



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale
in Storia delle Arti
e Conservazione dei Beni artistici

Tesi di Laurea

La collezione Manganoni-Zollino di Rimini

Nuove istanze e nuovi inventari per un più ampio
contesto collezionistico riminese del Seicento

Relatore

Prof. Giulio Zavatta

Correlatore

Prof. Walter Cupperi

Laureanda

Gaia Guida

Matricola 864680

Anno Accademico

2022 / 2023

Sommario

INTRODUZIONE	4
Il secolo inquieto.....	5
CAPITOLO UNO.....	9
1.1 LA COLLEZIONE	9
1.2 I PASSAGGI NELL'ASSE EREDITARIO	11
1.3 IL RITROVAMENTO E I PRIMI APPROCCI CRITICI.....	18
1.4 ALTRE IPOTESI DI DATAZIONE E COLLOCAZIONE	22
1.5 CONCLUSIONE	24
CAPITOLO DUE	32
Roma nel XIX secolo.....	32
2.1 I NUOVI EDITTI IN MATERIA DI BENI CULTURALI.....	33
2.2 LA FORMAZIONE ARTISTICA DI VINCENZO CAMUCCINI	35
2.3 L'INIZIO DI UNA PROMETTENTE CARRIERA	36
2.4 LA RICHIESTA DEI FRATELLI ZOLLIO	38
2.5 I FRATELLI CAMUCCINI E LA LORO COLLEZIONE.....	41
2.6 LA VITA PRIVATA DI VINCENZO.....	44
2.7 CONCLUSIONE	45
CAPITOLO TRE	49
Il secolo diciassettesimo	50
3.1 INVENTARIO BATTAGLINO BATTAGLINI.....	51
3.2 INVENTARIO DI CARLO CIUCCI, BARBIERE RIMINESE	52
La bottega: quadri e strumenti	53
3.3 INVENTARIO DI CARLO PASOTTI.....	56
3.4 INVENTARIO ALESSANDRO DIOTALLEVI	58
Gli scrigni	60
Uno sguardo ad Audiface Diotallevi	62
3.5 INVENTARIO DI ISABELLA TINGOLI	63

3.6 INVENTARI AGOLANTI.....	65
Una rilegatura peculiare.....	65
Il palazzo di città.....	66
La Tomba Bianca.....	71
Il Castello di Riccione nel XVIII secolo.....	74
La conclusione della vicenda e il giuramento.....	76
3.7 INVENTARIO DI PAOLO GHIRELLI.....	77
3.8 CONCLUSIONE	80
CAPITOLO QUATTRO	83
Il Vescovado	83
4.1 L'INVENTARIO DELL'EPISCOPIO	84
4.2 L'INVENTARIO DI SERAFINO ANTONELLI ABBATE.....	87
4.3 CONCLUSIONE	91
CONCLUSIONI	94
APPENDICI.....	96
Inventario dei beni di Francesco Manganoni, <i>25 gennaio 1689</i>	96
Inventario «mobiliutn hereditatis quondam Francisci Manganoni», <i>28 luglio 1727</i>	98
«Descrizione di N.° 22 Quadri di Francesco Barbieri detto il Guercino ricavata dall'Inventario del Fidecommisso creatore da chi li aveva fatti dipingere», <i>1829</i>	100
Il cardinale Groppelli sull'istanza dei Fratelli Zollo, <i>17-21 luglio 1829</i>	103
Risposta di Vincenzo Camuccini, <i>5 agosto-4 settembre 1829</i>	104
Lettera di accompagnamento al Legato di Forlì, <i>12 settembre 1829</i>	106
Volantino di vendita, <i>1893</i>	107
Volantino di vendita, <i>1895</i>	110
Volantino di vendita, <i>1913</i>	112
Inventario dei beni di Battaglino Battaglini, <i>18 agosto 1625</i>	114
Inventario dei beni di Carlo Ciucci, <i>5 maggio 1672</i>	115
Inventario dei beni di Carlo Pasotti, <i>27 settembre 1673</i>	117
Inventario dei beni di Mons. Alessandro Diotallevi, <i>28 settembre 1676</i>	119
Inventario dei beni di Isabella Tingoli, <i>22 marzo 1678</i>	124

Inventario dei beni di Alessandro e Francesco Agolanti, <i>12 settembre 1689</i>	127
Inventario dei beni di Alessandro e Francesco Agolanti, <i>12 settembre 1689</i>	129
Inventario dei beni di Alessandro e Francesco Agolanti, <i>21 febbraio 1690</i>	131
Inventario dei beni di Alessandro e Francesco Agolanti, <i>21 febbraio 1690</i>	133
Inventario delle cose esistenti nel palazzo degli Agolanti a Riccione, <i>15 novembre 1719</i>	135
Inventario dei beni di Paolo Ghirelli, <i>28 gennaio 1704</i>	139
Inventario dei beni del Vescovado e Palazzo del Giardino, <i>28 aprile 1684</i>	141
Inventario dei beni dell'Abbate Serafino Antonelli, <i>24 aprile 1683</i>	143
BIBLIOGRAFIA	146
Documenti d'archivio	146
Bibliografia e sitografia	148

INTRODUZIONE

Il Seicento è stato un secolo poco considerato dagli studi riminesi sul fronte dell'arte, da una parte a causa del molto materiale che è stato disperso tra il Sette e l'Ottocento, dall'altra forse per il pregiudizio rivolto a quei molti artisti considerati minori e locali, che pure coesistevano con i grandi nomi dell'epoca.¹ Lo stesso Carlo Tonini, d'altronde, ricordò il Seicento sorridendo, come a voler dare poco credito a «quanto di bizzarro di strano e di ridevole ebbe deformate in tal secolo Lettere e Arti».² Figlio del suo tempo, Tonini giudicò questo secolo con uno sguardo ottocentesco, ormai filtrato dalle vicende post-unitarie che trovavano proprio nel Seicento l'inizio del declino artistico e letterario, ma soprattutto politico, sfociato in un asservimento sempre maggiore dei territori italiani alle potenze europee.³

Questo elaborato si pone quindi nel solco già tracciato dai curatori della mostra "Seicento inquieto. Arte e cultura a Rimini fra Cagnacci e Guercino" (2004), in cui si è cercato di ricostruire il contesto culturale della città sotto gli aspetti politici, religiosi, artistici e scientifici. La tesi ha soprattutto l'obiettivo di collocare la celebre collezione Manganoni in un orizzonte collezionistico più ampio, corredando la ricerca con circa una decina di inventari, tra cui molti inediti.

Al fine di presentare un documento conservato all'Archivio di Stato di Roma, concernente un tentativo di vendita della suddetta collezione, nel primo capitolo si riassumerà la storia della quadreria Manganoni, i passaggi ereditari, la dispersione ed infine gli studi più recenti, che hanno portato a recuperarne la memoria e a ricostruirne l'entità. A questo punto, poiché il racconto del Seicento non può prescindere da un confronto con quanto successo anche nei secoli successivi, si introdurranno le figure dei fratelli Camuccini e del cardinale Camerlengo di Roma, a cui pervenne un'inedita richiesta di estradizione dell'ex collezione Manganoni, in

¹ P. G. Pasini, *Guercino "riminese"*, in *Guercino ritrovato. Collezioni e committenze riminesi 1642-1660*, a cura di P. G. Pasini, De Agostini Rizzoli, Rimini 2002/03, pp. 19-39, in particolare p. 29.

² C. Tonini, *La coltura letteraria e scientifica in Rimini dal secolo XIV ai Primordi del XIX*, 2, Tipografia Danesi già Albertini, Rimini 1884, p. 2
<https://www.google.it/books/edition/La_coltura_letteraria_e_scientifica_in_R/Jf0FAAAAQAAJ?hl=it&gbpv=1&dq=la+coltura++tonini&printsec=frontcover> .

³ E. Pruccoli, *Cultura letteraria e scientifica del Seicento*, in *Seicento inquieto. Arte e cultura a Rimini*, a cura di A. Mazza, P. G. Pasini, Federico Motta Editore, Milano 2004, pp. 199-207, in particolare p. 199.

quel momento proprietà della famiglia Zollio. Nel secondo capitolo, dunque, si illustrerà nel dettaglio questo scambio e si approfondirà la questione, già presentata da Pier Giorgio Pasini nel 1991⁴, corredandola con i nuovi documenti romani.

Il terzo capitolo è quello effettivamente dell'analisi degli inventari, tramite i quali si è cercato di dedurre le abitudini di alcune famiglie in termini di gusti e preferenze per le opere d'arte e, laddove possibile, per il loro numero e disposizione all'interno delle abitazioni riminesi dell'epoca. Soprattutto, ci si è chiesti se la collezione Manganoni fosse davvero l'unico esempio definibile tale: c'era da aspettarsi che questi personaggi più o meno ricchi esponessero nelle proprie case i beni di famiglia, tra cui le opere d'arte, ma quanti tra tutti questi casi è opportuno ritenere espressione consapevole di un'attività collezionistica? Allo stesso tempo, però, non c'è la pretesa, come si auspica Pasini stesso, di imbastire uno studio sistematico degli inventari testamentari riminesi⁵, quanto piuttosto il tentativo di iniziare un lavoro di ricerca che richiederebbe molto più spazio.

I documenti esposti in questo capitolo, per la cui segnalazione si ringraziano Giovanni Rimondini e Giulio Zavatta, portano quasi tutti date della fine del Seicento e sono quindi stati ritenuti rappresentativi per quelle generazioni che hanno vissuto a pieno le dinamiche del XVII secolo.

La tesi si conclude con uno spaccato su una dimensione particolare della religiosità riminese, ossia il contesto del Vescovado, del quale viene redatto l'inventario nel momento della consegna del palazzo stesso al Sucollettore di spogli di Rimini, Alessandro Pasini. Inoltre, solo di un anno prima è un altro atto notarile interessante, cioè la descrizione della quadreria di Serafino Antonelli, un abate che aveva i propri appartamenti privati proprio all'interno dell'Episcopio e di cui si tratterà contestualmente.

Il secolo inquieto

Dal Cinquecento Rimini uscì affaticata, sebbene, almeno all'inizio del nuovo secolo, la decadenza sembrava aver rallentato il suo corso.⁶ Le famiglie nobiliari si stavano estinguendo, alcune versavano in situazioni di difficoltà economica e nel

⁴ P. G. Pasini, *Nuove opere riminesi del Guercino*, in "Romagna arte e storia", 31, 1991, pp. 47-64, in particolare pp. 59-61.

⁵ P. G. Pasini, *Guercino "riminese"*, cit., p. 29.

⁶ P. G. Pasini, *La città*, in *Seicento inquieto. Arte e cultura a Rimini*, a cura di A. Mazza, P. G. Pasini, Federico Motta Editore, Milano 2004., pp. 27-41, in particolare p. 31.

1653 il senato fu costretto a ridurre il numero dei propri componenti da centotrenta ad ottanta per mancanza di nuovi membri.⁷ Nonostante ciò, Pasini rintraccia e riporta la testimonianza di uno sconosciuto segretario del legato di Romagna che descrisse Rimini come una città ricca, bella e nobile più delle altre della provincia, un posto in cui tutto era abbondante.⁸ Potrebbe effettivamente essere che, entro gli anni Trenta, si sia intravisto uno spiraglio di rinascita – d'altronde molti mercanti si trasferirono qui per sfruttare la posizione strategica per i commerci, sia via terra che via mare – però questo clima non era destinato a durare.⁹ Poco più avanti negli anni si susseguirono infatti molteplici difficoltà: carestie, pestilenze, transito di soldati, il pericolo di ritrovarsi in guerra, gli attacchi della pirateria... L'apice delle sciagure forse si raggiunse solo con il terremoto del 1672, che pare abbia riportato l'attenzione su una condotta morale più retta, che invece si stava abbandonando.¹⁰ Era cambiato nel frattempo anche l'approccio di chi s'impegnava a ricostruire e raccontare la storia della propria città, spesso cercando di basarsi su documenti e fonti autorevoli che vengono citati nei testi stessi. Tra tutti i nomi che Paola Delbianco ricorda, vale soprattutto la pena di menzionare Raffaele Adimari e Cesare Clementini, autori rispettivamente di *Sito riminese*¹¹ e *Raccolto istorico della fondatione di Rimino e dell'origine e vite de' Malatesti*¹², entrambi in due volumi e pubblicati ad un solo anno di distanza (eccetto il secondo libro di Clementini che fu edito postumo nel 1627).¹³ Sul fronte della cultura e della ricerca, a pochi anni da queste due pubblicazioni, è importante ricordare l'apertura della Biblioteca Gambalunga, la prima biblioteca pubblica civica d'Italia, voluta e consegnata alla città da Alessandro Gambalunga.¹⁴ Mentre gran parte della nobiltà non aveva risorse necessarie per ricostruire i propri palazzi decadenti¹⁵, Alessandro Gambalunga investì nella costruzione del proprio,

⁷ P. G. Pasini, *La città*, in *Seicento inquieto*, cit., p. 29.

⁸ *Ivi*, p. 31.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ C. Tonini, *Compendio della storia di Rimini*, 2, Tipografia Emilio Renzetti, Rimini 1896, pp. 139-142.

¹¹ R. Adimari, *Sito riminese*, 1-2, per Gio. Battista & Ant. Bozzoli, Brescia 1616.

¹² C. Clementini, *Raccolto istorico della fondatione di Rimino e dell'origine e vite de' Malatesti*, Simbeni, Rimini 1617-1627.

¹³ P. Delbianco, *La storiografia*, in *Seicento inquieto*, cit., pp. 238-251.

¹⁴ P. Delbianco, *Aspetti dell'organizzazione, produzione e circolazione della cultura riminese tra la fine del Cinquecento e il Settecento*, in *Storia della Chiesa riminese*, 3, a cura di S. Giombi, Pazzini-Guaraldi Editore, 2014, pp. 397-457, in particolare p. 408.

¹⁵ P. G. Pasini, *La città*, in *Seicento inquieto*, cit., p. 29.

che poi diventò la sede di suddetta biblioteca; oltre all'edificio lasciò alla cittadinanza, tramite volontà testamentarie, anche la propria collezione libraria affinché costituisse il nucleo base della raccolta pubblica e garantisse una dote annua per l'incremento del patrimonio editoriale (300 scudi) e per il pagamento dello stipendio del bibliotecario (50 scudi).¹⁶ La Gambalunga diventò presto centro di ricerca non solo per le materie umanistiche – i cui insegnamenti erano predominanti nel sistema educativo garantito soprattutto dagli enti religiosi – ma anche per molte discipline scientifiche, possedendo volumi anche di matematica, geometria, medicina, astronomia...¹⁷ L'attenzione allo studio del cielo permise di menzionare anche Malatesta Porta¹⁸, un altro personaggio del panorama culturale riminese, che cercò di entrare in contatto direttamente con Galileo Galilei per ottenere un parere sul segno astronomico della città di Rimini, probabilmente per assecondare l'esigenza di Cesare Clementini che nel frontespizio della propria pubblicazione finì per inserire il segno dello scorpione.¹⁹ A questa conclusione non arrivò grazie a Galilei, quanto piuttosto a Porta stesso, ma dalle lettere che indirizzò al collega pisano emerge che lui dovesse avere buona padronanza delle opere dell'astronomo e che già possedesse un proprio telescopio galileiano.²⁰

Questo effervescente clima culturale doveva senz'altro essere alimentato dalle accademie, che nella Rimini del XVII secolo erano ben cinque; di tutte dà notizie Carlo Tonini, che a sua volta le ricava da un manoscritto di Garuffi conservato in Gambalunga.²¹ La prima, e forse più rilevante, era quella degli Adagiati, così chiamata perché solevano muoversi con la lentezza e l'adagio tipici della prudenza. Questo circolo, promosso da Belmonte Belmonti e posto sotto la protezione celeste di sant'Antonio da Padova, sollecitava il dibattito su tematiche politiche e filosofiche.²² Un'altra Accademia era quella dei Rin vigoriti, inizialmente voluta dal vescovo Angelo Cesi nel 1629, poi quasi estinta in concomitanza della morte e

¹⁶ P. Delbianco, *Alessandro Gambalunga, la Gambalunga e i suoi primi bibliotecari*, in *Seicento inquieto*, cit., pp. 213-219.

P. Delbianco, *Aspetti dell'organizzazione, produzione e circolazione della cultura riminese*, cit., p. 408-409.

¹⁷ P. G. Pasini, *La città*, in *Seicento inquieto*, cit., p. 30.

¹⁸ S. Apollonio, *Malatesta Porta, un letterato riminese tra Tasso, Galileo e Marino*, in "Aevum", 81, 2007, pp. 765-791.

¹⁹ E. Pruccoli, *Cultura letteraria e scientifica del Seicento*, cit., pp. 203-204.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ P. Delbianco, *Le accademie*, in *Seicento inquieto*, cit., pp. 224-226.

²² C. Tonini, *La coltura letteraria e scientifica in Rimini*, cit., pp. 9-13.

rinvigorita, appunto, da Federico Sforza, il successore al seggio vescovile. In questi ambienti si ritrovavano soprattutto religiosi secolari e regolari e discorrevano principalmente di teologia morale e disciplina ecclesiastica.²³ Seguiva l'Accademia degli Emendati, sorta in relazione ai Gesuiti nel 1627.²⁴ Un'altra, conosciuta come Dogmatica, aveva sede in una sala del Vescovado, era composta preminentemente da dotti ecclesiastici e nasce dal desiderio di Domenico Maria Corsi. Garuffi stesso ne fece parte, ma, istituita nel 1693, durò solo pochi anni, fino alla scomparsa del fondatore.²⁵ Infine l'Accademia degli Eutrapeli, a cui potevano partecipare soltanto i riminesi, i quali si dedicavano allo studio dell'erudizione, della storia greca e romana e alla topografia della città. Anche in questo caso la vita dell'istituzione si spese insieme a quella del vescovo sostenitore, Corsi, senza che i membri avessero mai avuto la possibilità di presentarsi pubblicamente.²⁶

Un ultimo ambito culturale che certamente merita attenzione è quello della musica, che nel Seicento visse un periodo florido sia per quanto riguarda l'innovazione della 'grammatica' musicale, sia nell'invenzione e nella produzione artistica, considerate le numerose testimonianze a stampa o manoscritte che si sono conservate nel tempo.²⁷ Quello della musica fu un ambiente frequentato soprattutto dal clero, che la applicava nelle funzioni religiose e nei periodi di festa, e, dall'altra parte, dalla nobiltà e dalla borghesia, per le quali era un vero e proprio passatempo. I membri dei ceti più abbienti ospitavano, infatti, nei propri salotti dei musicisti o erano loro stessi a suonare spostandosi talvolta di casa in casa.²⁸

²³ *Ivi*, pp. 14-15.

²⁴ *Ivi*, p. 15.

²⁵ *Ivi*, pp. 15-16.

²⁶ *Ivi*, pp. 16-17.

²⁷ P. Delbianco, *Musica e teatro*, in *Seicento inquieto*, cit., pp. 251-256.

²⁸ *Ibidem*.

CAPITOLO UNO

LA COLLEZIONE MANGANONI

La collezione Manganoni è stata per molto tempo l'unico esempio e punto di riferimento per quanto riguarda il collezionismo riminese del Seicento, contesto che in questa sede trova un primo tentativo di approfondimento. Il pregio di questa collezione, oltre ad essere un «un tesoro della pittura» guercinesca²⁹, è che si sono potuti ricostruire i passaggi di proprietà e gli spostamenti nei secoli, con notizie attendibili fino al Novecento.

1.1 LA COLLEZIONE

I Manganoni erano una famiglia di agiati mercanti di stoffe di origine bergamasca; la generazione che si trasferì a Rimini, città importante per la filatura, fu quella di Pietro Maria Manganoni, padre di Francesco, il futuro collezionista³⁰ che, tra il 1659 e il 1662 commissionò a Guercino una ventina di opere di vari soggetti, andando a costituire l'importante collezione solo recentemente riscoperta. La prima opera da lui richiesta sembra essere una pala d'altare raffigurante *Sant'Antonio da Padova* per l'ordine dei Minimi di San Francesco di Paola, una committenza avvenuta attraverso il tramite di Fanetti e Cattani, due personaggi che, anch'essi mercanti di mestiere, solevano procurare acquirenti al pittore centese.³¹ Di questa tela, come di alcuni dipinti della collezione personale di Manganoni, si ha riscontro dal Libro dei conti di Guercino³², una raccolta di documenti contabili dell'artista che registra i pagamenti ricevuti per i suoi lavori e che testimonia non solo il prezzo delle sue opere, ma anche le identità di una parte dei suoi committenti.

Un'altra fonte imprescindibile per la ricostruzione della collezione è l'*Inventario de Beni Stabili e Mobili di ragione dell'Heredità del quondam Signor Francesco*

²⁹ C. F. Marcheselli, *Pitture delle chiese di Rimini*, Stamperia Albertiniana, Rimini 1754, p. 66.

³⁰ G.A. Rigazzi, *Cronica delle famiglie nobili riminesi*, con le aggiunte di S. Simbeni, copia del sec. XIX di mano di D. Pallucci, BGR. manoscritto Sc-Ms. 185, pp. 45-46.

P. Meldini, «Un tesoro della pittura»: la raccolta di Francesco Manganoni, in *Guercino e dintorni: l'attività e l'influenza di Giovan Francesco Barbieri a Rimini e a San Marino: Rimini, Sala delle Colonne; San Marino, Chiesa di Santa Chiara*, a cura di P. G. Pasini, Nuova Alfa, Bologna 1987, pp. 113-129, in particolare pp. 115.

³¹ *Il libro dei conti del Guercino, 1629-1666*, a cura di B. Ghelfi, Bologna 1997, p. 41.

P. G. Pasini, *Guercino "riminese"*, cit., pp. 28-29.

³² *Ivi*, pp. 185, 187, 195.

*Manganoni di Rimini*³³, testo autografo depositato presso il notaio Giovan Battista Ceci dopo la morte del suo autore. Una sezione di questo inventario è dedicata proprio alla *Notta de' Quadri che sono in casa*, una descrizione dettagliata dei dipinti e dei loro soggetti (i quali, tra l'altro compaiono già suddivisi per categorie), che però manca delle loro attribuzioni.

Quattro Quadri con cornice di legno intagliata alti brazza 1 3/4 e larghi brazza 2 2/3; uno di Appollo e Martis, l'altro di Marte e Venere, l'altro d'Angelica e Medoro, et l'altro di Jole et Ercole filante.

Quattro Quadri con cornice di legno intagliata alti brazza 2 1/3 et larghi brazza 2 2/3. Uno dimostrante la Samaritana al Pozzo con Giesù. Un altro di S. Pietro in carcere svegliato dall'Angelo. L'altro del Battesimo di Giesù fatto da S. Giovanni Battista, et l'altro di Herodiade, che riceve in un Baccile la Testa di S. Giovanni Battista portatole dal Manigoldo.

Nove Quadri con cornice intagliata et dorata alti brazza 2 et larghi brazza 1 5/6 scarsi, cioè:

1. S. Francescho confidente in Christo.
2. La Madonna con un Fiore et con il Santissimo Bambino sopra un Cossino; et avvertasi che questo Quadro è un puoco più piccolo degli altri in altezza et in larghezza.
3. S. Pietro con le Chiavi in mano et una Carta con il principio del Credo.
4. Santa Barbara con una Torretta in mano et una Palma.
5. Sant'Antonio di Padoa con il Bambino Santissimo sopra [le] Nuvole.
6. Santa Cecilia con un Tavolino sopravi un libro aperto et dall'altra parte un Organo.
7. La Madonna tenente in mano e contemplando una Corona di spine.
8. S. Francesco di Paola viaggiante.
9. S. Giuseppe appoggiato ad un Sasso contemplando il Cielo e con un Bastone in Mano.

[...] Quattro Quadretti con cornice intagliata et dorata alti brazza 1 et larghi brazza 5/6. Uno della Madonna con il Bambino in braccio e S. Giuseppe appresso. L'altro di S. Girolamo, l'altro di Santa Maria Maddalena, et l'altro di Giesù legato, coronato di Spine et con la Corona, dimostrante l'Ecce Homo, con un Giudeo dietro che tien la Corda.

Un Quadretto simile alli suddetti quattro della Testa di Giesù coronato di Spine sopra un Panno Bianco.

³³ Archivio di Stato di Rimini (d'ora in poi ASR), Atti di G. B. Ceci, vol. 3519, 1687-1689, cc. 184-186.

Un disegno di Santa Barbara in carta con cornicetta dorata.³⁴

La prima serie di opere è caratterizzata da soggetti profani (*Apollo e Marsia*, *Marte e Venere*, *Angelica e Medoro* ed *Ercole e Jole*) e seguono quattro scene del Nuovo Testamento (*Gesù e la Samaritana*, *San Pietro in carcere svegliato dall'Angelo*, *Il Battesimo di Gesù* e *Salomè³⁵ che riceve la testa del Battista*); a questo punto si menzionano nove quadri con “ritratti” di santi, di cui cinque hanno riscontro nel libro dei conti di Guercino³⁶, mentre altri tre possono esservi associati per corrispondenza di dimensioni e di sviluppo delle “mezze figure”: si tratta di un San Francesco d'Assisi, un San Pietro, una Santa Barbara, un Sant'Antonio da Padova, una Santa Cecilia, una Madonna addolorata, un San Francesco di Paola e un San Giuseppe. L'ultimo dei nove dipinti, una Madonna con bambino, è segnalato come leggermente più piccolo, per cui la critica tende a non considerarlo parte del precedente gruppo³⁷. I restanti pezzi dell'inventario non ascrivibili a Guercino sono un ritratto giovanile di Luigi XIII re di Francia, un paio di paesaggi, altre opere di argomento religioso, tra cui quattro quadretti (oggi ricondotti sempre a Guercino), un disegno di Santa Barbara e «otto altri quadri diversi, ma di puochissimo o niun valore»³⁸.

1.2 I PASSAGGI NELL'ASSE EREDITARIO

La collezione era conservata nel palazzo familiare di Francesco Manganoni sulla via Maestra a Rimini, dove essa restò fino alla morte di quest'ultimo, per passare momentaneamente a Giovan Battista I Zollio, il cugino di Francesco, che il 25 gennaio 1689 ne depositò l'*Inventario* presso il notaio. Zollio, però, non solo fu per una ventina d'anni detentore del patrimonio artistico di Manganoni, ma aveva precedentemente commissionato alcune copie delle opere che Guercino aveva

³⁴ ASR, Atti di G. B. Ceci, vol. 3519, 1687-1689, cc. 184-186.

P. Meldini, «*Un tesoro della pittura*», in *Guercino e dintorni*, cit., pp. 117-118.

P. Meldini, *Un tesoro della pittura*, in *Guercino ritrovato*, cit., p. 47.

³⁵ L'opera è ormai notoriamente conosciuta con questo titolo, nonostante, nell'inventario Manganoni, in quello di Sperindio e nel Libro dei conti, il personaggio femminile sia registrato come Erodiade.

³⁶ *Il libro dei conti del Guercino*, cit., p. 187.

³⁷ P. Meldini, *Un tesoro della pittura*, in *Guercino ritrovato*, cit., pp. 41-55.

³⁸ ASR, Atti di Giovan Battista Ceci, 1687-1689, c. 184.

eseguito per il parente, naturalmente di qualità non paragonabile³⁹; per cui, in questo specifico lasso di tempo, nella stessa raccolta coesisterono sia i dipinti originali, che le rispettive riproduzioni. Questa situazione si protrasse fino al 1709, quando il nipote di Manganoni, Giuseppe Maria, si sposò con Cristina Nanni, rientrando in possesso del patrimonio dello zio; Giuseppe Maria però non ebbe mai figli maschi da designare come eredi, per cui alla sua morte la collezione passò a Giuseppe Antonio Manganoni, figlio di Pietro (fratello di Giuseppe Maria).⁴⁰

Durante questo passaggio di proprietà avvennero due cose degne di nota:

1. Il 7 ottobre 1726, il notaio Ubaldo Antonio Marchi certificò l'autografia dei dipinti di Guercino rispetto alle copie prodotte per Giovanni Battista I Zollo con un marchio sul retro che ancora oggi si conserva sulle suddette opere;⁴¹
2. Nel 1727, Cristina Nanni chiese al notaio Giuseppe Antonio Sperindio di redigere un nuovo inventario con i beni del marito che sarebbero stati oggetto di eredità. Questo documento, contrariamente all'*Inventario* scritto da Manganoni, riportò per la prima volta l'attribuzione di alcune opere al pittore centese.⁴²

Una decina di anni dopo, esauritasi la possibilità di trasmissione dei beni nel ramo della famiglia Manganoni, subentrarono gli Zollo, come era stato disposto da Francesco prima della sua scomparsa, e in questo passaggio si persero tre tele: *Apollo e Marsia*⁴³, *Marte e Venere* e *San Pietro in carcere liberato dall'Angelo*.⁴⁴ Nello specifico fu Ottavio II Zollo, figlio di Giovan Battista I, che unì la quadreria originale con le copie del padre menzionate sopra; alla sua morte, la vedova Barbara Zangari richiese ad Antonio Domenico Giorgetti, notaio, di redigere un nuovo inventario (datato 30 dicembre 1755) che descrivesse sia gli originali di

³⁹ L. Muti, *Nuovi contributi sulla collezione Manganoni*, in "Romagna arte e storia", 31, 1991, pp. 65-75, in particolare pp. 66-67.

⁴⁰ *Ivi*, p.68.

P. Meldini, *Un tesoro della pittura*, in *Guercino ritrovato*, cit., p. 48.

⁴¹ L. Muti, *Nuovi contributi sulla collezione Manganoni*, cit., p.68

⁴² *Ibidem*.

P. Meldini, *Un tesoro della pittura*, in *Guercino ritrovato*, cit., p. 50.

⁴³ L. Salerno, *I dipinti del Guercino*, Ugo Bozzi Editore, Roma 1988, p. 254.

⁴⁴ P. Meldini, «*Un tesoro della pittura*», in *Guercino e dintorni*, cit., pp. 116, 122-123.

Guercino che le loro copie.⁴⁵ Successivamente la proprietà passò a Giovan Battista II, che a sua volta la trasmise al secondogenito, Carlo.⁴⁶

Al 1829 si data un documento inedito indirizzato al Camerlengato, e conservato nell'Archivio di Stato di Roma, in cui i fratelli Carlo e Ottavio Zollio richiesero una valutazione di qualità e di prezzo per i dipinti in loro possesso al fine di ottenere il permesso alla vendita e all'esportazione. La questione sembra essersi risolta in un nulla di fatto, in quanto Vincenzo Camuccini, incaricato di esprimere il giudizio sulla collezione, semplicemente rispose di non avere competenze sufficienti per sbilanciarsi e indirizzò i richiedenti verso il direttore dell'Accademia di San Luca, il marchese Gioia. La vicenda, approfondita nel secondo capitolo di questo elaborato, porta a domandarsi che ruolo abbia avuto uno dei due fratelli protagonisti, Ottavio III Zollio: in quanto vescovo di Rimini potrebbe aver fatto in modo che le trattative venissero rallentate, se non del tutto ostacolate, per evitare che la collezione di famiglia venisse alienata dallo Stato della Chiesa di cui Rimini faceva parte oppure potrebbe aver sostenuto la scelta del fratello di cedere quella parte di patrimonio.

Una decina di anni dopo, nel 1842, Carlo Zollio azzardò un ulteriore tentativo di vendita (recentemente presentato da Giulio Zavatta) indirizzato ad Audiface Diotallevi.⁴⁷ Di questa trattativa si possiede una lettera in cui Zollio sostenne che il ricavato dalla vendita dei dipinti avrebbe contribuito «al ben essere della [sua] vecchiezza»⁴⁸ e dove cercò di mettere pressione al possibile acquirente raccontandogli di aver già ricevuto altre proposte di visita alla collezione e di acquisto della stessa.⁴⁹ Considerando che i quadri restarono di proprietà Zollio, è lecito ritenere che nemmeno l'offerta ad Audiface fosse stata accettata.

Si arrivò così agli anni Cinquanta dell'Ottocento: anche questa famiglia riminese si estinse e quindi l'insieme di opere venne ereditato da Vincenzo Salvoni Giorgini, nipote e omonimo del consorte della sorella più piccola di Carlo, ossia

⁴⁵ L. Muti, *Nuovi contributi sulla collezione Manganoni*, cit., pp. 71-72.

⁴⁶ P. Meldini, «Un tesoro della pittura», in *Guercino e dintorni*, cit., p. 124.

P. Meldini, *Un tesoro della pittura*, in *Guercino ritrovato*, cit., p. 53.

⁴⁷ Cervia, Archivio Diotallevi, busta 36, fasc. "Arte", lettera di Carlo Zollio ad Audiface Diotallevi, 2 settembre 1842.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ G. Zavatta, *Audiface Diotallevi. Un marchand-amateur tra Rimini, Roma e Parigi*, NFC edizioni, Rimini 2023, pp. 33-38, in particolare p. 34.

Colomba Zollo.⁵⁰ Intorno al 1873, Vincenzo, convinto sostenitore della causa dell'Unità d'Italia, decise di dividere la propria eredità con il cognato, Roberto Ripa, anche lui impegnato in politica e vicino ai principi mazziniani, causando quindi uno smembramento della collezione.⁵¹ Entrambi cercarono di vendere le opere per far fronte alle proprie difficoltà economiche e perseverare nei propri ideali politici.⁵² A pochi anni dall'inizio del XX secolo, Nicola Ripa ricevette dal padre una collezione ormai notevolmente ridotta.⁵³ Eppure, secondo Luigi Tonini, alla fine degli anni Settanta dell'Ottocento, in casa Ripa restavano quindici quadri di attribuzione guercinesca,⁵⁴ lo stesso numero che egli stesso segnalava quindici anni prima, durante la stesura della *Guida del forestiere nella città di Rimini* – quando la raccolta d'arte era ancora di proprietà Zollo.⁵⁵

Risale al 1893 un primo avviso a stampa⁵⁶ che pubblicizzò alcuni dipinti disponibili sul mercato, tra cui tredici del Guercino, sette di differenti autori e due vedute attribuite a Poussin, probabilmente riconducibili alla stessa collezione Manganoni.

QUADRI DEL GUERCINO

1. SAMARITANA AL POZZO
2. ERODIADE
3. BATTESIMO DI CESÙ CRISTO
4. S. PIETRO IN CARCERE LIBERATO DALL'ANGELO

Questi quattro quadri di uguale grandezza cioè alti m. 1,44 larghi m. 1,67 sono benissimo conservati, con due belle figure per quadro, grandi al naturale che terminano sotto i ginocchi: l'ERODIADE che riceve dal manigoldo la testa di S. G. Battista ed il BATTESIMO DI G. CRISTO sono due de' migliori lavori del Guercino.

⁵⁰ P. Meldini, *Un tesoro della pittura*, in *Guercino ritrovato*, cit., pp. 53-54.

⁵¹ P. G. Pasini, M. Zuffa, *Storia di Rimini dal 1800 ai nostri giorni*, 3, Bruno Chigi Editore, Rimini 1978, pp. 150, 157.

P. Meldini, «*Un tesoro della pittura*», in *Guercino e dintorni*, cit., p. 125.

⁵² Su Roberto Ripa, v. il necrologio *Roberto Ripa*, "Italia" XII (1894), 14.

P. Meldini, «*Un tesoro della pittura*», in *Guercino e dintorni*, cit., p. 125.

P. Meldini, *Un tesoro della pittura*, in *Guercino ritrovato*, cit., p. 54.

⁵³ P. Meldini, *Un tesoro della pittura*, cit., p. 54.

⁵⁴ L. Tonini, *La nuova guida del forestiere nella città di Rimini*, Tipografia Albertini e C., Rimini 1879, p. 36.

⁵⁵ L. Tonini, *La guida del forestiere nella città di Rimini*, Tipografia Malvolti ed Ercolani, Rimini 1864, p. 159.

⁵⁶ G. Zavatta, *Raffaello. La Madonna Diotallevi*, NFC Edizioni, Rimini 2019, p. 36.

5. S. FRANCESCO DI PAOLA mezza figura grande al naturale, benissimo conservato.
6. S. FRANCESCO D'ASSISI mezza figura come sopra, in orazione davanti al Crocefisso.
7. MADONNA ADDOLORATA che contempla la Corona di spine che tiene in una mano; mezza figura come sopra e ben conservata. È dipinta con tale diligenza che lo rende uno dei bei quadri del Barbieri.
8. S. PIETRO col CREDO in mano grande come sopra, ben composto.
9. S. ANTONIO DA PADOVA grande come sopra, che adora un bellissimo Bambino Gesù tutto nudo e grande al naturale.
10. S. CECILIA grande come sopra, seduta vicino ad un organo, la quale medita sopra un libro.
11. S. BARBARA mezza figura come sopra che tiene colle mani la Torre e la Palma del martirio.
12. S. GIUSEPPE mezza figura come sopra, colla verga fiorita in mano in atto di contemplare il Cielo; magnificamente dipinto.

I quadri N. 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, sono di eguale grandezza, cioè alti m. 1,27 X m. 0,99 con cornici alla Salvator Rosa intagliate, dorate e ben conservate.

13. B. VERGINE DELLA ROSA mezza figura come sopra, col Bambino Gesù nudo ed intero seduto su di un cuscino sopra un tavolo. Alto m. 1,27 X m. 0,84; con bella cornice alla Salvator Rosa.
14. S. GIROLAMO penitente che si flagella, mezza figura un terzo circa del naturale.
15. S. M. MADDALENA penitente avanti al Crocifisso, della stessa grandezza.
16. ECCE UOMO con un manigoldo, di grandezza uguale.
17. IL S. SUDARIO. La testa è grande al naturale e ben dipinta.
18. LA S. FAMIGLIA. Il Bambino è tutto in intero; bellissima è la testa della B. Vergine. Grande come sopra.

I quadri N. 14, 15, 16, 17, 18, sono di uguale dimensione, cioè alti m. 0,64 X m. 0,54; con cornici alla Salvator Rosa.

19. APOLLO CHE SCORTICA MARSIA. Due mezze figure grandi al naturale.
20. ANGELICA E MEDORO. Mezza figura come sopra, bella è l'Angelica.
21. ERCOLE, JOLE E AMORE.
22. VENERE che dorme e MARTE a lei condotto da AMORE.
Il Cupido è tutto intero; questo è fra i migliori quadri del Guercino.

I numeri 19, 20, 21, 22 sono alti m. 1,13 X m. 1,72 ed hanno bellissime cornici dell'epoca.

Tutti i sopra descritti quadri del Guercino sono autenticati da rogito notarile e furono eseguiti per commissione della famiglia Manganoni di Rimini che per eredità passarono alla Casa Ripa.⁵⁷

A questo tentativo di vendita ne seguirono altri due, di cui sono pervenuti gli avvisi a stampa: uno nel 1895 e uno nel 1913.⁵⁸

Confrontando i bollettini è possibile rendersi conto di quali opere siano state acquistate per prime: tra queste sicuramente *San Pietro in carcere svegliato dall'angelo*, *Salomè che riceve la testa del Battista*, *San Francesco d'Assisi*, *Sant'Antonio da Padova*⁵⁹ e *Santa Cecilia*. Al contrario, invece, si evince che quadri come il *San Francesco di Paola*, *Santa Barbara*, *San Giuseppe*, ecc... rimasero presso i Ripa a Rimini per altri trent'anni, tanto da figurare nuovamente nei volantini pubblicitari della nuova asta.⁶⁰ Inoltre, dei dieci dipinti numerati dal tredici al ventidue nell'avviso del 1893, alla data del 1913, venne riportato soltanto il numero diciotto, ossia l'immagine della Santa Famiglia.

QUADRI DEL GUERCINO

(Gianfrancesco Barbieri 1590 † 1666)

- 1. Samaritana al Pozzo.**
- 2. Battesimo di Gesù Cristo.**

Questi due quadri di uguale grandezza cioè con tela larga m. 1,67 X m. 1,44 (1,81 X 1,57) sono benissimo conservati, con due belle figure per ciascuno, grandi al naturale che terminano sotto i ginocchi: la SAMARITANA e il BATTESIMO DI G. CRISTO sono dei migliori lavori del Guercino.

- 3. S. Francesco di Paola** mezza figura grande al naturale: benissimo conservato.

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ P. Meldini, «Un tesoro della pittura», in *Guercino e dintorni*, cit., p. 123-124, 126.

P. Meldini, *Un tesoro della pittura*, in *Guercino ritrovato*, cit., pp. 54-55.

⁵⁹ A. Stanzani, *Apparizione di Gesù Bambino a sant'Antonio da Padova*, in *Seicento Eccentrico. Pittura di un secolo da Barocci a Guercino tra Marche e Romagna*, a cura di A. Marchi, Giunti, Firenze 1999, pp. 174-175.

⁶⁰ G. Zavatta, *L'arredo, il gusto, il collezionismo nelle case riminesi di inizio Novecento. L'asta del mobiliere e antiquario Sante Giunchi (1923)*, in "Romagna arte e storia", 117, 2020, pp. 111-128, in particolare pp. 121-123.

4. **Madonna Addolorata** che contempla la Corona di spine che tiene in una mano; mezza figura come sopra e ben conservata. È dipinta con tale diligenza che lo rende uno dei bei quadri del Barbieri.
5. **S. Pietro** col **Credo** in mano, grande come sopra, ben composto.
6. **S. Barbara** mezza figura come sopra, che tiene colle mani la Torre e la Palma del martirio.
7. **S. Giuseppe** mezza figura come sopra, colla verga fiorita in mano in atto di contemplare il Cielo; magnificamente dipinto.

I quadri N. 3, 4, 5, 6, 7, sono di eguale grandezza, cioè alti m. 1,27 X m. 0,99 (1,72 X 1,39) con belle cornici alla Salvator Rosa intagliate, dorate e ben conservate.

8. **La S. Famiglia**. Il Bambino è tutto in intero; bellissima è la testa della B. Vergine. Alti m. 0,64 X m. 0,54 (0,87 X 0,78) con cornice alla Salvator Rosa.

Tutti i sopra descritti quadri del Guercino sono autenticati dalla seguente attestazione notarile:

«Questo è un quadro con sua cornice di legno intagliato, e dorato, che in sua tela contiene la figura di di mano del *Guercino* di ragione dell'eredità fideicommissaria del q. Sig.re Fran.co Manganoni, come al suo testamento rogato li 25 marzo 1688 per rogo del fu Sig.re Gio. B.^a Ceci Not. Di Rimini. In fede di che il med.mo Quadro viene munito da me sottoscritto Not.^o col mio sigillo, in occasione del nono inventario, che si fa per la morte seguita li 30 Agosto pross.^o pass.^o del Sig. Giuseppe M.^a Manganoni questo dì 7 ottobre 1726

(*Sigillo*) Io Ubaldo Antonio Marchi Notaro reg.^o».

Essi furono eseguiti per commissione della Famiglia Manganoni di Rimini, per eredità passarono alla Famiglia Ripa.⁶¹

Pasini ricorda una nota manoscritta con cui Gino Ravaioli,⁶² artista e storico dell'arte riminese, aveva corredato delle fotografie di scarsa qualità dei dipinti Manganoni. In questo appunto si segnala un ulteriore passaggio di alcune opere dalla famiglia Ripa ad un collezionista di Cattolica, che potrebbe essere stato

⁶¹ P. Meldini, «*Un tesoro della pittura*», in *Guercino e dintorni*, cit., p. 123.

⁶² G. Fanti, *Artisti di Romagna: Gino Ravaioli*, Tipografia Operaia, Rimini 1938.

P. G. Pasini, *Gino Ravaioli pittore*, Tipografia Forlinese, Forlì 1968, estratto da "Rivista d'Illustrazione Romagnola «La Piè»", 1, 1968.

P. G. Pasini, *Gino Ravaioli: 1895-1982. Mostra antologica*, Garattoni, Rimini 1996.

interessato ad appropriarsi di quanti più dipinti possibili del nucleo Manganoni originario.⁶³

La prima edizione tra le *Guide* dei Tonini che non riportò più il numero dei quindici Guercino in casa Ripa è quella del 1923 del figlio di Luigi, Carlo, dove si nominarono genericamente alcuni «quadri preziosi del Guercino»,⁶⁴ eppure è impensabile credere che dal 1864 a questa data (con tre altre versioni dello stesso testo pubblicate) la quantità di dipinti non sia cambiata, soprattutto a fronte delle evidenti testimonianze fornite dagli avvisi di vendita.

L'entrata nel mercato dei dipinti causò la perdita completa di ogni traccia di questa raccolta, che per diversi decenni venne dimenticata dalla storia dell'arte.

1.3 IL RITROVAMENTO E I PRIMI APPROCCI CRITICI

Era il 1985, quando a Firenze, durante una battuta d'asta tenuta da Sotheby's⁶⁵, tornarono sul mercato tre opere riconducibili al patrimonio Manganoni: il *Battesimo di Gesù*, *Salomè che riceve la testa del Battista* e *Sant'Antonio da Padova*. All'evento parteciparono anche dei rappresentanti dell'Amministrazione Comunale di Rimini e dei discendenti di Nicola Ripa; insieme riuscirono a rientrare in possesso dei dipinti, rispettivamente i primi due alla municipalità e l'ultimo agli eredi Ripa.⁶⁶

Sorse quasi da subito un vivace dibattito circa l'attribuzione dei quadri a Guercino: nel 1987, il Comune di Rimini organizzò una mostra per presentare al pubblico le opere appena ritrovate e, nel catalogo curato da Pier Giorgio Pasini, il Sant'Antonio e la Salomè furono indiscutibilmente riconosciuti autografi del pittore centese, mentre si mise in dubbio che la stessa mano avesse lavorato anche al *Battesimo di Gesù*; si fece piuttosto il nome dell'allievo Benedetto Gennari⁶⁷. L'anno dopo, Luigi Salerno pubblicò un testo monografico sulla produzione guercinesca e contribuì alla discussione con le proprie idee sull'autorialità dei

⁶³ P. G. Pasini, *Nuove opere riminesi del Guercino*, cit., pp. 50 e 60.

⁶⁴ C. Tonini, L. Tonini, *Guida storico-artistica di Rimini*, Arti grafiche cav. Federici, Pesaro 1923, p. 66.

⁶⁵ Firenze, Sotheby's, asta del 27 maggio 1985, nn. 521, 522, 523.

⁶⁶ L. Muti, *Presentazioni e precisazioni sull'arte di Giovan Francesco Barbieri*, cit., pp. 87-110, in particolare p. 93.

⁶⁷ P. G. Pasini, *Guercino e dintorni*, cit., p. 53.

dipinti: secondo lui, infatti, soltanto *Sant'Antonio* avrebbe potuto essere attribuito con certezza a Guercino, mentre le altre due sarebbero dovute essere considerate opere «di bottega o copie». ⁶⁸ Tale ragionamento si basava sul fatto che la prima era l'unica opera delle tre ad essere citata, direttamente o indirettamente, sia nella *Felsina pittrice* di Malvasia ⁶⁹, che nel *Libro dei conti* di Guercino ⁷⁰.

Ci si potrebbe domandare, a questo punto, se la presenza o meno, di una citazione in una fonte storica sia l'unico (e sufficiente) metro di giudizio per stabilire l'autografia di un'opera d'arte. È a questo interrogativo a cui cerca di dare una risposta Laura Muti nel suo saggio *Presentazioni e precisazioni sull'arte di Giovan Francesco Barbieri, detto il Guercino, e sulla collezione di Francesco Manganoni costituita a Rimini nella seconda metà del Seicento*.

Se l'annotazione sul *Libro dei conti* fosse indispensabile al riconoscimento dell'autografia del maestro, [...] che dire ad esempio di tutta la sua produzione giovanile, nonché di quella della prima maturità e del periodo di transizione, prevalentemente affidata al solo esame stilistico? Che dire inoltre di quelle opere, sicuramente eseguite dopo il 1629 (anno d'adozione del *Libro dei conti*) di cui l'identificazione proposta attraverso il “documento contabile ufficiale” non si è rivelata nel tempo proprio del tutto esatta? ⁷¹

Muti ritiene infatti che la qualità del *Battesimo* e della *Salomè* sia troppo elevata per considerarle opere di bottega e che, in ogni caso, anche nei lavori di bottega un valido apporto era fornito dal maestro, che non assegnava del tutto le proprie committenze ai suoi collaboratori. A suo parere, quindi, la qualità pittorica e le evidenze date dallo stesso prodotto artistico sono da tenere in considerazione tanto quanto i riferimenti nei documenti d'archivio, che pure possono presentare errori ed imprecisioni. ⁷²

⁶⁸ L. Salerno, *I dipinti del Guercino*, cit., p. 421.

⁶⁹ «Un s. Pietro Apostolo, una s. Barbara, una s. Cecilia, e un s. Antonio da Padova, tutti quadri al sig. Francesco Manganoni da Rimini».

C. C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite dei pittori bolognesi*, IV, Bologna 1678, p. 381.

⁷⁰ «Cinque Mezze Figure fatte al Sig:^r Fran:^{co} Manganoni da Rimini».

Il libro dei conti del Guercino, cit., p. 187.

⁷¹ L. Muti, *Presentazioni e precisazioni sull'arte di Giovan Francesco Barbieri*, cit., p. 95.

⁷² *Ivi*, pp. 95-98.

A tale proposito scrive anche Giulio Zavatta nel momento in cui si trova a contestualizzare il disegno di Santa Barbara in collezione Manganoni nel più ampio panorama dei disegni di Guercino prodotti da un suo falsario.⁷³

L'attribuzione del notaio [che lo riconosce come un disegno autografo dell'artista] si basava all'evidenza su un inconfutabile, e a quel punto certificato, dato di provenienza: era proprio il disegno già di Francesco Manganoni, il quale era stato a Rimini l'unico rinomato committente di Guercino. Tanto bastava.⁷⁴

D'altronde, all'epoca era poco rilevante esplicitare se si trattasse di un lavoro del maestro o della sua bottega, considerato anche che non si avrebbero avuti i mezzi necessari per venire a capo di simili dilemmi. A complicare questa specifica questione, non solo c'è l'assenza del disegno a penna dall'elenco di opere menzionate nel Libro dei conti, ma anche la differenza nella forma rispetto allo stesso soggetto dipinto a mezza figura da Guercino. Lo schizzo sembrerebbe piuttosto rapportabile ad un'incisione a stampa di Giovan Francesco Mucci ad esso contemporanea e delle medesime dimensioni.⁷⁵ Per cui, per quanto i documenti d'archivio e le carte dell'epoca siano prove da tenere in stretta considerazione, la critica non può prescindere dall'osservazione diretta dell'opera d'arte, che può portare a considerazioni differenti rispetto a quanto si riteneva attendibile in passato.

La controversia continuò nel 1991, quando, da una collezione privata milanese vennero estrapolati cinque quadri – rispettivamente raffiguranti Santa Cecilia, San Francesco, Santa Barbara, San Francesco di Paola e l'Addolorata – ricondotti al lascito Manganoni. Tutti e cinque presentavano il marchio apposto dal notaio nel 1627. Il problema sorse dal fatto che tre anni prima, nel 1988, in occasione della pubblicazione del catalogo monografico su Guercino (*I dipinti del Guercino*),

⁷³ G. Zavatta, "Rendere ingannati li dilettranti". *Guercino e il suo antico falsario*, in *Guercino e il caso del Falsario*, a cura di F. Gozzi, M. Pulini, G. Zavatta, NFC edizioni, Rimini 2018, pp. 97-137.

⁷⁴ *Ivi*, p. 105.

⁷⁵ P. G. Pasini, *Nuove opere riminesi del Guercino*, cit., p. 49.
G. Zavatta, "Rendere ingannati li dilettranti", cit., p. 105.

Luigi Salerno aveva già individuato una Santa Barbara⁷⁶ e un San Francesco in preghiera davanti al Crocifisso come due delle opere nominate in precedenza e fu lo stesso Salerno a proporre che il soggetto della quinta opera, quello non specificato da Malvasia, potesse essere proprio un San Francesco piangente col Crocifisso. Il Malvasia, infatti, citò questo dipinto tra quelli rimasti in casa di Guercino dopo la sua morte ed eseguiti in diversi momenti della sua carriera⁷⁷; per cui, dato che nell'inventario di Francesco Manganoni è stato riportato un «S. Francescho confidente in Christo»⁷⁸, egli potrebbe aver comprato la tela dai Gennari, eredi dei beni del maestro.

Nel caso dei due quadri proposti da Salerno, però, essi non solo non riportavano l'iscrizione di Marchi, ma erano persino incoerenti con le misure dei lavori guercineschi in collezione Manganoni, risultando infatti più piccoli. Per questi motivi, e per ulteriori incongruenze con i documenti d'archivio, Muti propende per considerare solo le cinque opere emerse nel 1991 come autografe.⁷⁹

Ad ogni modo, dei ventitré lavori di Guercino in possesso di Francesco Manganoni, se ne sono riconosciuti, in modo più o meno certo, tredici ad oggi: il *Battesimo di Gesù* e *Salomè che riceve la testa del Battista* ai Musei Comunali di Rimini⁸⁰, *Gesù e la Samaritana* a Milano in una raccolta privata e *San Pietro in carcere svegliato dall'Angelo*⁸¹; *San Francesco d'Assisi*, *Santa Barbara*, *Santa Cecilia*, *San Francesco di Paola*, la *Madonna addolorata* e *l'Ecce homo* tutti a Milano in collezioni private, *Sant'Antonio da Padova* a Rimini, presso un

⁷⁶ L. Salerno, *I dipinti del Guercino*, cit., p. 396.

⁷⁷ *Ivi*, p. 298.

⁷⁸ ASR, Atti di Giovan Battista Ceci, 1687-1689, c. 184.

⁷⁹ L. Muti, *Presentazioni e precisazioni sull'arte di Giovan Francesco Barbieri*, cit., pp. 99-101.

⁸⁰ P. G. Pasini, *La Pinacoteca di Rimini*, Cassa di Risparmio di Rimini, Rimini 1983, pp. 156-157.

⁸¹ Finora nota soltanto tramite la fotografia di Gino Ravaioli.

«Forse identificabile con una tela passata all'asta nel 1988 (Roma, Christie's, asta 151 del 21-23 settembre 1988, n. 815) con una attribuzione a Ercole Gennari: di dimensioni un po' più piccole, forse perché copia, o perché rifilata ai bordi di una ventina di centimetri per parte».

L'effettiva identificazione di questa quarta tela renderebbe però completo almeno il secondo gruppo delle tre serie in cui sono suddivisi i quadri.

P. G. Pasini, *Nuove opere riminesi del Guercino*, cit., p. 51.

P. G. Pasini, *Schede delle opere*, in *Guercino ritrovato*, cit., pp. 112-120, in particolare p. 117.

privato⁸², *San Giuseppe* (di cui si sa solo tramite una fotografia⁸³) e il disegno di *Santa Barbara* di nuovo di proprietà dei Musei Comunali di Rimini.⁸⁴ Fortunatamente sono stati questi stessi privati che, resisi conto delle nuove ricerche che si cominciavano a condurre sulla collezione Manganoni, hanno reso disponibili le proprie opere affinché venissero studiate.⁸⁵

1.4 ALTRE IPOTESI DI DATAZIONE E COLLOCAZIONE

Si è detto che, sulla base del Libro dei conti, si fanno risalire i primi rapporti tra Francesco Manganoni e Giovan Francesco Barbieri alla fine degli anni Cinquanta del Seicento, con quella che sarebbe la prima committenza del «San:° Antonio da Padova con il Putino»⁸⁶ per la chiesa di San Francesco di Paola a Rimini. Tuttavia, tra i dipinti ad oggi conosciuti, le “coppie” del Nuovo Testamento sembrerebbero essere databili ad almeno un decennio prima⁸⁷: Pasini ipotizza un lasso di tempo tra il 1645 e il 1655 per l’esecuzione delle opere. Se questo intervallo si rivelasse corretto e Manganoni fosse davvero entrato in possesso delle tele (e in contatto con l’artista) prima di quanto si evince dai documenti, si giustificherebbe la scelta, altrimenti apparentemente impulsiva, del collezionista, nel 1660, di pagare il pittore – in termini economici e di fiducia – per così tante opere tutte insieme.⁸⁸ Inoltre, si potrebbe partire da questa nuova datazione per cercare una risposta sul perché, per quattordici anni (fra il 1641 e il 1655) e, sempre secondo il Libro dei conti, parrebbero non esserci state commissioni riminesi alla bottega di Guercino, facendo pensare «alla più totale indifferenza nell’ambiente locale» rispetto alla sua arte.⁸⁹

⁸² P. G. Pasini, *Guercino e dintorni*, cit., pp. 46-61.

P. G. Pasini, *Nuove opere riminesi del Guercino*, cit., pp. 52-58.

P. G. Pasini, *Schede delle opere*, cit., pp. 114-119.

L. Salerno, *I dipinti del Guercino*, cit., pp. 298, 395, 421.

P. Bagni, *San Francesco in piedi, piangente davanti a un crocifisso tenuto nella mano destra*, in *Giovanni Francesco Barbieri, il Guercino: 1591-1666*, a cura di D. Mahon, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1991, pp. 270-271.

A. Stanzani, *Apparizione di Gesù*, cit., pp. 174-175.

⁸³ P. G. Pasini, *Guercino “riminese”*, cit., p. 34.

⁸⁴ P. G. Pasini, *Guercino “riminese” e Schede delle opere*, cit., pp. 38-39 e 114-119.

⁸⁵ P. G. Pasini, *Nuove opere riminesi del Guercino*, cit., pp. 50-51.

⁸⁶ *Il libro dei conti del Guercino*, cit., p. 185.

⁸⁷ L. Salerno, *I dipinti del Guercino*, cit., p. 421.

⁸⁸ P. G. Pasini, *Guercino “riminese”*, cit., p. 37.

⁸⁹ *Ivi*, pp. 26-28.

Di nuovo Pier Giorgio Pasini, in *Guercino e dintorni*, ipotizza che la collezione Manganoni possa aver avuto origine ancora qualche anno prima: cita un *Velo della Veronica*, opera di Federico Vincenzini e datata 1639, che sembra la copia di un originale guercinesco e «che potrebbe essere stata tratta proprio da un dipinto della collezione Manganoni, nel cui primo inventario risulta infatti una tela con la “Testa di Gesù coronata di spine sopra un panno bianco”». ⁹⁰

A conclusione delle considerazioni critiche, raccolte e qui riportate, degli esperti di questa collezione, è doveroso riproporre anche la contestualizzazione che Pier Giorgio Pasini fornisce rispetto ai diversi gruppi della raccolta, divisi per tipologia e grandezza. ⁹¹

Per un committente non sposato, ma religioso e profondamente devoto come Francesco Manganoni, le tre opere di carattere profano ed erotico avrebbero potuto costituire un monito dei pericoli e della caducità dell'amore sensuale, mentre l'unica non raffigurante una coppia di amanti, *Apollo e Marsia*, avrebbe invece invitato a cercare di vincere le tentazioni dei sensi con la forza di volontà. Più difficile è il collegamento da intessere tra i quadri con le storie di Cristo e dei discepoli: o si è davanti ad una particolare devozione verso San Pietro e il Battista, ipotesi che non spiegherebbe la presenza dell'immagine con *Gesù e la Samaritana*, oppure le scene potrebbero essere lette a due a due, riconoscendo nell'episodio appena menzionato e nel *Battesimo* il ricorso all'acqua come strumento di purificazione, ma lasciando le ultime due (*San Pietro in carcere svegliato dall'Angelo* e *Salomè che riceve la testa del Battista*) apparentemente prive di un significato comune. Pasini valuta pure che il messaggio, in questi due casi, possa avere a che fare con la liberazione e la Grazia, però se da un lato San Pietro gode di un'intercessione divina che lo apre alla vita, dall'altro si parlerebbe di una liberazione (e purificazione?) avvenuta tramite martirio. Si riporta inoltre che, per quanto le dimensioni delle quattro tele siano uguali tra loro, quelle dei personaggi all'interno delle superfici pittoriche sia differente, in particolare, Gesù e il Battista e Gesù e la Samaritana sono in scala maggiore rispetto alle altre figure: per Pasini è un ulteriore indizio del fatto che le due coppie di dipinti possano essere state eseguite in tempi differenti.

⁹⁰ P. G. Pasini, *Nuove opere riminesi del Guercino*, cit., p. 51.

P. G. Pasini, *Guercino e dintorni*, cit., pp. 46-48.

⁹¹ P. G. Pasini, *Nuove opere riminesi del Guercino*, cit., p. 48.

Infine, per Francesco Manganoni, «pio, ricco e scapolo mercante che non poteva vantare quarti di nobiltà e ascendenti illustri», la serie di immagini di santi, che non a caso portavano i nomi dei suoi familiari, costituiva una vera e propria galleria di ritratti degli antenati, tipica dei ceti nobiliari, che avrebbe garantito forse non tanto una passata solidità dinastica, quando piuttosto una potente fonte di intercessione presente.⁹²

1.5 CONCLUSIONE

La collezione Manganoni resta per il momento un unicum nel panorama collezionistico riminese del Seicento, un punto di riferimento non solo per la qualità delle opere che custodiva, ma anche per la quantità di tracce che ha lasciato e che hanno consentito di studiarla fino a questo punto. Tuttavia, non ci si può limitare a credere che questa fosse l'unica raccolta d'arte degna di nota della città, ma bisogna riconoscere che è necessario un serio approfondimento degli inventari di quel periodo per ricostruire gli interessi, il gusto e la cultura che influenzavano le abitudini dei più nobili e facoltosi cittadini e il mercato artistico dell'epoca.⁹³ È altrettanto strano che nel riminese restino così poche tracce di Guercino che, come sottolinea Pasini, deve aver influenzato molto di più il territorio di quanto non sembri: lui e la sua bottega ricevevano moltissime commissioni, così come tanti erano gli artisti che dalle sue opere traevano copie per altri committenti, riuscendo comunque a non instaurare mai una concorrenza aggressiva con i suoi colleghi locali o veneziani.⁹⁴ Inoltre, dopo Guercino, si sono installati nella stessa regione altri artisti a lui riconducibili, Giovan Francesco Nagli, detto il Centino,⁹⁵ Lorenzo Gennari e Guido Cagnacci.⁹⁶

⁹² *Ivi*, p. 56.

P. G. Pasini, *Guercino "riminese"*, cit., p. 36.

⁹³ P. G. Pasini, *Guercino "riminese"*, cit., p. 29.

⁹⁴ P. G. Pasini, *La Pinacoteca di Rimini*, cit., pp. 156-157.

⁹⁵ M. Cellini, *Nuove acquisizioni per Giovanfrancesco Nagli detto il Centino*, in "Studi Romagnoli", 3, 1985, pp. 425-447.

F. Arcangeli, *Ricordo del Centino*, in *Centino e la benedizione di "San Vicinio"*, a cura di A. Mazza, Fondazione Cassa di Risparmio di Cesena, Cesena 2009, pp. 9-15.

M. Pulini, *Centino, lo sguardo laterale*, NFC Edizioni, Rimini 2023.

A. Mazza, *Itinerari della pittura a Rimini nel Seicento*, in *Seicento inquieto*, cit., pp. 113-123, in particolare, pp. 118-120.

⁹⁶ P. G. Pasini, *Guercino e dintorni*, cit., p. 62.

M. Bona Castellotti, *Guido Cagnacci a Rimini, il comune senso del profano*, in "Art e dossier", 82, 1993, pp. 24-28.

A. Pellicciari, *La pittura moderna tra sacro e profano: Guido Cagnacci e Centino*, in *Seicento inquieto*, cit., pp. 165-195, in particolare pp. 165-169.



Benedetto Gennari, Il Battesimo di Gesù, 1645-55, olio su tela; Rimini, Museo della città.



Benedetto Gennari, Gesù e la Samaritana al pozzo, 1645-55, olio su tela; Milano, collezione privata.



Guercino e bottega, Salomé riceve la testa del Battista, 1650-55, olio su tela; Rimini, Museo della città.



Ercole Gennari (?), San Pietro in carcere liberato dall'Angelo, 1650-55, olio su tela; già Roma, Christie's, vendita Trivulzio 1988. Fotografia di Gino Ravaioli.⁹⁷

⁹⁷ P. G. Pasini, *Nuove opere riminesi del Guercino*, cit., p. 50.



Guercino, San Francesco d'Assisi, 1659, olio su tela; Milano, collezione privata.



Guercino, Santa Barbara, 1659, olio su tela; Milano, collezione privata.



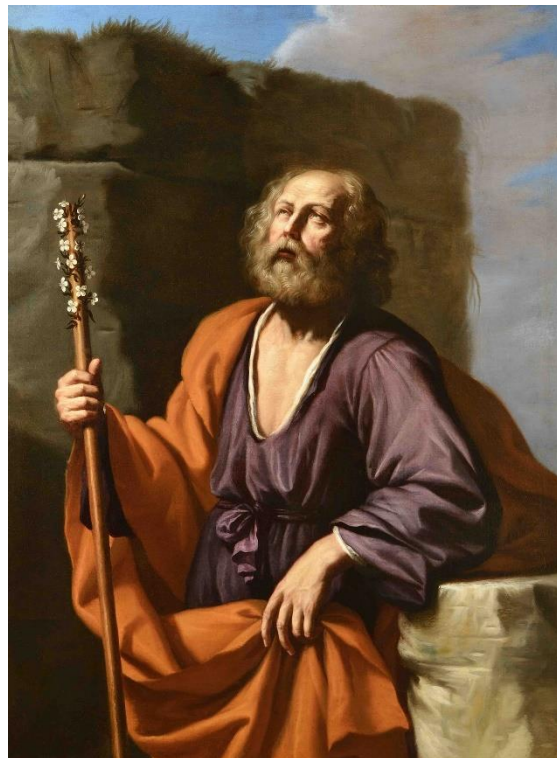
Guercino, Santa Cecilia, 1659, olio su tela; Milano, collezione privata.



Guercino, Sant'Antonio da Padova, 1659, olio su tela; Rimini, collezione privata.



Guercino e bottega, San Francesco di Paola, 1659, olio su tela; Milano, collezione privata.



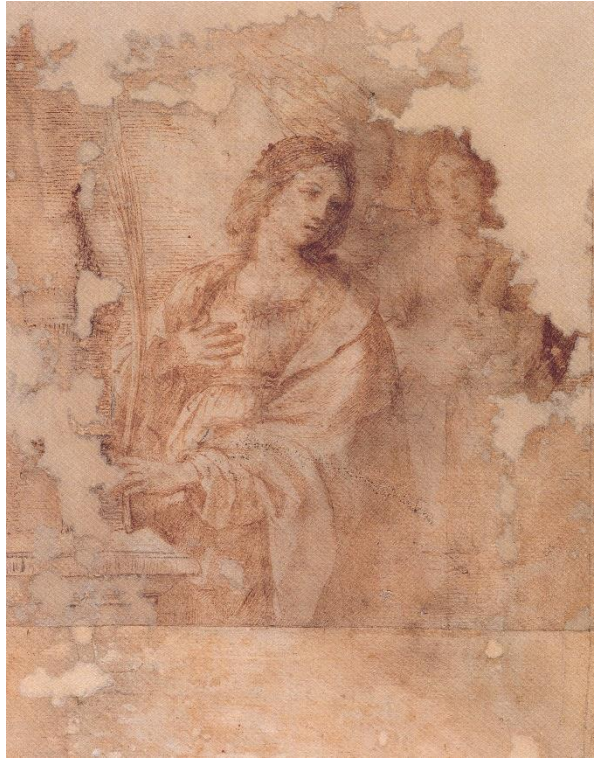
Guercino, San Giuseppe, 1650-60, olio su tela; Londra, collezione privata.



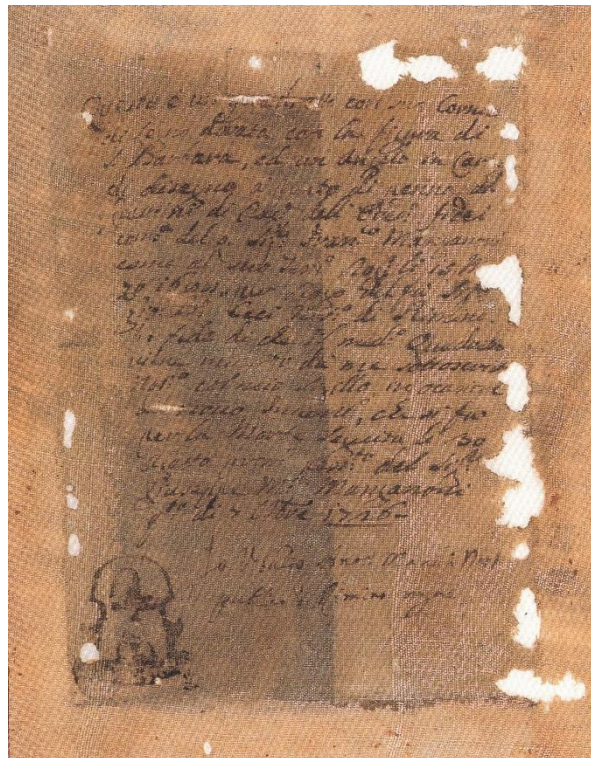
Guercino e bottega, L'Addolorata, c. 1659, olio su tela; Milano, collezione privata.



Cesare Gennari, Ecce homo, c. 1660, olio su tela; Milano, collezione privata.



Guercino, Santa Barbara, c. 1660, inchiostro seppia su carta; Rimini, Museo della città.



Autenticazione del notaio Marchi (1727) sul retro del disegno autografo di Santa Barbara.

CAPITOLO DUE

UN'ISTANZA INEDITA PER LA COLLEZIONE MANGANONI

Francesco Manganoni, nelle proprie volontà testamentarie, aveva già prescritto che, qualora fossero venuti meno gli eredi maschi della propria famiglia, la sua collezione sarebbe passata di diritto ai parenti Zollio.⁹⁸ Giovanni Battista Zollio, suo cugino, custodì i dipinti – insieme alla propria collezione di copie – fino al 1709, quando Giuseppe Maria Manganoni, nipote di Francesco, si sposò con Cristina Nanni, rientrandone legittimamente in possesso.⁹⁹ I due coniugi, però, diventarono genitori di due bambine e di nessun maschio, per cui, alla morte del padre, la collezione venne trasmessa a Giuseppe Antonio, l'ultimo Manganoni ad esserne proprietario.¹⁰⁰ Con l'estinguersi di questa famiglia, nel 1736, gli Zollio tornarono ad essere legittimi eredi tramite la figura di Ottavio II.¹⁰¹

Il tentativo di vendita che si illustrerà in questo capitolo si colloca circa un centinaio d'anni dopo questo passaggio, mentre la gestione della quadreria spettava a Carlo e Ottavio III Zollio, due fratelli e nipoti dell'omonimo antenato.¹⁰²

Roma nel XIX secolo

L'Ottocento romano fu caratterizzato da una crescente attenzione per le tematiche di conservazione e di restauro dei beni culturali, in particolare quelli di pubblica fruizione, ma, laddove possibile, anche di quelli di competenza privata. Nello specifico, sull'onda di una consapevolezza diffusasi soprattutto a livello europeo, ci si accorse che spettava allo Stato la tutela di ciò che iniziava ad essere definito “bene culturale”.

In questo contesto di maggiore sensibilità, crebbe e sviluppò la propria carriera Vincenzo Camuccini, pittore, collezionista, conoscitore e mercante, da sempre

⁹⁸ P. Meldini, «Un tesoro della pittura», in *Guercino e dintorni*, cit., pp. 116.

⁹⁹ P. Meldini, *Un tesoro della pittura*, in *Guercino ritrovato*, cit., p. 48.

¹⁰⁰ L. Muti, *Nuovi contributi sulla collezione Manganoni*, cit., p. 68.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 71.

¹⁰² P. Meldini, *Un tesoro della pittura*, in *Guercino ritrovato*, cit., p. 53.

affiancato e sostenuto dal fratello maggiore Pietro.¹⁰³ A Rimini erano ben note la preziosità e l'entità dei dipinti in loro possesso, così come il loro ruolo nel mercato dell'arte.¹⁰⁴ Fu a Camuccini che, lavorando a stretto contatto col Camerlengato, pervenne la richiesta di stimare la collezione Manganoni-Zollino e di autorizzarne la vendita.

Prima di presentare, però, questi personaggi del panorama artistico romano, si farà una sintesi dell'evoluzione delle leggi che sono state divulgate tra il XVIII e il XIX secolo in materia di beni culturali e si comincerà ad inquadrare il ruolo di Vincenzo Camuccini all'interno di queste dinamiche.

2.1 I NUOVI EDITTI IN MATERIA DI BENI CULTURALI

Le prime leggi che iniziarono a riguardare la pittura moderna risalivano al Settecento ed erano l'Editto Albani del 1733 e l'Editto Valenti del 1750;¹⁰⁵ entrambi, però si limitavano a regolamentare l'esportazione, cercando di impedire al maggior numero possibile di opere d'arte di lasciare lo Stato della Chiesa, piuttosto che di provvedere attivamente alla conservazione delle stesse. Nemmeno l'Editto Doria Pamphilj dei primi anni dell'Ottocento rimediava a questa mancanza, ma per lo meno regolamentava gli interventi di restauro facendoli dipendere unicamente dall'autorizzazione delle autorità competenti e non lasciandoli più alla sola intraprendenza degli artisti.¹⁰⁶

Con la dominazione francese il grosso dell'attenzione fu definitivamente orientato verso l'aspetto archeologico e quindi la preoccupazione per le opere pittoriche finì per perdere rilevanza. Soltanto l'Accademia di San Luca sembrava mantenere una certa sensibilità verso tale tema, mantenendosi un punto di riferimento. Già in

¹⁰³ P. L. Puddu, *Pietro Camuccini e Alexander Day artisti e mercanti di quadri nella Roma di fine Settecento*, De Luca Editori Arte, Roma 2020,

¹⁰⁴ Nello scambio epistolare tra Audiface Diotallevi e Gustav Friedrich Waagen, il primo (da Rimini) dimostra un vivace interesse nei confronti della collezione Camuccini ed invita il suo interlocutore, a Roma, a visitare detta quadreria e ad esprimere un parere in particolare sulla *Madonna dei garofani* attribuita a Raffaello.

G. Zavatta, *Audiface Diotallevi e Gustav Friedrich Waagen: il carteggio per l'acquisto della Madonna di Raffaello e della Natività di Luini per il museo di Berlino (1841-1842)*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 1, 2022, pp. 82-96, in particolare pp. 85-86.

¹⁰⁵ P. Coen, *La riforma del 1749, una linea di crinale nel rapporto tra Museo, tutela e mercato dell'arte nella Roma del diciottesimo secolo*, in *Nuove scenografie del collezionismo europeo tra Seicento e Ottocento*, a cura di C. Mazzetti di Pietralata, S. Schutze, De Gruyter, Berlino-Boston 2020.

¹⁰⁶ F. Giacomini, «per reale vantaggio delle arti e della Storia». *Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Edizioni Quasar, Roma 2007, pp. 17-20.

questo periodo, Vincenzo Camuccini sollecitava affinché venisse istituita una figura competente che si occupasse prettamente della pittura, mentre fino ad allora la competenza spettava ad un più generico Ispettore Generale di Belle Arti, carica che dal 1802 era occupata da Antonio Canova.¹⁰⁷

Bisognò attendere il 12 agosto 1814 perché il titolo di Ispettore alla conservazione delle Pubbliche Pitture fosse configurato da Pio VII ed assegnato proprio a Camuccini, che con questa nomina sottrasse una parte dei compiti allo scultore trevigiano. L'istituzione dell'Ispettorato ebbe soprattutto due scopi: assicurare allo Stato il diritto di controllare e autorizzare le operazioni compiute dai possessori privati di opere d'arte, fossero essi laici o ecclesiastici, e provvedere alla conservazione delle pitture accessibili al pubblico tramite azioni mirate di tutela e restauro.¹⁰⁸ Mentre l'Ispettore si occupava di diffondere consapevolezza e di educare riguardo le nuove direttive in materia di beni culturali, nel 1820 venne divulgato l'importante Editto del cardinal Pacca¹⁰⁹, che accentrò ancora di più il controllo all'autorità governativa, estendendo i provvedimenti non solo alla città di Roma, ma a tutte le provincie che facevano parte dello Stato Pontificio. Questo editto conferì al Camerlengo l'autorità di decidere per quanto riguardava la vendita delle opere all'estero o il restauro di capolavori di proprietà pubblica o privata, sancendo pene più o meno pesanti a chi ne trasgredisse le norme.¹¹⁰

¹⁰⁷ *Ivi*, pp. 24-25.

¹⁰⁸ *Ivi*, pp. 28-29.

¹⁰⁹ F. Barellini, *Un'ultima parola sull'Editto Pacca*, Tipografia Righetti, Roma 1891.

A. Bonetti, *Le gallerie private e l'Editto Pacca. Considerazioni*, in "La Cooperativa", 1892.

V. Curzi, *Per la tutela e la conservazione delle Belle Arti: l'amministrazione del Cardinale Bartolomeo Pacca*, in *Bartolomeo Pacca: ruolo pubblico e privato di un cardinale di Santa Romana Chiesa. Atti delle Giornate di Studio*, a cura di C. Zaccagnini, Blietri, Velletri 2001, pp. 49-76.

V. Curzi, *Il patrimonio artistico e monumentale nello Stato Pontificio degli anni dell'editto Pacca*, in *Patrimonio artistico e identità locali: Pisa, Forlì e altri casi (sec. XIX - XX)*, 2, a cura di D. La Monica, F. Nanni, Edizioni ETS, Pisa 2010, pp. 207-215.

A. Emiliani, *I percorsi della tutela dall'Editto Pacca all'unificazione italiana*, in *Riflessioni sulla tutela. Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per i Beni Librari, gli Istituti Culturali ed il Diritto d'Autore*, a cura di E. Cagiano de Azevedo, R. Geremia Nucci, Polistampa, Firenze 2010, pp. 21-27.

¹¹⁰ F. Giacomini, «*per reale vantaggio delle arti e della Storia*», pp. 17-38.

Barellini fa presente come, in realtà, non ci fossero grandi ripercussioni su chi contraveniva a queste leggi, soprattutto se si trattava dei grandi nomi del panorama artistico come Camuccini.

F. Barellini, *Un'ultima parola sull'Editto Pacca*, Tipografia Righetti, Roma 1891.

2.2 LA FORMAZIONE ARTISTICA DI VINCENZO CAMUCCINI

Vincenzo Camuccini nacque a Roma il 22 febbraio 1771 da una famiglia di mercanti di carbone di origini genovesi, che si era trasferita nella città eterna ormai quasi un secolo prima, intorno al 1698. All'età di sette anni, Vincenzo restò orfano di padre e iniziò, con la madre e la sorella, ad essere economicamente sostenuto dal fratello maggiore Pietro; fu proprio quest'ultimo che, scoperta la particolare propensione di Vincenzo per l'arte, indirizzò i suoi studi e la sua formazione per buona parte della sua giovinezza. Carlo Falconieri, che scrisse la biografia di Camuccini racconta che

[Vincenzo] toccava appena cinque anni che, per naturale istinto, toglieva la colatura delle candele e ritraeva con quella cera animali, figure modellate con tanta verità che quanti li vedevano quasi quasi non potean aggiustar fede essere lavori di tanto tenero fanciullo; per cui ben per tempo si ebbero segni di essere nato artista.¹¹¹

Pietro aveva già una formazione pittorica e stava introducendo anche il fratello a questo tipo di conoscenze e competenze, ma fu all'età di dodici anni che Vincenzo cominciò ad essere affiancato anche da Domenico Corvi, stimato personaggio legato all'Accademia di San Luca. Secondo Monica d'Amicis, però, il tipo di insegnamento che questi fornì al giovane Camuccini potrebbe essere stato di carattere non ufficiale, nel senso che l'allievo non sarebbe stato a tutti gli effetti preso a lavorare presso la bottega di Corvi. È probabile, invece, che essendo lui già stato maestro di Pietro, abbia concesso a Vincenzo, per riguardo del fratello maggiore, delle lezioni al di fuori del contesto dell'Accademia. La supervisione di Corvi sembra essere durata circa due anni, fino a quando i suoi insegnamenti non vennero più ritenuti sufficienti a soddisfare le necessità d'apprendimento del giovane.¹¹²

I contatti con Corvi, però, non si persero del tutto, poiché intorno al 1788 Camuccini continuava a frequentare la sua casa insieme a Luigi Sabatelli e Pietro Benvenuti per studiare il nudo dai modelli dal vero. Di ciò si ha notizia dalle *Memorie* di Francesco Leopoldo Cicognara, date alle stampe a Venezia nel 1888

¹¹¹ C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, Stabilimento tipografico italiano, Roma 1875, in particolare pp. 1-5

¹¹² M. D'Amicis, *Gli anni giovanili di Vincenzo Camuccini (1771-1844): considerazioni sulla formazione pittorica*, in *Studi sul Settecento Romano*, 36, 2020, pp. 181-208, in particolare pp. 182-183.

per i tipi di Vittorio Malamani: Cicognara, recatosi a Roma ed essendo entrato in contatto con l'Accademia di San Luca, ne era rimasto abbastanza deluso, sentendosi piuttosto vicino a questi giovani artisti, che di propria iniziativa pagavano mensilmente una stanza perché un modello potesse trattenersi il tempo sufficiente ai loro studi.¹¹³ Fino ad a questo momento, infatti, Pietro non aveva ritenuto moralmente opportuno che il fratello si interfacciasse con il nudo dal vero, in quanto troppo giovane, e lo aveva invece indirizzato verso la copia delle opere di Raffaello e Michelangelo. Falconieri scrisse che «per tre anni tutti poco mancò che [Vincenzo] si portasse il suo letticciuolo in Vaticano»¹¹⁴, tanto era il tempo e l'assiduità che dedicava ai maestri del Rinascimento.

Camuccini, però, riescì ad approfondire la conoscenza anatomica anche in altri due modi: attraverso lo studio dei cadaveri scorticati e tenendosi sempre pronto a copiare, dalle circostanze che viveva attorno a sé, espressioni e scene di estrema gioia o profonda tristezza, così da avere sempre il proprio repertorio pronto all'uso da cui attingere nel momento di elaborazione dei propri lavori.

Da Mario Aprucci ricevette lezioni di architettura e prospettiva, mentre il fratello si occupava personalmente del fatto che acquisisse le necessarie nozioni letterarie per essere un ottimo artista anche nella composizione dei soggetti.¹¹⁵

Ciò che insomma premeva far emergere a Falconieri tramite il suo racconto è, da un lato, la numerosità dei personaggi da cui Camuccini ha tratto insegnamento, dall'altro, la sua predisposizione all'apprendimento e il suo talento artistico speso in diversi ambiti – tanto che in certi casi sembra quasi parlarne come fosse stato autodidatta.¹¹⁶

2.3 L'INIZIO DI UNA PROMETTENTE CARRIERA

La carriera di Camuccini subì una propulsione alla fine del XVIII secolo, quando Friederick Augustus Hervey, quarto conte di Bristol e vescovo di Derry, gli commissionò due tele dalle notevoli dimensioni, una rappresentante la *Morte di*

¹¹³ V. Malamani, *Memorie del conte Leopoldo Cicognara tratte dai documenti originali*, vol. 2, Merlo Editore, Venezia 1888, in particolare pp. 31-32.

¹¹⁴ C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini*, cit., p. 9.

¹¹⁵ F. Giacomini, «*per reale vantaggio delle arti e della Storia*», cit., pp. 56-57.

¹¹⁶ M. D'Amicis, *Gli anni giovanili di Vincenzo Camuccini (1771-1844)*, cit., pp. 183, 194.

Cesare, mentre l'altra quella di Virginia, entrambi i soggetti tratti dalle tragedie di Vittorio Alfieri, il *Bruto Secondo* e la *Virginia*.

Già dai numerosi disegni e schizzi preparatori, si colse l'eterogeneità della formazione di Vincenzo: le solide basi letterarie usate per comporre al meglio i soggetti, le accuratezze storiche, i dettagli classici, le architetture e le prospettive...¹¹⁷ Il pubblico fu entusiasta dei cartoni che furono esposti a Roma prima che Camuccini iniziasse propriamente a dipingere le opere e ancor di più benevolmente furono accolti i quadri terminati, tanto che Falconieri riportò queste parole dal giornale *Le Notizie del Mondo*, edizione del 12 settembre 1804: «L'universale applauso, che quest'opera [*Morte di Virginia*] riscuote dal pubblico e dagli intendenti, sono una sicura testimonianza di quel merito, che unanimemente viene accordato a questo eccellente giovane professore».¹¹⁸

Terminati entrambi i lavori, però, ormai nei primi anni dell'Ottocento, Lord Bristol era defunto e gli eredi non si dimostrarono interessati a tenere i dipinti, che vennero piuttosto acquistati da Gioacchino Murat per conto del sovrano di Napoli, Ferdinando IV; questi li trasferì nella sua reggia a Capodimonte, dove i quadri si trovano ancora oggi.

Nel frattempo, Vincenzo cominciò a ricevere i primi incarichi da parte delle istituzioni pubbliche, che gli concedettero sempre più fiducia in virtù dello straordinario talento che dimostrava in diversi campi dell'arte. Tra il 1798 e il 1799, entrò a far parte dell'Istituto Nazionale delle Scienze, Lettere e Arti, dove ebbe modo di affiancare altri grandi artisti dell'epoca del calibro di Antonio Canova, Giuseppe Ceracchi e Giovanni Volpato. Nel 1803 diventò Direttore dello Studio Vaticano del Mosaico, per cui fu chiamato, non solo a prendersi cura dei mosaici dello Stato pontificio, ma anche di chi ci lavorava, dei nuovi possibili cantieri e di selezionare quali pitture importanti si potessero trasporre in opere musive. Parte di questo suo incarico venne poi demandato a Michele Keck, un artista di origini austriache, nel momento in cui, a partire dal 1823, a Camuccini fu chiesto di seguire una più vasta campagna di restauri.¹¹⁹

¹¹⁷ A. Bovero, *Camuccini, Vincenzo*, Treccani, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 17, Roma 1974 (18 dicembre 2023)

<[¹¹⁸ C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini*, cit., p. 47.](https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-camuccini_(Dizionario-Biografico)/>.</p></div><div data-bbox=)

¹¹⁹ F. Giacomini, «*per reale vantaggio delle arti e della Storia*», cit., pp. 62-66.

Forse però, il suo incarico più rilevante, fu quello di Ispettore alla conservazione delle Pubbliche Pitture, assunto nel 1814 e conservato fino al termine della sua vita.¹²⁰ Questo ruolo, unito alla vicinanza di Camuccini alla Commissione Generale Consultiva di Antichità e Belle Arti, fece sì che in più di un'occasione gli fosse richiesta una competenza da museologo, in particolare nell'allestimento della Pinacoteca Vaticana, della Pinacoteca del Reale Museo Borbonico di Napoli e del Museo Gregoriano Etrusco in Vaticano. Giacomini fa notare come l'approccio applicato da Camuccini in questi contesti sia in realtà lontano dalle istanze che si stavano manifestando altrove in Europa, laddove si riscontrava, per esempio, la necessità di trasformare le raccolte principesche in pubblici musei. Nella Roma della prima metà dell'Ottocento, l'allestimento non aveva una funzione educativa, né si preoccupava di influire su una eventuale identità nazionale da sviluppare.

Viceversa appaiono preponderanti nella sua impostazione i risvolti promozionali, come il richiamo esercitato sui turisti e sui visitatori, la preoccupazione per una corretta conservazione dei pezzi, l'impegno ad offrire modelli di studio ai giovani artisti. [...] appare privilegiata la contemplazione estetica ed emozionale dell'opera, prototipo del bello, bandiera del gusto, ma anche monumento della storia dell'arte.¹²¹

2.4 LA RICHIESTA DEI FRATELLI ZOLLIO

La dimestichezza che Vincenzo Camuccini dimostrò con le opere d'arte, però, non derivava solo dai suoi studi o dai suoi ruoli all'interno dell'entourage artistico dello Stato, ma dal fatto che l'intera sua vita fosse pervasa dall'interesse per questa materia: insieme al fratello Pietro (restauratore) si costruì una carriera da mercante e connoisseur e cominciò ad imbastire una propria collezione d'arte privata, proprio partendo dall'attività di commerciante. Vincenzo arrivò presto a stabilirsi come un punto di riferimento per le autorità competenti, tanto che ci si rivolse anche a lui quando servì una perizia su un pezzo d'arte che veniva proposto in vendita allo Stato Pontificio o dal quale lo si voleva far espatriare per commerciarlo all'estero.¹²² Inoltre, l'istituzione del Camerlengato con cui

¹²⁰ U. Hiesinger, *The Paintings of Vincenzo Camuccini, 1771-1844*, in "The Art Bulletin", 60, 1978, pp. 297-320, in particolare p. 298.

¹²¹ F. Giacomini, «*per reale vantaggio delle arti e della Storia*», cit., pp. 67-68.

¹²² *Ivi*, pp. 124-125.

Camuccini collaborò ed ebbe fitti scambi di informazioni – dovuti al suo ruolo da Ispettore – nutriva una solida fiducia in lui: spesso il cardinale Camerlengo sceglieva di discutere solo con lui le questioni sulla corretta conservazione e fruizione di capolavori pubblici e privati (come nel caso che si vedrà a breve), piuttosto che ricorrere alla Commissione Generale di Belle Arti. Ci si curava di tenere sempre Vincenzo aggiornato sulle richieste che pervenivano al Camerlengato e le sue osservazioni erano tenute in alta considerazione quando si trattava di giungere alle risoluzioni dei problemi.

È in questo contesto che si colloca la domanda dei fratelli Zollo di Rimini per sapere quanto valessero i quadri della loro collezione e se avessero o meno il permesso di esportarli. Rimini, infatti, dall'inizio del XVI secolo, era parte dello Stato della Chiesa, quindi un'eventuale vendita della raccolta guercinesca avrebbe comportato l'alienazione di tali quadri dal patrimonio del territorio ecclesiastico. Nella considerazione generale di questa vicenda, va tenuto presente il ruolo di un altro personaggio: tra due fratelli Zollo in questione, Ottavio III e Carlo, il primo, già vescovo di Pesaro (1822-24), lo era in quel momento nella diocesi di Rimini (1824-32). Mentre Carlo aveva meno riguardi della burocrazia pontificia e si sarebbe probabilmente attivato in maniera meno manifesta, Ottavio aveva interesse, se non nel trattenere i propri beni di famiglia tra le ricchezze pontificie, quanto meno a seguire le corrette procedure per autorizzare la compravendita e dovette aver insistito col fratello per far giungere a Roma la loro istanza.¹²³ Istanza che arrivò effettivamente, il 21 luglio 1829, a monsignor Giuseppe Gropelli, Uditore del Camerlengo, che domandò a Vincenzo Camuccini di esprimere un giudizio sulla collezione Zollo, di cui gli era pervenuta anche la descrizione delle opere. Il 5 agosto, questi rispose asserendo di non aver «alcuna cognizione» dei guercineschi e quindi, di non potersi esprimere in merito al loro valore. Rimandò piuttosto al marchese Gioia, il direttore dell'Accademia di San Luca, «persona zelantissima delle cose patrie», e alla Commissione Ausiliare di Belle Arti per definire se, tra quei dipinti, «ve ne siano diversi di non comune pregio».¹²⁴

¹²³ P. G. Pasini, *Nuove opere riminesi del Guercino*, cit., pp. 59-61.

¹²⁴ Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASRM), *Camerlengato*, II/IV, 201/1150.

Ad un paio di giorni dalla risposta, il signor Aggiunto Sgariglia venne incaricato di controllare se nella vita di Giovan Francesco Barbieri¹²⁵ fossero riportati i quadri citati nella descrizione dei fratelli Zollio.

Infine, probabilmente non avendo trovato notizie soddisfacenti, le carte vennero mandate a Forlì, al cardinal Legato, accompagnate da una lettera datata 12 settembre, affinché lui richiamasse «tutta l'attenz.e di cod.a Commissione Ausiliare di Belle Arti, incaricandola di procurargli una esatta descrizione di essi Dipinti, di contestarne il pregio e l'originalità, di rintracciare i documenti relativi risultanti dal fidecommissio». Inoltre gli fu chiesto di riferire «col sempre savio di Lei parere, qual più vero prezzo possa udersi dei sud.i dipinti tanto separatamente che complessivamente».¹²⁶

Dai documenti citati non emergono ulteriori indizi sull'approccio degli Zollio alla questione, né sul rapporto tra Ottavio III e la Santa Sede. Molto del materiale su di lui conservato nell'Archivio di Stato di Rimini è infatti stato distrutto durante la Seconda Guerra Mondiale; si conserva ancora qualcosa solo nell'Archivio Diocesano di Pesaro. Persino Tonini ne parlò soltanto vagamente, in quanto riminese illustre per dignità ecclesiastiche, dedicandogli poche righe di testo.

Fu Vescovo di Pesaro, e poi di Rimini: ed eralo allorquando l'Urbani scriveva le sue Memorie: sicchè appartiene al secolo XIX. Quindi ne facciamo questo semplice ricordo.¹²⁷

Nell'articolo in cui Dante Simoncelli cerca di far apparire più efficacemente il personaggio, Ottavio Zollio viene presentato soltanto come un uomo sensibile alle esigenze fisiche e spirituali della sua gente, un uomo di nobile discendenza che non vedeva nelle sue origini un motivo valido per disinteressarsi delle categorie

¹²⁵ La biografia di Guercino a cui si fa riferimento è quella di Jacopo Alessandro Calvi, che in calce riporta anche la trascrizione a stampa del Libro dei conti: di conseguenza, il controllo che viene eseguito per l'istanza Zollio potrebbe essere stato condotto su entrambi i fronti, la ricostruzione delle vicende biografiche e le testimonianze delle entrate del pittore.

J. A. Calvi, *Notizie della vita, e delle opere del cavaliere Gioan Francesco Barbieri, detto il Guercino da Cento, celebre pittore*, Tipografia Marsigli, Bologna 1808.

¹²⁶ ASRM, *Camerlengato*, II/IV, 201/1150.

¹²⁷ C. Tonini, *Storia civile e sacra riminese*, 6/2, Bruno Chigi Editore, Rimini 1971, p. 704.

sociali meno fortunate.¹²⁸ Ad ogni modo, un paio di anni dopo la richiesta inviata a Roma, quando Rimini si trovò coinvolta negli scontri per la secessione dallo Stato della Chiesa (rivoluzioni guidate da città come Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna), Ottavio Zollio sembrò parteggiare per la fazione liberale.¹²⁹

Sicuramente, il fatto che fosse vescovo influì sulla decisione di seguire le procedure determinate dall'Editto Pacca, invece di ignorarle come succedeva in altri affari tra privati. D'altro canto, secondo Pier Giorgio Pasini, fu proprio la lungaggine della burocrazia pontificia – di cui si può aver avuto prova col frequente rimando dei documenti da una figura ad un'altra – che dovette aver disincentivato l'esportazione e quindi preservato la collezione per un'altra trentina d'anni.¹³⁰

2.5 I FRATELLI CAMUCCINI E LA LORO COLLEZIONE

Si è già parlato dell'impegno profuso da Vincenzo Camuccini a livello professionale per la preservazione del patrimonio artistico romano, tuttavia, se da un lato Falconieri tesseva le lodi dell'amico e cercava di smentire tutte le malelingue, Giacomini mette in evidenza una serie di indizi che lasciano supporre che l'attività dei Camuccini non fosse sempre del tutto onesta. Pietro conduceva con scaltrezza e astuzia i propri affari da restauratore e mercante d'arte, riuscendo ad arricchirsi persino durante il dominio napoleonico, un periodo non propriamente felice per le collezioni pubbliche e private, che in molti casi vanno sfoltenendosi. Talvolta Pietro sfociò addirittura nell'illegalità, coprendo i quadri originali con nuovi strati di pittura per ottenerne i permessi all'esportazione (e liberando solo successivamente le pellicole pittoriche originarie). Proprio grazie a questo commercio nacque la collezione personale di Pietro e Vincenzo, in un «clima da mercato nero, in cui i dipinti erano merce [...] da trattare con mezzi da contrabbando»¹³¹. L'argomentazione principale con cui i due fratelli cercavano di giustificare il costante arricchimento della propria raccolta era la premura di

¹²⁸ D. Simoncelli, *S. E. R. Mons. Ottavio Zollio Vescovo di Pesaro dal 1822 al 1824 e di Rimini dal 1824 al 1832*, in "Frammenti", 12, a cura di I. Corsini, Arti Grafiche Stibu Urbania, Pesaro 2008, pp. 277-292.

¹²⁹ [Autore redazionale], *2 aprile 1832 – Muore Ottavio Zollio, il vescovo "liberale" di Rimini*, in Chiamamicittà.it, 2 aprile 2023 (01 gennaio 2024) <<https://archivio.chiamamicitta.it/2-aprile-1832-muore-ottavio-zollio-vescovo-liberale-rimini/>>.

¹³⁰ P. G. Pasini, *Nuove opere riminesi del Guercino*, cit., pp. 59-61.

¹³¹ F. Giacomini, «*per reale vantaggio delle arti e della Storia*», cit., p. 107.

evitare che quelle stesse opere d'arte venissero disperse nel mercato europeo, trattenendole piuttosto a Roma, dove la giurisdizione papale ne avrebbe garantito la conservazione e un certo grado di fruizione. Era una scusa, però, a cui non tutti danno credito ed infatti, per eludere attenzioni indesiderate, la collezione Camuccini restò inaccessibile, per volontà dei proprietari, alla maggior parte del pubblico fino a diversi anni più tardi, quando la loro reputazione si stabilizzò e poterono con orgoglio esporla nella propria abitazione.¹³²

Nella sua pubblicazione *«per reale vantaggio delle arti e della Storia»*, Giacomini riporta uno scambio epistolare tra Vincenzo Camuccini e l'Uditore del Camerlengato, monsignor Giuseppe GropPELLI, lo stesso responsabile dell'istanza Zollio nei documenti sopra citati. Questi si trovò nella scomoda posizione di dover chiedere a Camuccini, in modo conforme ai nuovi regolamenti, una lista dei beni che componevano la sua raccolta privata.

La libertà che si sono presa e si prendono alcuni nobili ricchi proprietari di oggetti di Belle Arti tanto in Roma che nello Stato di contrattarne ed eseguirne eziando la vendita ad esteri compratori contro a quello che espressamente dispongono le leggi, mettono in necessità sua Em.za il Sig. Card. Camerlengo di dare finalmente esecuzione a quegli articoli delle leggi sulle Belle Arti i quali obbligano i rispettivi proprietari di dar nota degli oggetti che posseggono, onde determinare quali debbansi conservare nello Stato e quali possono estrarre all'estero. Ma siccome alcuni di essi hanno più volte dimostrato di desiderare ed hanno fatto inchiesta che il rigore della legge non sia ad essi soli applicato, ma eziando ad alcuni artisti illustri, i quali dicono di possedere quadri e statue ed altri oggetti di mano d'insigni autori antichi, così la stessa Em.za Sua ha creduto giusto di dover dar loro un debito esempio d'imparzialità. Che però sapendo che V.a Signoria Ill.ma possiede una copiosa e notabile galleria di quadri antichi ha imposto al sottoscritto Uditore del Camerlengato e presidente della Commissione Generale Consultiva di Antichità e Belle Arti d'impegnarla a trasmettere nota di essi, onde conosciuto il lor pregio possa venirsi a quelle determinazioni che sono alle leggi conformi.¹³³

Camuccini rispose piuttosto amareggiato e lamentò, non solo, una violazione della proprietà privata, ma soprattutto che tale mancanza di rispetto venisse rivolta proprio a lui, che tanto si era speso per gli interessi del governo pontificio.

¹³² *Ivi*, pp. 96-98, 107.

¹³³ ASRM, *Camerlengato*, II/IV, 171/510.

[...] ognun sa come io abbia tolto dalle mani della Baviera, dell'E.mo Fesch, e di altri, molti monumenti antichi per conservarli a Roma; ognun sa come io ne dadessi nota, e ne ricevessi l'elogio dall'E.mo Sig. Cardinale Pacca, e del Sovrano, e come poi io fossi sordo alle invitazioni di molti Principi, e facessi, che avesse sul cuor mio più forza l'amor di Patria che l'amor del mio utile, come costa da documenti irrefragabili, che io posso fare ad ogni inchiesta manifesti. Per quanto medito su questa cosa parmi provocata da animi maligni, che invidiano o la benevolenza, e la distinzione, che li Principi Esteri hanno avuto, ed hanno per me, cosa, che ho cercato procurarmi con infiniti miei sudori, oppure invidiano a quegli impieghi che io copro [...] Non so d'altronde come ora siasi pensato a me con una Legge, la quale in piena congregazione dell'Ill.mo Mons. Marini fu riconosciuta per troppo dura, e perciò si lasciò soprasedere; ed è tale di fatti, perché parmi, vada a ledere il diritto della proprietà privata, diritto riconosciuto sacro presso ogni civile Nazione. Perché se frodi si sono commesse, piuttosto che farne riverberare le conseguenze sopra di me, crederei più opportuno, che si impedisse, che venissero effettuate coi permessi di quelli, che sarebbero più in obbligo d'impedirle. Io non posso penetrarmi nella giustizia di dover rassegnare oggetti acquistati da me a Firenze, a Monaco, e da alcuni in Roma, che o per bisogno, o per poco amore delle arti, se ne spogliarono: Oggetti da me presi sì per fare un luogo d'ornamento alla mia Famiglia, sì per mio studio, e sì per impiegare alcune somme in oggetti sicuri, e lasciare ai miei figli un capitale sicuro, senza mai aver avuto in mira di voler frodare clandestinamente la legge, od abusare di quella confidenza, che si volesse in me riporre./ Ma torno a dire, quando l'aschio altrui avesse dato motivo a ciò, per le incombenze, che disimpegno, sono dispostissimo a spogliarmene, a meno dell'Ispezione Generale delle Pitture, per la quale la S. M. di Pio VII aggiunse la promessa di un proporzionato compenso alle mie fatiche: promessa ratificata confermata dalla magnanimità e giustizia di Leone XII felicemente regnante: ed anche questa potrò dimettermi, ove io abbia conseguito gli effetti delle promesse sovrane. Che poi su vuol prendere una misura generale in tal proposito, ed io vegga, che le medesime Case Principesche, nelle quali i Sommi Pontefici hanno stabilite delle esimie Gallerie per decoro della Capitale, siano visitate dalla Commissione, ed anche gli oggetti loro siano presi in Nota, allora io pure mi uniformerò ad una disposizione che riguarda anche essi Principi; quantunque il caso mio sia molto diverso dal loro, tenendo io queste opere dell'Arte per mio studio, il quale potria anche portarmi, a mio maggior profitto, a cangiare alcuni di detti Oggetti, per acquistarne de' migliori. Prego V. S. Ill.ma e R.ma a perdonarmi, se ho scritto forse con più caldo, che non mi si convenia [...].¹³⁴

¹³⁴ *Ibidem.*

Possedere una collezione voleva dire vantare a tutti gli effetti uno status sociale, che nel caso dei Camuccini si accompagnava particolarmente bene alle loro capacità di artisti, restauratori e conoscitori. Anche (ma non solo) per una questione di reputazione da difendere, nel corso dell'Ottocento le attività commerciali – illecite e non – di Pietro si ridussero notevolmente: è probabile che fossero entrati in gioco diversi fattori, per esempio le maggiori complessità riscontrate nel contrabbandare l'arte, la ricchezza e il patrimonio già accumulati oppure il fatto che Vincenzo avesse ormai una carriera pubblica che difficilmente gli avrebbe perdonato uno scandalo di questo genere.¹³⁵ Tra l'altro, sempre grazie a questa carriera, Vincenzo poté permettersi di acquisire il titolo di barone nel 1830.¹³⁶

Asserendo di nuovo alla reputazione come motivazione, Giacomini cerca di giustificare un tentativo di vendita del 1818, in cui Pietro e Vincenzo cercarono di cedere allo Stato le opere in loro possesso; d'altronde sapevano fin troppo bene che le proposte di acquirenti privati all'estero non avrebbero ricevuto il benestare all'esportazione.¹³⁷ La proposta non venne accettata, così come successe a Giambattista Camuccini, figlio ed erede di Vincenzo, quando, molti anni dopo rispetto alla dipartita dell'artista, scelse di proporre le opere ricevute dal padre allo Stato, prima di venderle – a malincuore – al duca di Northumberland, in Inghilterra.¹³⁸

2.6 LA VITA PRIVATA DI VINCENZO

Dal punto di vista personale, Vincenzo Camuccini godette di grandi soddisfazioni lavorative, ma affrontò anche gravi perdite familiari: oltre all'essere rimasto orfano in tenera età, perse la madre e la sorella nei primi anni di Ispettorato, la prima per anzianità e la seconda a causa del forte trauma provocato dalla morte dell'innamorato, Mario Asprucci, già maestro di prospettiva di Vincenzo.¹³⁹

Nel 1816 sposò Maddalena Devoti, una «tra le più distinte damigelle di Roma», dalla cui unione nacquero Giovan Battista e Teresa, prima che l'amata moglie morisse di parto alla terza gravidanza.¹⁴⁰

¹³⁵ F. Giacomini, «*per reale vantaggio delle arti e della Storia*», cit., p. 104.

¹³⁶ *Ivi*, p. 62.

¹³⁷ *Ivi*, pp. 109-111.

¹³⁸ C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini*, cit., p. 282-283.

¹³⁹ *Ivi*, pp. 124-126.

¹⁴⁰ *Ivi*, pp. 128-129.

Vincenzo conquistò la benevolenza di diversi sovrani, tra cui i Borbone di Napoli e l'imperatore d'Austria, Francesco I, nonché quella dei molteplici papi che si succedettero sul soglio pontificio.

Partecipò al rinvenimento della tomba di Raffaello al Pantheon e diventò il principale illustratore a stampa di questo evento che aveva entusiasmato la cittadinanza romana e i suoi artisti.¹⁴¹

Il 6 dicembre 1831, Vincenzo decise di risposarsi con la francese Emilia Alier¹⁴²; solo due anni dopo, però, a causa di un colpo ricevuto per evitare un incidente stradale, Pietro Camuccini morì, lasciando il fratello in un momento di profondo dolore¹⁴³.

Vincenzo se ne andò soltanto undici anni più tardi, a seguito di un ictus che già tre anni prima gli aveva ridotto le capacità fisiche e lo aveva obbligato a smettere di dipingere. Di questo penoso periodo Falconieri raccontò come l'artista ebbe visto man mano diminuire il numero di amici e la frequenza con cui questi lo andavano a trovare, giungendo alla conclusione che solo pochi, nel lungo periodo, cercarono davvero di confortarlo e alleviare le sue sofferenze. La cerimonia funebre fu particolarmente sentita e numerose persone si recarono a rendere omaggio al pittore, che venne sepolto nella chiesa di San Lorenzo in Lucina, vicino alla tomba del suo stimato Poussin.¹⁴⁴

2.7 CONCLUSIONE

Vincenzo Camuccini fu dunque una figura estremamente interessante nella Roma dei suoi tempi, sia per quanto riguarda il suo lavoro e le sue idee, che per la rete di contatti e relazioni che ha instaurato con amici e colleghi anche di nazionalità diverse. Le sue vicende biografiche permisero di aprire una parentesi sull'Ottocento Romano che, con i suoi più recenti editti, i suoi limiti ancora in

¹⁴¹ *Ivi*, pp. 175-186

¹⁴² *Ivi*, p. 235.

¹⁴³ Il Dizionario Biografico dell'Enciclopedia Treccani, alla voce "Pietro Camuccini", ne data la morte al 4 novembre 1833, tuttavia, nel suo racconto, Falconieri non solo riporta con esattezza la sola data del secondo matrimonio di Vincenzo (6 dicembre 1831), ma aggiunge anche che «La perdita dolorosa del fratello gli lasciava un gran vuoto nel cuore e gli faceva desiderare un altro affetto: una nuova compagna che egli, per buona fortuna trovava nella francese Emilia Alier».

C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini*, cit., pp. 233-234.

A. Bovero, *Camuccini, Pietro*, Treccani, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 17, Roma 1974 (05 gennaio 2024)

<https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-camuccini_%28Dizionario-Biografico%29/>.

¹⁴⁴ C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini*, cit., pp. 273-281.

materia di conservazione, valorizzazione e restauro e i suoi personaggi di spicco, intersecò l'esistenza della collezione Manganoni presentata nel primo capitolo.

Si è già detto che gli Zollo non si arresero di fronte a questo primo tentativo di vendita fallito, ma una decina d'anni più tardi proposero le loro opere ad Audiface Diotallevi, ottenendo di nuovo scarsi risultati.

Se Rimini non fosse appartenuta ai territori sotto il dominio dello Stato Pontificio, probabilmente le trattative si sarebbero svolte in modo diverso e la raccolta d'arte avrebbe rischiato di smembrarsi prima di quanto sia successo in realtà.

Capo
 Descrizione di 24. Quadri di Francesco Barbieri
 sotto il Reverso ricavata dall'Inventario del *Principe*
 ereditario da lui l'aveva fatto dipingere.

N.º 1. Quadro in tela d'Imperatore rappresentante
 N.º 2. Il Battesimo di Costantino
 N.º 3. S. Pietro in Casa con incatato dell'Angelo a. intorno
 N.º 4. S. Tommaso in barca al palazzo del Salvatore
 N.º 5. Eusebio che porta sul bacile del Manigoldo di sopra
 di S. Giovanni Battista.

Tutti di due figure l'una, salvo l'ultima che ha di più la suddetta
 Cost., tutti perfettamente eguali, ed ognuno di misura sopra la cornice
 altezza palmi sei, e larghezza palmi sette oncie otto.

N.º 6. Quadri in tela simili rappresentanti
 N.º 7. Eusebio con la croce, e S. Paolo con la croce di S. Stefano
 N.º 8. S. Marco
 N.º 9. S. Marco attaccato ad un albero, e Paolo che lo corteggia
 N.º 10. Angelica e Maddalena in atto di unirsi con sulle cortine
 degli alberi loro nomi.

N.º 11. Una Venere dormiente, che viene additata da un
 Amante a Marte, di quale solleva le cortine del letto.
 Tutti perfettamente compagni, ed ognuno di misura sopra la cornice
 ce altezza palmi cinque, e larghezza palmi sette oncie otto.

N.º 12. Quadri in tela simili rappresentanti
 N.º 13. S. Cecilia
 N.º 14. S. Barbara

Nota esatta con la descrizione di tutti i dipinti
 della collezione Zollio, allegata alla richiesta
 fatta pervenire al Camerlengo.

N.º 15. S. Francesco Brando
 N.º 16. S. Francesco di Paola
 N.º 17. S. Pietro
 N.º 18. S. Antonio, cui sopra per un bambino
 N.º 19. La S. Vergine Coloborata
 N.º 20. S. Giuseppe

Tutti perfettamente eguali, ed ognuno di misura sopra la cornice
 altezza palmi cinque, e larghezza palmi quattro e oncie due e
 tutti compagni.

Un Quadro in tela simile rappresentante una Santa Vergine
 col bambino dormente, che ha in mano una tifa, e questo di misura
 sopra la cornice alte palmi cinque, e oncie sette, larghezza palmi
 quattro oncie nove.

N.º 21. Cinque Quadri in tela simili, ma più piccoli, e San Tommaso
 che più d'una volta è martirizzato, rappresentante
 N.º 22. S. Provasio che si batte nella Cavona
 N.º 23. La S. Maddalena penitente
 N.º 24. L'immagine del Salvatore sul timo del vasio
 N.º 25. Un' Ecce Homo ritratto da un Manigoldo
 N.º 26. La S. Maria Famiglia

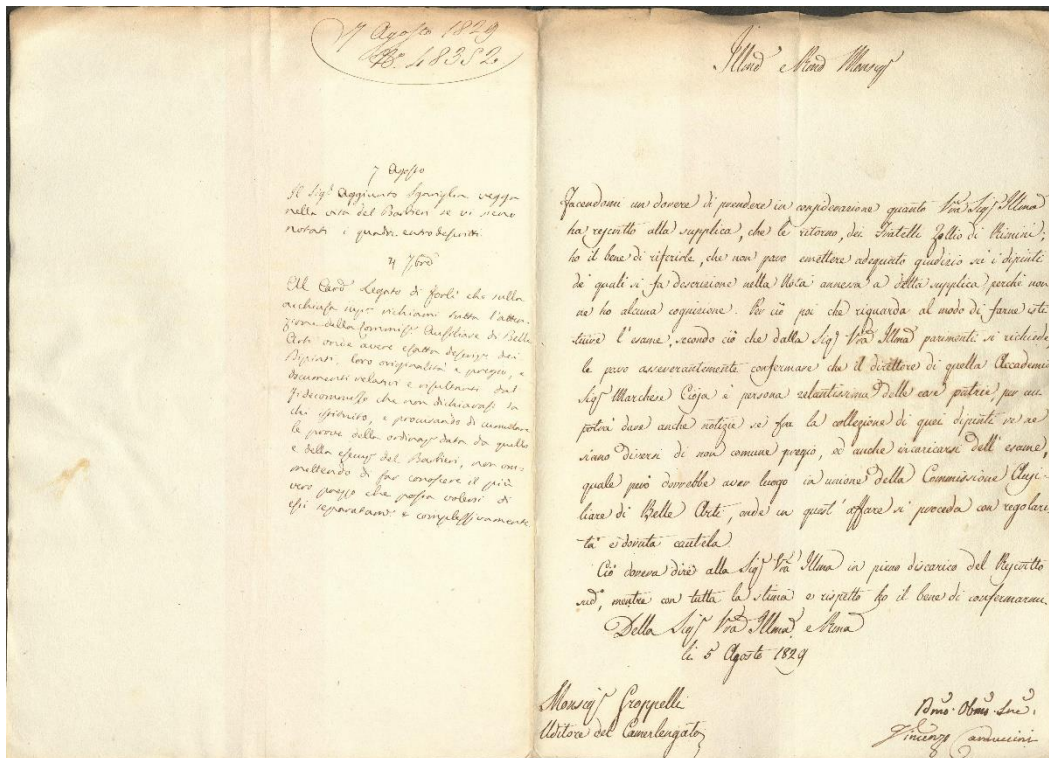
Tutti perfettamente eguali, ed ognuno di misura sopra la cornice
 altezza palmi tre, larghezza palmi due oncie sei.

Altri pochi Quadri d'Altri divergi
 Un Quadro di mano del Barocci in tela d'Imperatore rappresentante
 Santa Maddalena, che è gettata da una sua famiglia sopra un letto

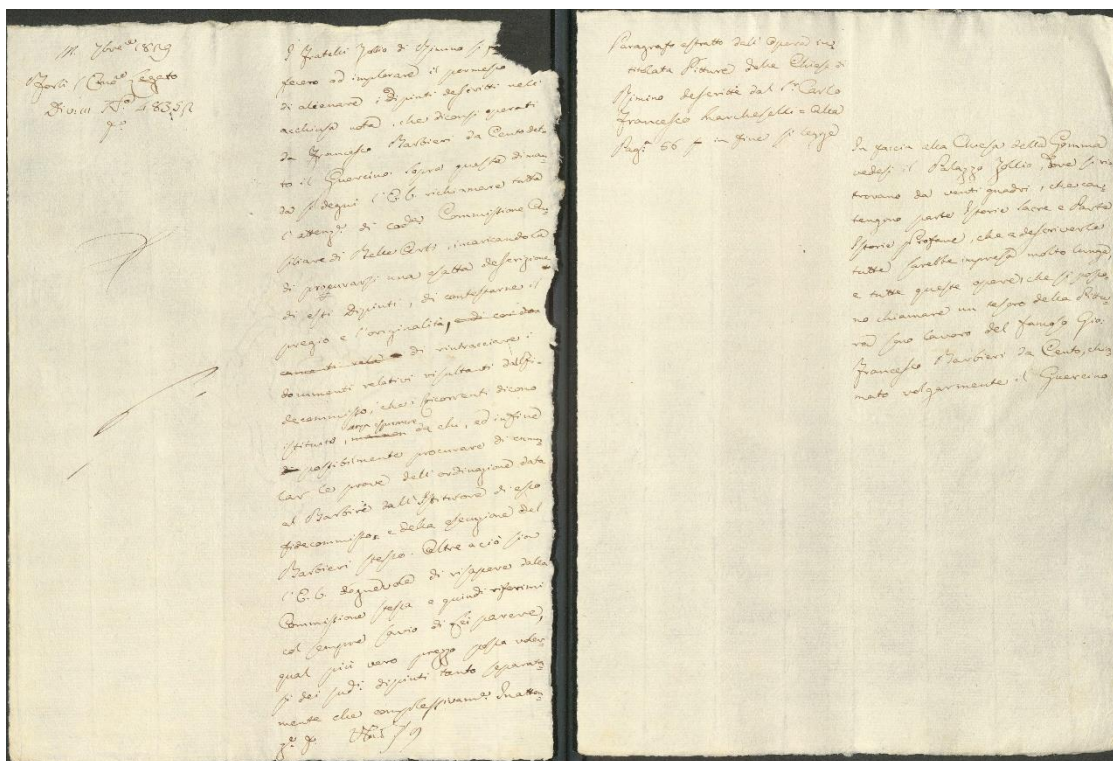
un parone il capo d'Colonna, di cui sopra altezza palmi cinque
 e oncie sette, larghezza palmi quattro e oncie due e
 Due Quadri fatti in tavola, che giuravano di mano del
 Pietro Peri, rappresentante la Coste
 N.º 27. della Santa Vergine Coloborata e
 N.º 28. dell' Ecce Homo

Un Quadro della Scuola del Barocci in tela d'Imperatore
 rappresentante Cleopatra in atto di stemperare la Poca
 into una coppa, e S. Pietro Martire, di cui sopra altezza palmi tre
 oncie due, larghezza palmi cinque e oncie nove.

Due altri sette quadri di mano del Barocci, e almeno apparte-
 nenti alla di lui Scuola.



Documento autografo di Vincenzo Camuccini in cui comunica all'Uditore del Camerlengato, monsignor Groppelli, di non avere gli elementi necessari per stimare la collezione Zollo.



A destra, la lettera indirizzata al cardinale Legato di Forlì; a sinistra la citazione del paragrafo tratto da Pitture delle chiese di Rimini di Marcheselli, in cui si definisce la collezione Manganoni «un tesoro della pittura»¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Cfr. Marcheselli, *Pitture delle chiese di Rimini*, cit., p. 66.

CAPITOLO TRE

IL CONTESTO STORICO DEL SEICENTO

E ALCUNI INVENTATI INEDITI

Come accennato nel primo capitolo, sarebbe limitativo credere che Francesco Manganoni fosse l'unico collezionista riminese degno di nota di tutto il XVII secolo. Risulta invece evidente, dalla lettura di alcuni inventari conservati nell'Archivio di Stato di Rimini – gentilmente segnalati da Giovanni Rimondini – e nella Biblioteca Gambalunga, che Pier Giorgio Pasini aveva in parte ragione nel ritenere «che le case della nobiltà erano sorprendentemente ricche di dipinti (a centinaia), in gran parte devozionali, ma anche di storia (sacra e profana), di mitologia, di ritratti e di nature morte, di fiori e di paesi e di battaglie».¹⁴⁶ Una ricchezza artistica e culturale che è stata a lungo trascurata, sia a causa delle numerose perdite e dispersioni di patrimonio, ma anche per colpa di pregiudizi che vedevano bollati alcuni artisti come “minori” e dunque non necessariamente degni di essere studiati e presentati al grande pubblico.¹⁴⁷ Sebbene, in realtà, la lacuna storica riguardi anche lo studio del collezionismo riminese in generale, poiché, escludendo le ricerche sull'Ottocento, non esistono altri tentativi di approfondimento a riguardo.

Indagando gli inventari presentati in questa tesi, si nota – come già rilevato da Giulio Zavatta in merito all'Ottocento – che i patrimoni artistici potevano generalmente comporsi in due modi: da un lato c'erano le collezioni “ricercate”, ossia i rari casi in cui tra le opere figuravano pezzi di qualità e di autori conosciuti in tutta la Penisola; dall'altro si trovavano raccolte di dipinti meno preziosi o di pittori locali che venivano più frequentemente assemblate con fini decorativi.¹⁴⁸ È plausibile pensare che non sempre ci fosse uno specifico intento collezionistico dietro l'accumulo di queste opere pittoriche, soprattutto nei casi in cui esse parevano proprio essere parte dell'arredamento. Così come è legittimo aspettarsi che le raccolte si siano ampliate e ridotte di numero nel corso dei decenni e nei passaggi ereditari tra le diverse generazioni.

¹⁴⁶ P. G. Pasini, *Guercino “riminese”*, cit., p. 29.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ G. Zavatta, *L'arredo, il gusto, il collezionismo nelle case riminesi di inizio Novecento*, cit., pp. 121.

Gli atti notarili di seguito presentati sono ordinati in ordine cronologico secondo le date riportate sui documenti stessi. Questa decina di documenti è un inizio consistente, ma non esaustivo, di uno studio che deve essere necessariamente ampliato per completare il quadro del contesto collezionistico riminese del XVII secolo.

Il secolo diciassettesimo

Il Seicento fu un secolo turbolento per la città di Rimini, soprattutto nei suoi primi decenni, in cui si susseguirono una concatenazione di eventi che misero in difficoltà i cittadini e generarono una sensazione di precarietà riguardo al futuro: eventi bellici che colpiscono direttamente o indirettamente la città, pirateria nell'Adriatico, carestie, epidemie di bestiame e pestilenze.¹⁴⁹

In molte occasioni, col verificarsi di queste sciagure, l'uomo si accorse di non poterle affrontare solo con le proprie forze e dunque fu portato a ricercare l'aiuto di Cristo, della Madonna o dei santi, affinché, tramite la loro intercessione, Dio liberasse il suo popolo dalle fatiche che in quel momento lo opprimevano. Rimini aveva già la sua schiera di protettori, in particolare Gaudenzio, Giuliano, Colomba e Innocenza, intercessori venerati da gran tempo.¹⁵⁰ A questi, però, se ne aggiunsero man mano altri per diverse ragioni: la devozione verso san Rocco venne introdotta per chiedere la protezione dalla peste, mentre quella verso sant'Antonio da Padova, di cui si ricordava ancora il passaggio in città quattro secoli prima, sorse piuttosto spontaneamente proprio a partire dal Seicento.¹⁵¹ Anche la grande quantità di monasteri e conventi influì sulla venerazione di certi personaggi, fossero questi i fondatori di determinate comunità o semplicemente modelli di virtù che esse sentivano particolarmente vicini.¹⁵² Non ci sarà da sorprendersi, allora, nel constatare che la gran parte di opere nominate dagli atti notarili sia fundamentalmente di soggetto religioso, sebbene ciascuna si richiami ad iconografie più o meno recenti.

¹⁴⁹ P. G. Pasini, *La città*, cit., p. 32.

¹⁵⁰ P. G. Pasini, *Vecchie e nuove devozioni*, in *Seicento inquieto*, cit., pp. 68-77, in particolare pp. 68-69.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² P. G. Pasini, *La città*, cit., p. 28.

3.1 INVENTARIO BATTAGLINO BATTAGLINI

Cronologicamente il primo inventario è quello di Battaglino Battaglino¹⁵³, esponente di una delle più note famiglie riminesi del Seicento¹⁵⁴, tuttavia è forse quello meno interessante nel momento in cui ci si prospetta di indagare gli indirizzi collezionistici della città romagnola. Quella di Battaglino non era una collezione; non c'è nemmeno la certezza del fatto che la dozzina di opere presentate nel testo siano un nucleo embrionale della ricca raccolta dei conti Battaglino che tanto entusiasmarono Carlo Tonini un paio di secoli più tardi.¹⁵⁵ Tali dipinti sono menzionati in due punti del testo: da una parte la maggioranza dei quadri elencati in sequenza – senza specificare se ciò sia dovuto alla loro esistenza in una stessa stanza o ad un raggruppamento di genere fatto dal notaio – e dall'altra un isolato esempio di icona mariana in un contesto di devozione personale. Cominciando da questo ultimo caso, un'Annunciata dipinta ad olio si trova menzionata tra un crocifisso di stucco e un'acquasantiera in rame: assumendo che la vicinanza testuale corrisponde a quella fisica nei locali della casa, si arriva alla conclusione che possa trattarsi di un piccolo luogo di preghiera. Il fatto che subito prima si menzionino trenta libri e poco dopo si parli di forbici e calamaio fa pensare ad una sorta di studiolo o comunque di una postazione per scrivere.

I restanti quadri si dividono tra quelli religiosi, tre santi e due immagini della Beata Vergine, e sei ritratti, di cui tre familiari e altrettanti definiti antichi.

In realtà questo inventario del 1625 si colloca temporalmente piuttosto lontano rispetto a tutti gli altri, che invece coprono le ultime decadi del Seicento. Si coglie però l'occasione per segnalare che la vedova di Battaglino Battaglino, che seguì la redazione del documento a pochi giorni dalla sua scomparsa, si chiamava Teodora Stivivi e fu la stessa che qualche anno più tardi fu riconosciuta come l'amante di Guido Cagnacci.¹⁵⁶ Lei, nobildonna, e lui, pittore dalle più umili origini, avevano

¹⁵³ Biblioteca Gambalunga di Rimini, Fondo Gambetti, n. 152.

¹⁵⁴ G. Gobbi, P. Sica, *Le città nella storia d'Italia. Rimini*, Editori Laterza, Bari 1982, p. 65.

¹⁵⁵ C. Tonini, *Storia civile e sacra riminese*, cit., p. 231.

P. G. Pasini, M. Zuffa, *Storia di Rimini dal 1800 ai nostri giorni*, cit., p. 151.

¹⁵⁶ P. G. Pasini, *Guido Cagnacci: pittore (1601-1663)*, Luisé, Rimini 1986, pp. 314-321.

P. G. Pasini, *Le donne del Cagnacci*, Ramberti Arti Grafiche, Rimini 1993.

D. De Sarno Prignano, L. Muti, *Guido Cagnacci: hypòstatis*, Edit Faenza, Faenza 2009, pp. 188-189, 237.

intenzione di scappare insieme per costringere la famiglia di lei ad autorizzare il matrimonio.¹⁵⁷ Matteo Cagnacci, però, il padre dell'artista, li scoprì e li denunciò, causando la drastica fine della relazione. Teodora venne trattenuta in un convento finché non accettò le nozze con un parente che le avesse permesso di conservare lo status sociale e la significativa dote, mentre lui fu bandito da Rimini e inutile si dimostrò essere il suo ricorso per ottenere ragione in sede processuale.¹⁵⁸

3.2 INVENTARIO DI CARLO CIUCCI, BARBIERE RIMINESE

L'inventario del barbiere Carlo Ciucci¹⁵⁹, depositato presso il notaio Giovanni Pozzi il 5 maggio 1672¹⁶⁰, è suddiviso in due diverse parti: la prima composta dai beni che stavano nell'abitazione di questo personaggio e la seconda corrispondente a quelli che lui teneva presso la sua bottega. Nel testo si menzionano trentatré quadri, di cui soltanto otto si trovavano nella residenza privata. Evidentemente questi erano soprattutto soggetti devozionali (due iconografie della Madonna, un Salvatore, un apostolo e una santa Maria Maddalena) a cui si affiancavano tre ritratti: quello di Francesco Ciucci, fratello del proprietario di casa, quello di un prete non meglio identificato e l'ultimo raffigurante una donna altrettanto ignota. Questi quadri non sembrano essere trattati come oggetti d'arte, quanto piuttosto come strumenti di devozione e di arredamento; sono inseriti nell'elenco dei beni di Ciucci in base alla loro collocazione all'interno della casa, anche se in realtà si trovavano tutti «nella prima stanza su la strada», la quale, a giudicare dal mobilio e dagli altri oggetti presenti, sembrerebbe essere stata una camera da letto.

Una Lettieria di noce con sue colonne, quattro palle d'ottone et il suo fondo.

Una trabacca di mezzelanina verde con tornaletto e fascie con franze ranze e gialle.

Due mattarazzi, con un capezzale lungo di lana.

Un Pagliazzo. Sei cuscini di penna per la testa.

¹⁵⁷ F. Giannini, *Guido Cagnacci. I sensi e lo spirito*, «Finestre sull'Arte», 02 luglio 2022 (consultato in data 25 gennaio 2024)

<<https://www.riminiduepuntozero.it/perche-e-sbagliato-accostare-le-donne-dai-seni-nudi-di-cagnacci-alle-donne-filmiche-di-fellini/>>.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ ASR, Atti di G. Pozzi, vol. 3410, 1671-1674, cc. 251-255.

¹⁶⁰ L'anno del terremoto

[...] Un quadro senza cornice con l'immagine di un Apostolo.
Una Madonna del Rosario, di stucco indorato senza cornice
Un quadro senza cornice con l'immagine di S.ta Maria Madalena
Un quadro senza cornice con l'immag.e della madonna del Carmine
Un quadro con cornice Indorata con un Salvatore dipinto
Un ritratto del P. Ino. Fran.co F.ilo del q.m Carlo Ciucci senza cornice
Un ritratto di un prete, senza cornice. [...] ¹⁶¹

I primi sette dipinti sono separati dall'ultimo «ritratto da Donna senza cornice» dall'elenco di camicie e altri articoli di abbigliamento, magari perché appeso proprio nella parte della stanza adibita a guardaroba.

La bottega: quadri e strumenti

Nel proprio posto di lavoro, invece, Carlo Ciucci aveva esposto un diverso tipo di raffigurazioni.

Quattro quadri dipinte varie Sibille con cornice d'habeto schiette usi.
Un ritratto di Donna in quadro grande senza cornice dipinta a sedere sopra una sedia
Cinque quadretti piccoli dipinti frutti e pesci senza cornice di mano del Foligni.
Quattro quadretti ordinarj, et uno di quelli strazzato dipinti sopra carte incollate sopra la tela di varij paesi con cornice use, schiette d'habeto.
Sei altri quadretti simili senza cornice dipinti varij paesi e buscarezze.
Un quadretto con cornice d'habeto dipinta di nero con filetto d'oro, dipinta la S.ma Annun:ta
Un quadretto con cornice d'habeto dipinta di nero con filetto d'oro dipinto varij frutti.
Quattro quadretti dipinti sopra le tavole varie campagne con cornice d'habeto dipinte indorate, una delle quali è rotta. ¹⁶²

Anche in questo contesto si presume che tali dipinti servissero fundamentalmente ad arredare e rendere accogliente l'ambiente della bottega. Qui, però, pur non mancando l'icona mariana della Madonna Assunta, si trovavano ben quattro sibille – il solo soggetto profano che si riscontra nell'inventario – e l'unica attribuzione che viene riportata, ossia quella dei dipinti «di mano del Foligni». Non si sa chi fosse questo artista: l'appellativo viene riportato dall'atto notarile, quindi potrebbe trattarsi di un'autografia degna di nota per l'epoca, o quanto meno

¹⁶¹ ASR, Atti di G. Pozzi, vol. 3410, 1671-1674, cc. 251-255.

¹⁶² *Ibidem*.

per il barbiere, eppure alla storia non vengono consegnate notizie di questo personaggio. Potrebbe valere lo stesso discorso esposto da Zavatta poc' anzi, per cui, chi poteva, si procurava e teneva esposte pitture di maestranze locali, la cui fama non necessariamente si espandeva poi al di fuori dei confini del territorio.¹⁶³

La considerazione che ne deriva è che il barbiere riminese potesse aver tenuto per le stanze private i soggetti tipici della devozione personale e quelli a cui richiedere protezione ed intercessione, mentre avesse portato in bottega (lo spazio in cui più frequentemente riceveva clienti e visitatori) un numero maggiore di quadretti, insieme a pochi altri quadri significativi, perché fossero visibili da chiunque vi entrasse.

Peraltro è curioso che in bottega ci fossero sette grandi libri, più un'altra trentina di piccoli, di diversi autori e materie: una raccolta libraria comunque non indifferente.

Gran parte di questo inventario risulta cancellato poiché sembra che il notaio volesse copiarlo "in bella scrittura" a poche carte di distanza, tuttavia la trascrizione è incompleta e l'unico modo per leggerlo nella sua interezza è rifarsi alla prima versione. Nonostante questa difficoltà, però, potrebbe rivelarsi una risorsa preziosa per chi decidesse di indagare il funzionamento del mestiere di barbiere nel Seicento e gli strumenti specifici della professione.

Otto rasuri con suoi manichi.

Doi para di forbice napolitane da barbiere.

Doi specchi ord.rj.ij uno più piccolo dell'altro con cornice schiette nere.

Una Pietra da rasori con cassa di noce [...]

Un bacile di stagno uso da Barbieri. [...]

Tre lusernari da barbiero con due candelieri di ferro

Una scaranna d'habeto piccola con una sponda tessuta di paniera [...]

Dodici tondi di maiolica ord.rj.

Sei altri piatti di (?), scudelle.

Un piatto grande ad uso di baciletto sfocato.

Un altro con suo boccale di Maiolica.

Tre altri piatti ordinarj di maiolica

¹⁶³ G. Zavatta, *L'arredo, il gusto, il collezionismo nelle case riminesi di inizio Novecento*, cit., pp. 121.

Quattro sottocoppe di maiolica, una bottiglia di ferro
Doi vasi dipinti et uno Indorato, con una tazza di porzullana.
Una tazza, due salliere, et una fruttiera di maiolica piccola.
Un vaso per far l'aquaraza, cioè Campana di piombo, e fondo di rame¹⁶⁴

È anche importante sottolineare che, al di là degli specifici strumenti del mestiere, Ciucci faceva uso di un consistente assortimento di stoviglie in maiolica: il mercato della ceramica, infatti, subì una forte propulsione proprio nel XVII secolo e un gran numero di fornaci sorse proprio per rispondere ad una domanda sempre crescente di questi utensili.¹⁶⁵ Per quanto anche altre città potevano vantare lavorazioni di terrecotte e maioliche di buona qualità, a Rimini veniva riconosciuto il giusto merito e pregio.¹⁶⁶ Appare qui evidente come la loro produzione non fosse sollecitata solo per utilizzo domestico e culinario, quanto anche per quello legato ad altre professioni; naturalmente non ci si deve aspettare che la qualità fosse paragonabile alle manifatture pregiate dei servizi da tavola.

Infine, considerato il gran numero di confraternite che erano sorte a Rimini tra il XVI e il XVII secolo (e soprattutto la loro funzione aggregatrice tra lavoratori dello stesso settore e sotto la protezione dello stesso patrono)¹⁶⁷ è lecito domandarsi se Ciucci ne facesse parte. Tra quelle conosciute, non sembra essercene una particolarmente rilevante per la categoria dei barbieri, tuttavia l'immagine della Madonna del Rosario esposta in bottega potrebbe rimandare ad una particolare vicinanza agli ambienti domenicani, che ne diffondevano la venerazione. È interessante, a questo proposito, la Confraternita del Santissimo Rosario oppure, come la chiama Adimari, la Confraternita della Santissima Vergine Madre di Dio del Rosario, che aveva la propria sede in una chiesa con un affresco di Federico Zuccari rappresentante la Santissima Annunciata e che era situata vicino alla chiesa dedicata a san Domenico istitutore del Santissimo Rosario.¹⁶⁸ Più di recente, Barbara Menghi Sartorio riporta solo che aveva un

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ O. Piolanti, *Ceramiche da mensa e da cucina nella Rimini del Seicento*, in *Seicento inquieto*, cit., pp. 97-109, in particolare p. 97.

¹⁶⁶ C. Tonini, *Storia civile e sacra riminese*, cit., pp. 291-296.

¹⁶⁷ B. Menghi Sartorio, *Origine e attività delle confraternite*, in *Storia della Chiesa riminese*, 3, cit., pp. 307-344, in particolare p. 335.

¹⁶⁸ R. Adimari, *Sito riminese*, cit., pp. 126-127.

altare nella chiesa di San Cataldo e un oratorio, dedicato alla Santissima Annunciata, nella chiesa di Santa Maria a Mare.¹⁶⁹ Ad ogni modo, con queste due stesse titolazioni, Madonna del Rosario e Santissima Annunciata, è raffigurata la Vergine in due opere presenti nella raccolta del barbiere, rispettivamente la prima nella propria abitazione e la seconda sul luogo di lavoro. Non c'è la certezza che Carlo Ciucci fosse a tutti gli effetti membro della congregazione, ma, per quanto casuale possa essere la coincidenza degli appellativi mariani, si è ritenuto comunque opportuno evidenziarla.

3.3 INVENTARIO DI CARLO PASOTTI

Anche l'inventario di Carlo Pasotti¹⁷⁰ si colloca tra gli atti notarili di Giovanni Pozzi. Il documento porta la data del 27 settembre 1673 ed è costruito in modo diverso rispetto al precedente inventario, poiché, senza presentare la suddivisione tra le camere, elenca in modo ordinato gli oggetti in base alle categorie di appartenenza (mobilio, quadri, indumenti, preziosi...). Ci si può chiedere, tuttavia, se sia legittimo immaginare che la lista risultante sia stata compilata secondo un criterio logico di progressione, per esempio la stessa successione degli ambienti nell'abitazione, come d'altronde si segue negli inventari del precedente tipo. Il motivo di questa considerazione risiede principalmente nel fatto che tra le prime opere nominate figurano gli unici dipinti a tema profano presenti nella collezione, ossia Europa e la Primavera¹⁷¹, inseriti in contesto che vede la prevalenza di nature morte e ritratti, rispetto a soggetti di carattere religioso. È possibile che questi si trovassero, appunto, in uno o più ambienti adibiti al ricevimento degli ospiti o semplicemente all'esposizione di immagini che non riguardassero la devozione familiare.

Quattro quadri piccoli senza cornice dipinti frutti.

Un ritratto d'un Card.e con cornice nera. [...]

Un quadro grande con cornice intagliata e dipinta di verde con oro, dipinto Voleano

Un'altro quadro simile dipinta Europa.

Un'altro simile dipinti Dalida con Sansone.

Un quadro ordinario con cornice nera, e filetti d'oro, dipinta una Primavera.

¹⁶⁹ B. Menghi Sartorio, *Origine e attività delle confraternite*, cit., p. 335.

¹⁷⁰ ASR, Atti di G. Pozzi, vol. 3411, 1671-1676, cc. 161, 166, 169-177.

¹⁷¹ Un ulteriore soggetto di difficile interpretazione è quello di Voleano, che potrebbe rientrare tra i soggetti profani o appartenere ad un genere diverso di dipinti.

Doi quadri simili dipinti frutti.

Un ritratto del fu sig.r Carlo [Pasotti] con cornice nera indorata.

Un'ritratto della sig.ra Lucrezia [Aspi] con cornice simile.

Un quadro con cornice nera con filetti d'oro dipinti varij uccellami.¹⁷²

In questo che si è ipotizzato essere uno spazio per le relazioni sociali, erano ben evidenti anche i ritratti del padrone di casa e della consorte, Lucrezia Aspi. Era piuttosto comune che nelle abitazioni nobiliari e delle famiglie che desideravano esibire la propria ricchezza si trovassero gallerie di ritratti: personali o comunque familiari, dei propri protettori, di illustri personaggi locali, di alte cariche ecclesiastiche e persino di sovrani (si ricordi l'immagine di Luigi XIII in collezione Manganoni).¹⁷³ Di questa tipologia di opere resta una quantità esigua di esempi rispetto alla totalità di esemplari che sono stati prodotti nel XVII secolo e soprattutto pare siano sopravvissuti più semplicemente le raffigurazioni maschili che quelle femminili, forse perdute e disperse ancor più precocemente. Questi ritratti potevano considerarsi «ufficiali e talvolta commemorativi, e oltre a non costituire in genere dei grandi capolavori non forniscono molte indicazioni né sulla società dominante, né sul costume, né sull'indirizzo della cultura artistica».¹⁷⁴

Recuperando, invece, il discorso dell'ordine in cui compaiono le opere, si potrebbe argomentare che forse il notaio ha raggruppato nella prima parte tutte quelle non religiose, per poi continuare i soggetti sacri, però in realtà i quadri successivi non sono presentati per tipologia, come esempi della stessa specie, ma si mischiano santi, icone mariane, effigi di Nostro Signore e scene del Nuovo e Antico Testamento. Ciò porterebbe ad avvalorare l'ipotesi che l'elenco segua la collocazione dei dipinti della casa, piuttosto che un ordine secondo il soggetto rappresentato.

Naturalmente, in questa parte del testo, pur non mancando altre raffigurazioni di frutti e paesaggi, prevalgono le iconografie religiose, in particolar modo quelle dei santi, di cui si contano ben dieci immagini. Oltre a ciò, però, in certi casi, insieme alle produzioni pittoriche, vengono integrati anche altri esempi di manufatti che

¹⁷² ASR, Atti di G. Pozzi, vol. 3411, 1671-1676, cc. 161, 166, 169-177.

¹⁷³ P. G. Pasini, *Ritratti riminesi*, in *Seicento inquieto*, cit., pp. 54-59, in particolare p. 54.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

plausibilmente si trovavano negli stessi ambienti (come crocifissi, specchi, scrigni e persino «un signorino di cera in cassa di legno, dipinta di nero») e che non si sarebbero potuti collocare in nessun'altra macrocategoria dell'inventario, se non tra altri oggetti d'arte. Ammesso quindi che sia corretto ritenere i quadri elencati secondo la successione delle stanze, tali 'intromissioni' potrebbero aiutare ad immaginare in quali locali della casa si siano potute trovare le corrispondenti opere.

Un quadro ovato con l'Image della madonna con cornice indorata.

Un Crocifisso di Cristallo in una Cassetta d'habete Indorata.

Un lavello per l'acqua santa di legno indorato

Un specchio grande con cornice Indorata.¹⁷⁵

Si consideri quanto riportato: il dipinto ovale della Madonna non avrebbe in sé nulla di eccezionale, però, accompagnato dal crocifisso di cristallo – che potrebbe essere di pregevole fattura – e dal contenitore per l'acqua santa, lascia invece pensare che vi fosse uno specifico spazio concepito per la devozione personale, come già si era successo nell'inventario Battaglini. Allo stesso modo, la presenza dello specchio potrebbe confermare che si trattasse di una camera privata, destinata alla famiglia e non facilmente accessibile da visitatori esterni.

Si è ancora ben lontani dalle collezioni composte da centinaia di elementi come le aveva prospettate Pasini, probabilmente influenzato dai risvolti che l'interesse artistico darà nell'Ottocento¹⁷⁶, ma con questo primo esempio di documento notarile si comincia ad intravedere per lo meno l'intenzione di considerare le opere d'arte nel loro insieme, come un genere patrimoniale a sé stante e distinto da altri tipi di beni materiali.

3.4 INVENTARIO ALESSANDRO DIOTALLEVI

Monsignor Alessandro Diotallevi è stato vescovo di Pesaro dal 1667 al 28 settembre 1676, giorno della sua scomparsa, in cui venne redatto dal notaio Francesco Ciacca l'inventario dei suoi beni.¹⁷⁷ Si tratta, dunque, in questo caso, di

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ P.G. Pasini, *Guercino "ritrovato"*, cit., p. 29.

¹⁷⁷ Biblioteca Gambalunga di Rimini, Fondo Gambetti, n. 937.

una collezione riminese spostata negli appartamenti di Diotallevi a Pesaro ed è lecito dedurre che l'inventario fosse stato redatto al fine di trovare una nuova destinazione al suo patrimonio, fosse essa a Rimini o nella diocesi in cui lui operava. In Biblioteca Gambalunga a Rimini il testo è conservato in duplice copia, entrambe copie di Marino Ciacca datate 9 giugno 1694, ma di cui una presenta anche il valore dei singoli oggetti menzionati in zecchini, mentre l'altra sembra soltanto una versione più ordinata e senza i corrispettivi monetari.

Nell'appartamento del vescovo erano circa una ventina i ritratti, che rappresentavano, oltre ad alcuni soggetti non specificati, altri colleghi prelati, il precedente pontefice (Clemente IX) e la principessa di Pesaro. Questi ultimi due, insieme al ritratto del cardinale Carpegna e a due personaggi dell'Antico Testamento, Susanna e Lot, adornavano la stanza in cui monsignor Diotallevi morì, quindi presumibilmente la sua camera da letto. Contrariamente a quanto ci si aspetterebbe, dunque, non c'erano immagini sacre a vegliare il sonno del vescovo pesarese. Dipinti di questo tipo erano piuttosto distribuiti nelle altre camere e suscitano le seguenti considerazioni: Diotallevi teneva particolarmente all'icona del Santo Sudario, tanto da averne due riproduzioni, di cui una più decorata e integrata con una piccola vaschetta per l'acqua santa. Inoltre conosceva e probabilmente venerava diversi santi di recente canonizzazione: san Filippo Neri fu santificato nel 1622 e, tutto sommato, il suo culto si diffuse anche a Rimini; invece, san Francesco di Sales e san Pietro d'Alcantara (un frate minore spagnolo della prima metà del Cinquecento) non furono canonizzati prima del 1665 e del 1669, intorno cioè agli anni di vescovato di Alessandro Diotallevi a Pesaro. Si può immaginare che egli seguisse con attenzione e devozione la comparsa di nuovi e venerabili esempi nella Chiesa cattolica di cui lui stesso era pastore.

È curioso lo specchio su cui è dipinta una santa Maria Maddalena, con cornice nera e «pezzetti di mistura argentati», ma sicuramente il pezzo di maggior valore era l'Adorazione dei Magi nella stanza verso la Rocca, che valeva dodici zecchini, ossia quattro volte il prezzo massimo delle altre opere, che si aggirava intorno ai tre zecchini. Non si ha l'attribuzione all'artista, ma la cornice era traforata e indorata e il quadro stesso era definito «di buona mano».

Gli scrigni

Nella Camera del pogiolo verso la strada

[...] Un Scrigno di pero negro con Suoi cassetini con fodre di Tartaruga finta con dentro num.o nove corone di profumo con mappe

Tre Cavaglieri di profummo

Un Cassettino di cipresto historiato [...]

Nella Camera verso il Giardino contiguo alla Saletta

[...] Un Scrigno di per negro con Cassetini num.o nove con le faccie di pietra e palle quattro e piedi d'ottone

Nella Stanza contigua alla Sudetta

[...] Un Scrigno di pero negro con le faccie di cristallo finto e l'astre d'ottone indorato con il suo piede di Stallo di pero negro sotto et in un cassetino vi sono doi cagnolini di seta sf(?) bianchi, e un asperges, e un Cusinetto di Lana due para di guanti, et alcune ramette di fiori finti fatti di seta. Una borsa di Scrittura raccamata, Una risma di carta da scrivere Sette fazoletti mischi fatti di seta, e banella da Tabacco, Una Scattola fatta à coro con palle odorifere di Bologna, et un'altra Scatola parimenti di paglia senza palle, Sette pomi di persiche finti, un Secchiello raccamato con l'asperges, et alcune rame di frutti finti

Nella Camera ultima verso la Rocca

[...] Una Croce d'ebano con il suo piede stallo, e il Cristo d'ottone indorato

Un quadro rapresentante l'Adoratione de Magi con cornice traforate, et indorate, et è di buona mano

Un quadro rapresentante la Madonna SS.ma con le cornice indorate

Un Specchio pintovi S. Maria Madalena con cornice negre, e pezzetti di mistura argentati

Un Scrigno di pero negro con frigi d'ottone indorate, e facette di Christallo pinte con la sua sopra coperta di corame stampato, con il suo piede stallo di pero negro con entro ne cassetti. Una risma di Carta, et alcuni frutti di cera varij. In un altro Cassettino un'altra risma da scrivere con alcune rame di fiori finti diversi di seta. In un altro cassetino un'altra risma di Carta da scrivere. In un altro Cassettino doi cedri di Cera finti, con quattro persiche finte in un altro Cassettino, Un bambino di Lana, doi Tavolette di paragone di pietra, Una Scattola coperta di Stoffa, et altre due Scattole Una pinta con palle odorifere, e l'altra bianca vota, et alcune rame di fiori [...]¹⁷⁸

¹⁷⁸ *Ibidem.*

Una caratteristica di questo inventario, e di conseguenza del gusto di monsignor Diotallevi, è la presenza di certi scrigni che contenevano davvero piccoli tesori di varia manifattura. Il primo, dovrebbe aver avuto i cassettini foderati di finta tartaruga e aver contenuto profumi e mappe. Nella stessa stanza, o forse contestualmente allo stesso scrigno sembrano esserci stati tre cavalieri di profumo e un cassetto di cipresso istoriato. Un secondo scrigno si trovava nella «camera verso il Giardino» e viene descritto soltanto con nove cassetti con delle facce di pietra (forse da intendersi come tarsie di marmo nelle specchiature dei cassetti), quattro palle e otto piedi di ottone; il contenuto non è stato specificato. Gli ultimi due scrigni sono decisamente più interessanti, poiché vi erano racchiusi piccoli oggetti assimilabili a quelli delle camere delle meraviglie. Anche il terzo potrebbe aver avuto dei pomelli antropomorfi, ma questa volta di cristallo finto invece che di pietra; dovrebbe essere stato in qualche modo decorato con dell'ottone e poi aver avuto il proprio piedistallo di legno di pero. All'interno vi si trovavano alcune lavorazioni in seta, ossia dei normali fazzoletti, ma anche due cagnolini bianchi e rametti di fiori e frutta finti, vale a dire particolari manifatture che potrebbero non aver avuto altro scopo al di fuori del fine collezionistico in quanto curiosità. C'era anche un cuscino di lana, due paia di guanti, diverso materiale di scrittura e due aspersori, strumenti del mestiere di Alessandro in quanto religioso. Il quarto scrigno, infine, posto nella camera che dà sulla Rocca, si sarebbe detto ancora più raffinato: si ripetevano i volti di cristallo, ma in questo caso erano dipinti, la decorazione in ottone sembrava consistere in un fregio intagliato e il forziere stesso dovrebbe essere stato coperto da uno strato di corame. Esso conteneva altre riproduzioni di fiori e frutta in seta come in cera, molta carta da scrivere, tre scatolette, due tavole di paragone e quello che si direbbe un bambolotto di lana. Dalle descrizioni si ottiene dunque l'immagine di queste diverse cassetiere, finemente decorate, i cui cassettini contenevano ciascuno meraviglie e curiosità, probabilmente piccole espressioni di maggiore o minor pregio dell'artigianato locale.

Della seta e della lana scrisse anche Carlo Tonini: della prima ricorda che la lavorazione del filato ebbe una lunga e fruttuosa storia a Rimini, che si è protrasse dal 1561 ai suoi giorni.¹⁷⁹ Si costruirono opifici e filatoi e, alla metà del XVIII

¹⁷⁹ C. Tonini, *Storia civile e sacra riminese*, cit., pp. 285-288.

secolo, papa Innocenzo X concesse persino alla città di imporci un dazio sul commercio, da quanto la produzione era abbondante.¹⁸⁰ Per quanto riguarda la lana, pare fosse stata introdotta ben due volte in città, la prima nel 1516 per dare un'occupazione a tanti giovani che non avevano di che vivere e la seconda all'alba del nuovo secolo, per un generico beneficio che quest'arte avrebbe comportato alla comunità. Probabilmente nelle ultime decadi del Cinquecento si era perso interesse per questa forma d'artigianato, se è stato necessario svilupparla da capo.¹⁸¹

L'ultimo ambiente ad essere menzionato nell'inventario è la cucina, dove colpiscono soprattutto la dozzina di tondi in stagno con l'emblema di monsignor Diotallevi e le sue tre carrozze, tutte dal nobile aspetto e dal rispettabile valore economico di venti o venticinque zecchini.

Nella Cucina

Dodici Tondi di Stagno con l'arma di Mons. Diotallevi

[...] Un Carozzone alla francese con bandinelle di Vacchetta nera, e di sgalia berettina

Una Carozza rossa grande alla francese con bandinelle di damasco rosso

Altre bandinelle di Vacchetta, e panno rosso, e gli specchi con cornice di ottone indorati, e li suoi cusini di Vacchetta

Un'altra Carozza fodrata di velluto verde con li suoi Cusini, bandinelle di Vacchetta, e di damasco verde¹⁸²

Uno sguardo ad Audiface Diotallevi

A margine di questa esposizione, va segnalato che, nelle sue recenti pubblicazioni, Giulio Zavatta commenta la strategia di vendita di Audiface Diotallevi, il quale sosteneva di star cedendo opere appartenenti alla propria e storica collezione familiare o millantando prestigiose provenienze al fine di aumentarne il prezzo¹⁸³. In realtà è piuttosto plausibile che, ormai nel XIX secolo, smerciasse i quadri di cui era più recentemente entrato in possesso cercando di ottenere un margine di guadagno più alto possibile.¹⁸⁴

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ *Ivi*, pp. 284-285.

¹⁸² Biblioteca Gambalunga di Rimini, Fondo Gambetti, n. 937.

¹⁸³ G. Zavatta, *Raffaello*, cit., p. 62.

¹⁸⁴ G. Zavatta, *Audiface Diotallevi*, cit., p. 16.

Se per scrupolo si volessero confrontare l'inventario di Alessandro Diotallevi con l'elenco dei quadri appartenuti alla collezione di Audiface stilato e verificato da Zavatta stesso¹⁸⁵, si giungerebbe alla conclusione che le due raccolte non hanno nulla a che fare l'una con l'altra. Gli unici soggetti che si potrebbero mettere in relazione sono alcuni ritratti, tra cui quello di un vecchio (attribuito nell'Ottocento a Rembrandt), ma le indicazioni nel testo del 1676 sono talmente generiche che risulta azzardato costruire paragoni di questo tipo.

3.5 INVENTARIO DI ISABELLA TINGOLI

Nell'inventario di Isabella Tingoli¹⁸⁶, depositato presso il notaio Bentivolio Grilli il 22 marzo 1678, i suoi possedimenti sono suddivisi tra beni stabili e mobili, crediti e debiti, censi, altre cose vendute, ecc... I quadri, secondo questa suddivisione, sono assimilati della categoria dei beni mobili, per cui figurano in un'ampia parte del documento che comprende oggetti di ogni sorta: gioielli, vestiti, arredamento... Per la maggior parte, sono elencati tutti di seguito, segno o che il notaio li abbia raggruppati durante la stesura dell'elenco o che si trovassero effettivamente tutti esposti nei medesimi ambienti. Leggendo l'inventario l'ipotesi più credibile sembra essere vicina alla prima, ossia che il notaio abbia segnato i singoli articoli o gruppi degli stessi in ordine dai più preziosi ai meno rilevanti, infatti il catalogo si apre con «una Crocetta d'oro con alcune reliquie», seguono diversi utensili per la casa in oro, argento, altri materiali costosi o di valore devozionale e poi, dopo la sezione dedicata alle opere pittoriche, il testo continua con oggetti d'arredamento, abiti o soprammobili di meno pregevole fattura o di uso comune. Ciò non esclude che anche tra le ricchezze “minori” siano menzionati tre pezzi che possono essere ricondotti ad una produzione artistica; diversamente, si potrebbe discutere se l'esclusione di tali beni dall'elenco generale degli oggetti d'arte implichi piuttosto una consapevolezza collezionistica che può averli volutamente tenuti fuori dalle opere di maggior valore.

[...] Due statuette d'alabastro a mezzo busto

[...] Un quadretto in rame dipinto sopra un paese con sue Cornici nere

[...] Un quadretto rotto con l'immagine della Mad.a E Bambino¹⁸⁷

¹⁸⁵ *Ivi*, pp. 39-42.

¹⁸⁶ Cervia, Archivio Diotallevi, busta 1.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

Per quanto riguarda il gruppo più consistente di dipinti, invece, emerge spiccatamente come questi fossero in prevalenza di soggetto religioso, mentre solo pochi si discostavano dal genere: si trattava di alcuni ritratti (soprattutto quelli dei consorti padroni di casa) e qualche esempio di nature morte con fiori e frutti. Tra tutti i dipinti, quelli più numerosi erano senza dubbio le raffigurazioni di santi, che, su un totale di una quarantina opere, contavano una quindicina di immagini. Ciò che però colpisce maggiormente, è l'elevata qualità di alcuni elementi questa raccolta, riportata con dovizia dal notaio riminese.

Un quadretto con l'immagine della madonna fatto di punto in seta, con cornice nera e Cristallo avanti

[...] Un quadretto fatto a reliquiario con cornici nere, e Cristallo avanti

[...] Un quadro con l'immagine della Conversione di S. Paolo in pietra veneta con Cornice d'Ebano

Un quadro con la Navicella di S. Pietro dipinto come sopra in pietra veneta con cornice d'Ebano

Un quadro con la Natività di N. S. nel presepio dipinto in pietra veneta con Cornice d'Ebano, fogliami d'ottone indorati con pietre fra mezzo incassate, con cimasa di sopra indorate

[...] Un quadretto con un ritratto antico con sue Cornici nere

Un quadretto più piccolo con l'immagine di S. Gio: Batta dipinto in Madre perla, con sue Cornici nere, e fogliami di rame indorato.¹⁸⁸

L'icona mariana eseguita in «punto sin seta» ricorda quanto detto in proposito degli oggetti in tessuto di Alessandro Diotallevi e anticipa una simile, ma meno raffinata, produzione artistica nell'inventario di Paolo Ghirelli.

Il «quadretto fatto a reliquiario» non è, come si è già visto, l'unico articolo di questa categoria, poiché si è già parlato della «Crocetta d'oro con alcune reliquie». Effettivamente il Seicento è il secolo in cui Rimini si arricchì di reliquie, che giunsero in città portate da pellegrini, prelati o dalle stesse congregazioni religiose.¹⁸⁹ Non è da escludere che alcuni di questi sacri reperti fossero posseduti da famiglie private, piuttosto che dai luoghi di culto ufficiali, ed è facile immaginare che potessero costituire anche motivo di vanto di fronte al resto della

¹⁸⁸ *Ibidem.*

¹⁸⁹ P. G. Pasini, *La città*, in *Seicento inquieto*. cit., p. 33.

cittadinanza. Pare quindi plausibile concludere, a fronte di ben due esemplari di questo tipo, che la famiglia Tingoli visse in modo profondamente sentito la fede e fosse aggiornata riguardo le sue modalità di venerazione.

La Conversione di san Paolo, la Navicella di san Pietro, la Natività e l'effigie di san Giovanni Battista riportano tutti una fattura con materiali poco usuali, i primi tre hanno un supporto in pietra veneta, mentre l'ultimo è di madreperla.

Infine si fa menzione di un «ritratto antico», per quanto non sia specificato se si tratti di un dipinto in stile, oppure di un'opera ritenuta effettivamente d'epoca precedente e, a maggior ragione, preziosa.

In conclusione, se l'ipotesi di un ordine dettato dal valore degli oggetti e delle loro tipologie si rivelasse corretta, non stupirebbe che proprio questo insieme eterogeneo di produzioni pittoriche sia stato messo in una posizione così alta rispetto all'inventario complessivo.

3.6 INVENTARI AGOLANTI

Il caso degli inventari Agolanti¹⁹⁰ è visibilmente più complesso e meno lineare dei precedenti: Alessandro e Francesco erano due fratelli e dovettero spartirsi i beni presenti nei loro possedimenti, tra cui il castello di famiglia a Riccione conosciuto come Tomba Bianca, questione che si protrasse per diversi mesi a cavallo tra il 1689 e il 1690. Questi sono gli unici inventari non redatti conseguentemente alla morte dei possessori, ma necessari alla loro suddivisione del patrimonio.

Una rilegatura peculiare

La cosa particolare di questi testi è la loro rilegatura, poiché alcuni sono volutamente inseriti in mezzo ad altri fogli, tanto da interromperne il discorso e facendolo ricominciare diverse carte più avanti. Inoltre, l'intero gruppo, sei documenti in tutto, è racchiuso in un foglio il cui discorso comincia alla carta 42, si interrompe e riprende alla 62, costituendo una sorta di 'sottocartella' che contiene tutti gli atti legati a questa divisione.

¹⁹⁰ ASR, Atti di G. B. Ceci, vol. 3520, 1690, cc. 42-62.

Questa ipotesi potrebbe trovare riscontro anche nella constatazione che ci siano due inventari di Alessandro e due di Francesco Agolanti, più due documenti diversi che stanno circa nel mezzo e fanno da ‘spartiacque’ tra quelli del primo e del secondo fratello. Quelli di Francesco non portano data (che invece acquisirebbero se fossero associati ad uno degli altri due) e cominciano sempre con la dicitura «Altro inventario» rispetto al semplice «Inventario» di quelli di Alessandro; inoltre, confrontando le grafie di chi deve averli stilati, c’è un’effettiva corrispondenza – sia di tratto che nel modo di descrivere – tra il primo e il quarto inventario, in ordine di comparsa nella busta, e tra il secondo e il terzo, rispettivamente (in entrambe le coppie) attribuiti ad Alessandro e poi a Francesco. Anche questo porta a pensare che i diversi testi siano stati rilegati volutamente in modo che uno contenesse l’altro come una sorta di matricola archivistica, sebbene alcuni dubbi non vengano risolti e quindi lascino ovviamente spazio a nuove spiegazioni.

Dal punto di vista cronologico, il primo documento che venne stilato porta la data del 19 agosto 1689 e fu redatto alla presenza di Giovan Battista Agolanti (carte 51-53), parente in comune, per dividere tra i due fratelli le proprietà familiari, i debiti, i censi e le altre spese da sostenere. Si parla di un accordo già sottointeso tra i due fratelli, alla presenza dello stesso Giovan Battista, per la spartizione della casa di Rimini, mentre si rimanda l’eventualità di dividere i beni della Tomba di Riccione ad un secondo momento. Accanto alla sottoscrizione del notaio Paolo Ranieri, è impresso il suo segno tabellionale.

Il palazzo di città

Il secondo documento (carte 43-44) è più tardo solo di un mese, del 12 settembre 1689, e consiste nell’*Inventario de Mobili e Supelletili esistenti negl’Appartam.ti del Nob. Sig.r Alessandro Agolanti e indivisi col nob. Sig.r Fran.co Agolanti, di Lui fratello*.¹⁹¹ Probabilmente si riferisce al palazzo di città, quello che un mese prima i fratelli si erano già accordati per spartire.¹⁹²

¹⁹¹ *Ivi*, cc. 43-44.

¹⁹² R. Copioli, *Gli Agolanti e i Malatesti, e la Tomba Bianca di Riccione*, in “Studi Romagnoli”, 42, 1995, pp. 237-287, in particolare p. 264.

Dalla disposizione dei quadri nelle stanze di questo appartamento si possono già avanzare delle ipotesi: i dipinti potrebbero avere prevalentemente avuto una funzione di arredamento e pare non siano stati dovuti ad alcun intento collezionistico preciso; i soggetti sacri e profani, i ritratti e le nature morte coesistevano negli stessi spazi senza lasciar trasparire un chiaro criterio allestitivo.

Nella sala

Tre quadri grandi, due rappresentano Caccie et l'altro Nro. Sig.re e S. Maria [...]

Nel Anticamera

Doi quadri grandi un Christo e l'altro S. Girolamo, uno con cornice dorata et l'altro con cornice schietta.

Quattro quadri con cornice tutte dorate, uno la Natività di nro Sig, un Ecce homo, uno il Sig.r Card.le Gaetani, et l'altro Giuditta

Altri cinque quadretti, due de quali con cornice dorata et gl'altri tre schietti rappresentanti S. Pietro, S. Sebastiano, S.a Maria Mad. e gl'altri due Paesetti

Nella Cam. del Cantone

[...] Cinque quadri con cornice tutte dorate uno S. Maria Madalena, Uno nro Sig.re e la Madonna uno l'Ecce homo, e gl'altri doi Veturali con rame e drappi.

Cinque altri quadri con cornice nere, adornate di fiorami [...]

Nella Cam. contigua d.a del Cantone

[...] Una Madonna col bambino con cornice dorate e torchine

Altri doi quadri con cornice tutte dorate, uno l'effigie d'un Papa et l'altro d'un Card.le

Altri quattro quadri con cornice nere e dorate uno S. Maria Madalena, uno S. Gio: uno il figliol Prodigio, et l'altro un Guerriero [...]¹⁹³

In questo inventario, la sala, l'anticamera, la camera del Cantone e quella contigua (che era in realtà una camera da letto) sono le più interessanti dal punto di vista artistico. Come si è detto, le opere sono state elencate raggruppandole per simili dimensioni o cornici, e non, invece, per soggetto, così che l'immagine di Gesù e Maria si trova vicino a due scene di caccia e, allo stesso modo, i due vetturali e il guerriero sono affiancati ad altre iconografie devozionali.

¹⁹³ ASR, Atti di G. B. Ceci, vol. 3520, 1690, cc. 43-44.

In altri ambienti della casa erano presenti altri «quadretti», rappresentanti fiori e frutti, una Santissima Annunciata nel «Camerino dove si mangia» e, nell'adiacente «mezzato», una santa Caterina e la Natività della Beata Vergine.

Secondo la peculiare rilegatura di queste carte, l'inventario appena esposto, andrebbe letto associandolo con l'*Altro Inventario de mobili e suppelletili esistenti negl'Appartam.ti del Nob. Sig.r Fran.co Agolanti e indivisi col nob. Sig.r Alessandro Agolanti di Lui fratello*¹⁹⁴ che si trova alle carte 59-60. Esso stesso, probabilmente sempre riferito all'abitazione cittadina, è diviso in due parti: quattro camere nell'appartamento di Francesco e altrettante in un appartamento detto «famigliare» che non si specifica se sia di competenza di Francesco o venga, piuttosto, gestito in comune. C'è da chiedersi se non sia questo il pezzo mancante all'inventario che, nel 1991, Rosita Copioli segnalava come incompleto, rilevando anche la mancanza delle carte 57 e 58.¹⁹⁵

Il primo ambiente descritto, la «Camera d.a de Scrigni» deve il suo nome proprio a due scrigni d'ebano con intarsiatura dorata che vi erano custoditi e che erano accompagnati da due quadri appesi in loro corrispondenza, uno rappresentante la Visitazione della Madonna e l'altro il Battesimo. Si conosce la collocazione anche di due paesaggi, posti sopra le porte, mentre per il resto si fa soltanto menzione di un quadro grande con san Carlo, probabilmente Borromeo, quattro lunghi con san Giovanni, santa Cecilia, Davide e Abramo e una scena di battaglia con due nature morte.

Per quanto riguarda la camera da letto e l'ambiente ad essa contiguo, si può dare la seguente interpretazione alle opere che vi si trovavano: san Francesco era senza dubbio il patrono dell'omonimo proprietario di casa, mentre la beata Chiara potrebbe facilmente essere stata Chiara da Rimini, illustre membro, e in questo caso protettrice, della famiglia Agolanti.¹⁹⁶ Sant'Antonio e san Girolamo si spiegherebbero con altre devozioni locali più sentite tra i fedeli di quel periodo.

¹⁹⁴ *Ivi*, cc. 59-60.

¹⁹⁵ R. Copioli, *Gli Agolanti e i Malatesti*, cit., p. 264.

¹⁹⁶ Solo più recentemente, in effetti, si è scoperto che la beata non era affatto imparentata con gli Agolanti, ma piuttosto con i Malatesta: la confusione si è generata dal fatto che si sia voluto seppellire Chiara nell'arca scolpita per Anna Agolanti nel 1323, perché ritenuta più nobile e adatta. Il tentativo di cancellare il nome in caratteri gotici della prima defunta dev'essere riuscito senza i migliori risultati, dando così origine all'equivoco.

G. Garampi, *Memorie ecclesiastiche appartenenti all'istoria e al culto della B. Chiara di Rimini*, Appresso Niccolò, e Marco Pagliarini, Roma 1755, pp. 252-253.

La scena del Figliol prodigo, invece, potrebbe essere stata significativa per la sensazione rassicurante destata dalla consapevolezza della misericordia del Padre, oppure potrebbe essere stata legata ad un'affezione familiare condivisa per questa parabola, tenuto conto dei sei quadretti inerenti allo stesso racconto che si incontreranno poco più avanti e degli altri quattro conservati a Riccione. Infine, anche senza uno specifico motivo, non è insolita la presenza di immagini legate alla Madonna e a Nostro Signore, soprattutto considerando che anche Alessandro esponeva due Ecce homo, di cui uno proprio nella stanza adibita al riposo notturno.

Nel altra Cam. del Letto contigua

[...] Doi quadri grandi con cornice dorate, uno S. Fran.co, et l'altro il figliol Prodigio
Altri trè quadri grandi con cornice nere e filetti d'oro, uno la Beata Chiara, uno la B.V.;
e S. Elisabetta, et l'altro Ecce homo
Altri doi quadri di Rame, uno il Sig.re morto, et l'altro la B.V.:

Nel altra Cam. contigua

[...] Un Quadro di S. Antonio con cornice nere e filetti d'oro
Un altro Quadro con S. Girolamo con cornice dorate
Altri doi quadretti fiorati con cornice nere, e dorate [...] ¹⁹⁷

La stanza probabilmente più significativa nel momento in cui si ricerca un eventuale intento collezionistico non può che essere la stanza dei ritratti.

Nella Camera detta delli Ritratti

Un quadro grande con la presentazione della B:V: con cornice nere e filetti d'oro
Un altro quadretto sotto, d'una Vennere con cornice nere
Undeci quadri che rapresentano molti Ritratti della Casa senza cornice [...] ¹⁹⁸

Al di là della Presentazione della Beata Vergine – che insieme alle due scene della visitazione, al Battesimo e al san Giovanni potrebbe lasciar supporre una preferenza per le storie legate a Maria e al Battista – e alla Venere che le sembra associata come controparte pagana, erano presenti ben undici dipinti che rappresentavano membri della famiglia: potrebbe essere stata a tutti gli effetti

¹⁹⁷ ASR, Atti di G. B. Ceci, vol. 3520, 1690, cc. 59-60.

¹⁹⁸ *Ibidem.*

quella tipologia di galleria degli antenati che Pasini notava mancare a Francesco Manganoni.¹⁹⁹

Nell'appartamento familiare le quattro camere non sono descritte con gli appellativi incontrati fino a questo momento, ma indicate semplicemente con la progressione dei numeri ordinari.

Nel p.mo Camerino

[...] Doi quadri con cornice nere e filetti d'oro, uno S. Nicola, e L'altro Lotto

Seconda Camera

[...] Trè quadri uno con la cornice nera, a filetti d'oro, S. Fran.co gl'altri doi cornice nere, che rapresentano fiori, e figure della B.V:

[...] Una Croce d'Ebbano con un Cristo d'Avorio intarsiato nel med.mo legno

Terza Camera

[...] Quattro quadri grandi con cornice nere a filetti d'oro, doi de quali rapresentano Paesi, et gl'altri doi uno la fuga di Lotto, et l'altro la fuga d'Abram

Un altro quadro grande della Madonna, con cornice nere a filetti d'oro

Doi quadretti uno il Rè Carlo d'Inghilterra, et l'altro il Con: fonseldegno

Doi Sopra Porte

Sei quadretti, che rapresentano l'Istorie del figliol Prodigio con cornice nere

Due Carte Geografiche, una la Francia, et l'altra l'Italia [...]

Quarta Cam.

Un quadro grande d'Istorie Poetiche senza cornice

Un altro sopra la Scala, che rapresenta Orfeo senza cornice

Trè quadretti con cornice nere di frutti, e fiori

Un quadro di Naufraggio di Mare²⁰⁰

Come si vede, si trovano diverse scene doppie, sia rispetto a quanto trovato finora, ad esempio san Francesco, Abramo e il Figliol prodigo (la cui storia è riprodotta in ben sei quadretti), sia per quanto riguarda i dipinti elencati in questa seconda parte, come nel caso di Lot – Lotto potrebbe essere un riferimento ad uno degli

¹⁹⁹ P. G. Pasini, *Nuove opere riminesi del Guercino*, cit., p. 56.

P. G. Pasini, *Guercino "riminese"*, cit., p. 36.

²⁰⁰ ASR, Atti di G. B. Ceci, vol. 3520, 1690, cc. 59-60.

altri sei fratelli di Alessandro e Francesco, di cui però non si hanno notizie, o di qualche antenato.²⁰¹ Ad ogni modo, fin dal primo ambiente di questo «Altro inventario», pare leggersi una maggiore coerenza nella disposizione delle opere, per non parlare addirittura della stanza dedicata ai ritratti: la Fuga di Lot è in parallelo con quella di Abramo, il ritratto di re Carlo I è in coppia con quello di un personaggio che sembra avere un nome mitteleuropeo italianizzato. Tra l'altro le due scene dell'Antico Testamento, la presenza del sovrano inglese (e del compagno sconosciuto) e le due carte geografiche, della Francia e dell'Italia, nella stessa stanza si prestano facilmente ad un'interpretazione che riporta al viaggio, all'allontanamento dalla propria terra o addirittura a quell'esilio che gli Agolanti toscani avevano subito ormai quasi quattro secoli prima, quando erano stati costretti ad insediarsi nel territorio riminese.²⁰²

Al contrario, alla fine di questo inventario, la quarta stanza sembra avere una tematica piuttosto diversa, con ben due rimandi alla poesia, le «Istorie poetiche» e subito dopo il cantore Orfeo, a cui potrebbe senza problema collegarsi anche la scena di naufragio, o come riferimento a qualche particolare opera letteraria o magari soltanto come soggetto drammatico generico ricorrente nelle narrazioni.

Per quanto riguarda la conclusione due documenti notarili di cui si è parlato, quello di Alessandro Agolanti termina direttamente con le sottoscrizioni.

«Io Alesandro Agolanti afermo et aprovo à quanto di sopra.

Io Fran.co Agolanti affermo e aprovo quanto di sopra».²⁰³

Diversamente, il secondo, quello di Francesco, si chiude con una dicitura più completa, in cui entrambi i fratelli si dissero contenti dell'esito della divisione e poi firmarono come sopra.

La Tomba Bianca

Tra le carte 45, 46 e 47 si sviluppa il secondo inventario di Alessandro Agolanti: riporta la stessa dicitura iniziale già trascritta nel precedente caso, ma nel frattempo sono passati circa cinque mesi ed infatti reca la data del 21 febbraio

²⁰¹ R. Copioli, *Gli Agolanti e i Malatesti, e la Tomba Bianca di Riccione*, cit., p. 264.

²⁰² *Ivi*, p. 240.

²⁰³ ASR, Atti di G. B. Ceci, vol. 3520, 1690, cc. 43-44.

1690. Guardando nel complesso tutti i fogli della questione Agolanti e tenendo conto di quanto scrive Rosita Copioli, queste qui potrebbero essere le stanze dell'altro possedimento familiare da spartire, la fortificazione di Riccione detta Tomba Bianca.²⁰⁴ Non è ben chiaro se questa costruzione sia sempre appartenuta alla famiglia Agolanti o fosse inizialmente un possedimento Malatesta concesso loro solo in un secondo momento. Fatto sta che essa comparve fin dal 1415 nell'inventario di Cesare Agolanti, a dimostrare quanto antichi fossero i diritti della casata su questo «ibrido fortificato», a metà tra un castello e un palazzo nobile, e sicuramente dotato di una strategica posizione in collina affacciata sull'Adriatico.²⁰⁵ Le ricerche condotte da Luigi Vendramin portano a sostenere che l'edificio sia stato più volte suddiviso tra i diversi figli maschi della famiglia: già del 1618 si conserva un atto di divisione, con tanto di planimetria, tra Giovan Battista, Andrea e Alessandro, figli di Cesare. Eppure, persino in questo caso, i tre si spartirono soltanto un quarto dell'intero complesso.²⁰⁶ Secondo la genealogia proposta da Copioli e Vendramin, quell'Alessandro dovrebbe essere stato il nonno dei due fratelli Agolanti degli anni Novanta del Seicento,²⁰⁷ tuttavia nessun raffronto planimetrico è mai stato svolto basandosi sui loro inventari.

Per quanto riguarda le opere esposte in questi ambienti, esse erano decisamente diverse rispetto a quelle dell'inventario di settembre, oltre ad essere state in numero di molto maggiore, siccome vengono menzionati quasi trecento dipinti suddivisi in appena una decina di stanze. La prima peculiarità a rendersi evidente è la spropositata quantità di ritratti presenti: quello di una donna nella «Stanza nominata del gesso», quello del Duca di Urbino e altri tre in una stanza di sopra, quattro nella terza camera e uno che sembra essere definito all'antica con l'emblema della famiglia. Oltre a questi esempi isolati, c'erano poi tre stanze che potevano a tutti gli effetti essere definite gallerie per il numero di ritratti che contenevano: quarantatré nella prima camera di sopra verso il mare, settanta nella seconda camera e ottantaquattro nella sala indivisa.

²⁰⁴ R. Copioli, *Gli Agolanti e i Malatesti, e la Tomba Bianca di Riccione*, cit., p. 264.

²⁰⁵ *Ivi*, pp. 247-248.

²⁰⁶ L. Vendramin, *Per una storia della nobile famiglia riminese degli Agolanti e del loro "Castello" di Riccione*, in "Studi Romagnoli", cit., pp. 173-192, in particolare pp. 174-175.

²⁰⁷ R. Copioli, *Gli Agolanti e i Malatesti, e la Tomba Bianca di Riccione*, cit., pp. 286-287.

Erano diversi anche i soggetti: le «istorie» e le favole, queste ultime nello specifico di grande formato, personaggi femminili come le amazzoni e le sibille e la scena particolare di alcune donne che facevano il bagno.

Infine, nel «Camerino de Libri» si trovava un tondo «di terra» attribuito a Raffaello d'Urbino, di cui, però, è difficile capire cosa rappresenti. Riferendosi ad un inventario del XVIII secolo, Vendramin fa notare che nella Tomba Bianca fosse conservata la biblioteca di famiglia, che quindi mancava nel palazzo di città²⁰⁸: forse si trattava proprio di questo spazio, che nel 1690 contava circa duecentoventi libri e di cui, nel 1719, sembravano rimanere pochi meno di duecento. Immaginando un confronto anche per quanto riguarda l'ipotetica opera dell'urbinate, si scopre che solo trent'anni più tardi venne piuttosto descritta come «un quadro con cornice di noce con dentro certe figure dipinte in maiolica»²⁰⁹, specifica che rende più comprensibile la fattura del pezzo, ma lo porta a perdere la prestigiosa attribuzione. L'ipotesi, rapportata anche alle informazioni che si ottengono dall'inventario del 1719, è quindi che si fosse citato Raffaello non come autografia, ma intendendo 'alla raffaellesca', come era uso dire all'epoca per le maioliche decorate con grottesche (tipologia molto comune presso i maiolicari sia marchigiani che romagnoli tra Cinque e Seicento).

Questo atto notarile, così come l'ultimo di cui si scrive in seguito, fu commissionato a Francesco Roelli, curato di San Martino, che lo redasse pregato dallo stesso Alessandro Agolanti (mentre si tratterà di Francesco nel caso successivo).

Con il secondo inventario di Francesco Agolanti (carte 48, 55-56), infatti, terminano i beni del castello di Riccione di competenza di questi due personaggi. Qui si fece esplicitamente riferimento ad un ambiente che si direbbe adibito all'esposizione dei quadri, ossia a una galleria: vi si trovavano quaranta effigi di cardinali e quattordici immagini di principesse (in qualche modo forse legate all'«arma della Regina» e a quella degli Agolanti «congiunta con altre Armi di varij Sig.ri»). Otto opere avevano come soggetto delle generiche storie, mentre

²⁰⁸ L. Vendramin, *Per una storia della nobile famiglia riminese degli Agolanti e del loro "Castello" di Riccione*, cit., p. 175.

²⁰⁹ ASR, Atti di S. L. Ferrarini, vol. 3869, 1718-20, cc.53v-66v.

dodici rappresentavano «buscherecce»; quattro quadri erano poi rifiniti con cristallo e cornici decorate con pittura e oro e, su quattro tavolini di noce, si leggeva di altrettante statuette di marmo. Nella stanza adiacente, non più propriamente parte della galleria, si continuava con altre storie, un dipinto di Adamo ed Eva e dei santi. Considerando che il mobilio elencato in questi ambienti si riduceva a qualche piano d'appoggio, è probabile che fossero davvero spazi dedicati all'allestimento della collezione di famiglia: gli stessi ritratti di principesse e cardinali, così come i riferimenti alle armi familiari, potrebbero essere stati indice dei legami politici che si erano intessuti e delle importanti cariche che i membri del casato avevano assunto nei secoli.

Seguivano due camere da letto. Una era detta «della Regina» perché ne conteneva un ritratto, insieme ad altri due di pontefici e quattro quadri grandi che sembrano per lo più decorativi. L'altra era orientata verso Rimini ed esponeva due grandi storie, un naufragio, un paesaggio e una cena di guerra, poi otto ritratti e quattro scene del Figliol prodigo, già incontrato nel palazzo di città.

A questo punto si menzionano una serie di altri ambienti di minore importanza per quanto riguarda l'espressione dello status sociale, come le camere per mangiare o quella delle serve. Anche le opere che erano qui conservate sembrano meno rilevanti: alcuni soggetti erano insoliti, ad esempio la veduta di Londra o quattro quadri detti dell'antica, mentre per il resto erano generici ritratti e dipinti vecchi.

Restarono indivise le «robbe della Chiesa», tra cui, oltre agli oggetti liturgici, «un quadro con il Salvatore» e quattro pitture piccole.

Come si è già detto, anche questo inventario fu affidato alla scrittura di Francesco Roelli su richiesta dei diretti interessati.

Il Castello di Riccione nel XVIII secolo

Nella rivista “Studi Romagnoli” del 1991 Luigi Vendramin ha pubblicato un inventario datato 15 novembre 1719 in cui ha elencato i mobili e i beni presenti in diciassette locali della Tomba Bianca, tra cui un buon numero di opere d'arte.²¹⁰ Di questo documento (riportato in appendice) si propone una lettura in parallelo

²¹⁰ L. Vendramin, *Per una storia della nobile famiglia riminese degli Agolanti e del loro “Castello” di Riccione*, cit., p. 175.

con le carte 45-47 degli atti di Giovan Battista Ceci, corrispondenti al secondo inventario di Alessandro Agolanti (21 febbraio 1690).

Il documento comincia con il «pianello», che Vendramin chiama semplicemente pianerottolo:²¹¹ il quadro grande e allungato, con Cesare Agolanti nelle vesti di un guerriero potrebbe combaciare con il ritratto all'antica e l'arma di casa che si trovava nella sala di sopra indivisa. Nella stanza successiva ritornano «ottantaquattro pezzetti di quadri» con ritratti, inevitabilmente simili agli «ottantaquattro mezzi quadri» menzionati da Ceci nello stesso ambiente. Proseguendo la lettura a ritroso del testo più vecchio, molti dettagli si avvicinano significativamente a quelli registrati nel 1719, seppure non sempre coincidono perfettamente; tuttavia non si può ignorare che fossero intercorsi trent'anni e che la disposizione e il numero delle opere possa essere cambiato nel tempo.

Nella prima camera dell'appartamento delle ragioni della suddetta eredità a mano destra:

[...] ventiotto pezzetti di quadri come sopra descritti;

due quadri con sue cornice negre con un filetto d'oro per ciascheduno rappresentanti una santa Caecilia et l'altro santa Cattarina;

un quadro grande senza cornice che rappresenta la flagellazione di nostro Signore alla colonna;

due quadretti ovati con filettini d'oro rappresentanti campagne e ville;

un altro pure simile senza cosa alcuna dipintovi se non vi è incollato sopra de' specchietti tondi.²¹²

I vent'otto pezzetti di quadri sembrano fare eco ai ventiquattro quadretti di amazzoni e sibille, ricorrono le due stesse sante e c'è pure il «quadretto otangolo con varij spechietti»: pare di essere nella terza camera. I due paesaggi ovali potrebbero corrispondere ai dipinti ottagonali sopra le porte o essere del tutto nuovi, mentre la flagellazione va piuttosto cercata qualche stanza più in là, dove di legge di un «Christo batuto alla Colonna».

È possibile procedere con una meno puntuale descrizione, ma è evidente che non solo le pitture riportassero soggetti simili e fossero presenti in quantità paragonabili, ma anche che la successione delle camere fosse coerente, seguendo una progressione in senso inverso nei due inventari. I settanta ritratti dovrebbero

²¹¹ *Ivi*, p. 181.

²¹² ASR, Atti di S. L. Ferrarini, vol. 3869, 1718-1720, cc. 53v-66v.

essere diventati settantaquattro, i quarantatré, quarantanove; i dodici quadretti tondi acquisterebbero finalmente delle vedute come soggetto, così come alcune generiche «Istorie» si rivelerebbero in realtà essere scene sacre, ma anche altre con nudi femminili. Della biblioteca si è già parlato, ma occorre forse evidenziare che l'inventario settecentesco riporti ciascuno dei centonovantacinque libri lì conservati. Gli accostamenti in sequenza di un san Girolamo e una Beata Vergine su rame, oppure di un grande paesaggio e poi di san Carlo e san Francesco, sono altri esempi.

Fanno eccezione due stanze al pian terreno, quella che stava all'ingresso del palazzo «a mano destra», e quella contigua: in realtà, secondo la spartizione dei fratelli Agolanti, questi spazi sembrano proprio non essere stati di loro competenza, infatti le stesse opere che vi erano esposte (come la veduta di Parigi, l'Adorazione dei Magi o quello che dovrebbe corrispondere a Prometeo) non si trovavano in nessun elenco dei beni in loro possesso. È altresì particolare che queste diciassette camere non abbiano apparentemente nulla a che fare con quelle citate negli appartamenti di Francesco Agolanti: l'unico eventuale collegamento potrebbe consistere nello stemma familiare associato a quello di vari signori, che richiamerebbe alla memoria le «due arme in tela dipinte», una del cardinal Corsi e l'altra di Cesare Agolanti, del pianerottolo. Se effettivamente il «pianello» corrispondeva alla stanza non divisa, si poteva davvero trattare di uno spazio posto nell'intersezione tra le camere di Francesco e quelle di Alessandro, tra la stanza del gesso e la galleria, e quindi che qui possa esserci stato l'unico elemento di 'contaminazione' tra i due inventari.

La conclusione della vicenda e il giuramento

Alle carte 49 e 54 del volume 3520 di Giovan Battista Ceci, l'intera vicenda della spartizione sembra trovare la sua conclusione: si era ormai al 21 marzo 1690, Francesco aveva mosso delle obiezioni rispetto a una precedente ipotesi di divisione e Alessandro aveva accettato il nuovo compromesso. Ciascuno dei due ottenne le proprie spese da coprire e, soprattutto, la propria parte del palazzo di Rimini e di quello a Riccione, di cui, in entrambi i casi, si accennava esplicitamente agli inventari redatti. Tutti e due i fratelli approvarono e confermarono quanto scritto in queste pagine.

A questo punto occorre tornare a quanto spiegato all'inizio del paragrafo e prestare attenzione alle carte 42 e 62: queste pagine sono le uniche scritte in latino e traducono, in forma di giuramento formale, quanto è successo dal 19 agosto 1689 alla primavera del 1690. Per la seconda volta (la prima era quella di Ranieri) entrò in gioco un notaio, Ceci, che sottoscrisse il documento, ci appose il proprio segno tabellione e lo conservò tra i suoi lavori. Come anticipato, è plausibile che il foglio in latino, il cui testo si interrompe nel verso della prima carta per ricominciare al recto dell'ultima, sia stato volutamente rilegato all'esterno per contenere tutti i materiali inerenti al caso in questione. D'altronde lo stesso espediente è stato ripetuto più volte nel corso delle pagine, cosa che rende davvero facile perdere traccia della giusta successione, se non si legge con la dovuta attenzione.

3.7 INVENTARIO DI PAOLO GHIRELLI

L'inventario di Paolo Ghirelli²¹³ si colloca cronologicamente un po' più avanti rispetto agli esempi precedentemente menzionati, poiché riporta la data del 28 gennaio 1704, tuttavia, può ancora considerarsi un esempio del gusto artistico del secolo precedente, per cui si è scelto di inserirlo in questo capitolo. Ghirelli abitava in «una Casa nella Città di Rimini di più stanze posta nella Paroch.a di S. Bartolomeo» e non particolarmente ricca di dipinti. Nella prima di queste stanze, definita «saletta», si trovavano – quanto a mobilio – numerosi tavolini, sedie e banchi di legno che fungevano d'appoggio, il che fa pensare ad un ambiente centrale rispetto all'intera abitazione. Qui si esponevano scene dell'Antico e del Nuovo Testamento, rappresentazioni di varie figure (quella di una vecchia, di una serva, di pastori e di una più generica «figura favolosa») e il martirio di Santa Cecilia.

[...] tre quadri grandi con cornice nera filetto d'oro uno rappresentante la strage degli'Innocenti, l'altro Sansone e Dalida, e l'altro il martirio di S. Cecilia, = due altri con cornice bianca intagliata, uno rappresentante Lot, e l'altro Giuditta = due altri cornice nera filetto d'oro, uno con figura di vecchia, l'altro di serva (?) = due sopra la finestra con cornici simili rappresentanti due figure favolose = due Pastori senza

²¹³ ASR, Atti di G. B. Ceci, vol. 3534, 1704, cc. 291-295.

cornice, un altro bislungo con cornice nera filettata d'oro rappresentante il presepe =
 [...] = un quadrettino piccolo sul retro.²¹⁴

Il secondo spazio, quello che «corrisponde in strada maestra», si direbbe essere stato una camera da letto e presentava alle proprie pareti due ritratti, uno dei quali del Cardinal Galli, diverse immagini di Gesù e di Maria, tra cui un presepe collocato in corrispondenza di un inginocchiatoio di legno e altre opere raffiguranti quattro santi, due marine, una generica storia profana e un profeta. In questo stesso contesto si fa menzione di quattro casse, contenenti una, monete di differenti Paesi, un'altra, gioielli e preziosi, e le ultime due, panni, coperte e oggetti di pregio. La cassa delle gioie acquista una particolare rilevanza se si considera che Costantino Bulgari ha individuato un orafo riminese, vissuto nel Seicento, chiamato proprio Paolo Ghirelli. Di lui si sa solamente che il «20 giugno 1666: con altri orefici firma un accordo per solennizzare la festa di S. Eligio»²¹⁵: è una notizia determinante se la si associa a questo inventario, proprio in virtù della cassa ricca di gioielli e pietre preziose, articoli lavorati e non, di cui il documento riporta anche i pesi e i valori monetari.

Una gioia da petto con la sua goccia con perle detti dà sedere n°. 43 pesa ξ 13: carati	
13. stimata	ξ 24.
Diamanti slegati n°. 22. pesano grani n°. 6	ξ 14
Altri diamanti n°. 7. pesano grani cinque e un quarto stimati come s.a	ξ 16
Smeraldi nove slegati stimati	ξ 8
Altri smeraldi 19 slegati stimati	ξ 7
Una gioietta con rubini e smeraldi pesa ξ 6. carati 9. stimata	ξ 14:10
Una Grisolida stimata	ξ 4: -
Torchine quattro slegate stimate	ξ 1: -
Rubini 15 slegati stimati	ξ 5: -
Perle sfilzate n° 28 stimate	ξ 10:
Altre scaramazzi stimate	ξ 10:
Diverse ingranate e rubini	ξ 2
Oro pesa ξ 6.	ξ 7: 80
Un filo perlino stimato comos.a	ξ 2: -
Due anelli con due rubini e 4 diamantini stimati	ξ 11: -

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ C. G. Bulgari, *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia*, 3, Ugo Bozzi Editore, Roma 1969, p. 391.

A seguire, un'altra di queste casse, tra gli oggetti curiosi e degni di menzione, conteneva:

[...] Un davanzale rotto di seta con ricami
 Un Agnus ricamato di falso
 Quattro quadrettini piccolini con seta all'intorno
 Una scatoletta all'intorno ligati/lignei (?) garofali
 Una pietra fatta à cuore legata in argento
 Un bambino di Lana, due scattolette dà saponette
 Un Crocifisso di Legno
 Una mostra d'orologio d'argento [...] ²¹⁷

Probabilmente, i «quattro quadretti» qui nominati non si riferivano a dipinti, ma ad una manifattura a ricamo, così da giustificare in parte la loro presenza nella cassa invece che all'esterno di essa, in una posizione visibile. Fa pensare all'icona mariana dell'inventario Tingoli, nonostante qui non vi sia specificata una precisa immagine resa con la lavorazione del tessuto, quanto piuttosto sembra una decorazione di contorno.

Gli altri pezzi sono stati riportati dall'inventario sia per creare un contesto e dimostrare come i quadretti fossero affiancati ad altre lavorazioni in tessuto, sia per dare evidenza ad oggetti che ricordano alla lontana le curiosità di una camera delle meraviglie, allo stesso modo in cui è successo con gli scrigni di Diotallevi: la scatoletta decorata con garofani, la pietra dalla forma peculiare, il bambolotto di lana...

L'inventario Ghirelli stupisce anche per un altro oggetto peculiare, unico tra tutti gli atti notarili qui indagati e cioè una chitarra, che inserisce la famiglia Ghirelli in quel vivo contesto musicale di cui si parlava in introduzione.²¹⁸ Se non lui, forse qualche altro inquilino della sua casa sapeva suonarla e non era improbabile che questo interesse fosse coltivato alla presenza di altri amici e concittadini.

²¹⁶ ASR, Atti di G. B. Ceci, vol. 3534, 1704, cc. 291-295.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ P. Delbianco, *Musica e teatro*, in *Seicento inquieto*, cit., pp. 251-256.

Le ultime produzioni pittoriche di cui si legge nella restante parte dell'inventario sono verosimilmente complementi d'arredo e si tratta di «quattro quadri vecchi», di cui sono specificati due soggetti, Giuditta e un Ecce homo, nella «Stanza vicino alla Loggia», un altro «quadretto con le pere» nella «Stanza del foco» e un ritratto in un'altra stanza, affiancato da cinque dipinti di piccole di dimensioni non descritti nel dettaglio. Gli ultimi tre quadri si trovavano al piano terra, ma anche in questo caso non sono specificati né i soggetti né la presenza di cornici.

3.8 CONCLUSIONE

Rimini città religiosa? Certo, come comportavano i tempi; e religiosa in quanto un po' disperata per le condizioni di vita che non miglioravano e per i continui pericoli cui non si sapeva far fronte con mezzi umani.²¹⁹

Si è già detto quanto il Seicento fosse un secolo difficile e di come i riminesi ricorsero più volte all'intercessione delle anime più vicine a Dio per ottenere la Grazia. Tuttavia è anche rilevante come molti santi nuovi oppure determinati appellativi di recente concezione riferiti a Maria o a Gesù avessero riscontro nelle iconografie dei quadri presentati in questa sede. Per esempio, si dovette ai Domenicani l'introduzione alla venerazione della Madonna del Rosario a seguito della vittoria a Lepanto, nel 1571, contro l'esercito ottomano:²²⁰ se n'è parlato contestualmente all'inventario Ciucci.

Dalla collezione Manganoni emergono altri due nomi interessanti, san Girolamo e san Francesco di Paola: il primo era legato ad una confraternita riminese conosciuta anche come “dei Nobili” per via del rango di molti membri che ne facevano parte;²²¹ la presenza di una sua effigie tra le opere commissionate a Guercino potrebbe o meno indicare un interesse di Francesco Manganoni verso questa congregazione o il loro patrono. Il secondo, invece, canonizzato da Leone X nel 1513, vide una maggiore promozione del suo culto soprattutto nel XVIII secolo ad opera dei frati Minimi.²²² Allo stesso modo san Filippo Neri, che fu

²¹⁹ P. G. Pasini, *Vecchie e nuove devozioni*, cit., p. 68.

²²⁰ *Ivi*, p. 69.

²²¹ P. G. Pasini, *Confraternite laicali e devozioni private*, in *Seicento inquieto*, cit., pp. 78-89, in particolare p. 78.

²²² P. G. Pasini, *Vecchie e nuove devozioni*, cit., p. 69.

ufficializzato santo nel 1622, ma raccomandato dai Teatini soprattutto a partire dai primi anni del Settecento.²²³ San Filippo Neri, insieme a san Francesco Saverio (anche lui santificato nel 1622), Tommaso da Villanova (canonizzato nel 1658) e san Carlo Borromeo (nominato santo nel 1610), compare nell'inventario di Isabella Tingoli, la cui famiglia, da questo punto di vista, si dimostrò essere molto ricettiva rispetto ai recenti modelli virtuosi proposti. La stessa cosa si può dire di Alessandro Diotallevi, che si è associato a san Filippo Neri, san Francesco di Sales e san Pietro d'Alcantara, altrettanto recente.

Di tutti questi nomi, il culto di san Carlo Borromeo è forse quello che si diffuse più velocemente, probabilmente perché non legato a nessun ordine religioso in particolare, ma piuttosto sentito e sostenuto dalla Chiesa in generale.²²⁴ San Carlo è menzionato più di una volta sia negli inventari di Alessandro e Francesco Agolanti, che in quello del Palazzo del Giardino, che sarà presentato nel prossimo capitolo. Quest'ultimo testo, tra l'altro, presenta anche l'unica raffigurazione, finora incontrata, di santa Colomba, la giovane martire patrona di Rimini fin dai primi secoli dopo Cristo. Accanto a queste nuove figure presso cui cercare protezione, quindi, restavano pur sempre le precedenti, le cui immagini erano comunque rinnovate e ammodernate secondo il gusto corrente. Come per la famiglia Agolanti va considerata la possibilità di avere storie di beatificazione in famiglia.

In questo secolo tutto è un po' eccessivo; anche la religiosità esibita ha eccessi oggi quasi incomprensibili, nonostante l'attenta vigilanza dei vescovi sulle espressioni della devozione popolare.²²⁵

Eppure, non in tutti i casi si è potuto parlare di collezioni, o addirittura di quadriere come nel caso che verrà presentato di seguito: spesso il grado di ricercatezza si fermava all'influenza che la fede e la religione avevano in quel periodo sulla vita delle persone. A dimostrazione di ciò, nel 1672, quando Rimini fu colpita da un violento terremoto, in molti lo ritennero un castigo divino, una punizione inflitta a causa della poca diligenza e perseveranza dei fedeli. Il terremoto diventò

²²³ *Ibidem.*

²²⁴ *Ibidem.*

²²⁵ P. G. Pasini, *La città*, cit., p. 33.

un'ulteriore occasione per rinvigorire le devozioni private e per stimolare i cittadini a tornare sulla retta via.²²⁶ Il fatto di volere in casa una determinata immagine votiva o uno specifico santo intercessore era sintomo di intenzione, ma non può considerarsi collezionismo.

Tra tutti gli esempi portati si direbbe che gli unici patrimoni i cui beni sono accostabili a delle raccolte siano quelli della famiglia Agolanti e di Isabella Tingoli. Solo in questi casi i dipinti sembrano avere un ruolo che va oltre la funzione ornamentale; ciò nonostante, se per collezione si intende la precisa espressione di un gusto personale e l'impegno conseguente che porta a procurarsi determinate opere al posto di altre – com'era per Manganoni, d'altronde – se ne è potuto parlare solo nei riguardi di Alessandro Diotallevi, non tanto per i lavori pittorici, quanto per quelli contenuti nei suoi scrigni.

²²⁶ C. Tonini, *Compendio della storia di Rimini*, cit., pp. 141-142.

CAPITOLO QUATTRO

L'EPISCOPIO E L'ABBATE

SERAFINO ANTONELLI

Gli ultimi due inventari pubblicati in questa tesi vengono esposti in un capitolo a parte perché riguardano un contesto specifico della città riminese, ossia le vicende legate al Palazzo dell'Episcopio e a quello detto «del Giardino» e alla vita delle comunità o dei personaggi che li abitarono.

Si è già detto quanto la dimensione religiosa permeasse la società, mentre in questo caso l'interrogativo di fondo è consistito nel domandarsi quanto l'arte permeasse il gusto e gli interessi di chi viveva in queste sedi.

Un particolare interesse sarà, infine, posto sulla figura dell'abate Serafino Antonelli, il protagonista di questo capitolo, un raffinato collezionista di dipinti di cui, però, si è quasi del tutto all'oscuro, eccezion fatta per il documento notarile qui presentato.

Il Vescovado

Nel Cinquecento, la sede dell'Episcopio, ossia la residenza del vescovo, era nei pressi della chiesa di sant'Innocenza, oggi distrutta, nella stessa zona del Tempio Malatestiano, dove restò fino al 1579, anno in cui venne richiesto uno scambio di sede con il Seminario Vescovile.²²⁷

Dopo il Concilio di Trento, nel 1568, infatti si provvide ad istituire a Rimini il Seminario, che originariamente doveva trovarsi nel Palazzo del Cimierio (così chiamato forse per la presenza di uno stemma con elmo scolpito sulla facciata).²²⁸

Questo edificio era prima appartenuto a Sigismondo Malatesta, a cui lo aveva ceduto un debitore nel 1414, poi era stato lasciato alla competenza del Comune da papa Giulio II, circa un secolo dopo.²²⁹ Adimari raccontò che se ne fosse valutato l'uso per la guerra²³⁰ e, nella seconda metà del Cinquecento, ci si stava ancora

²²⁷ C. Tonini, *Storia civile e sacra riminese*, cit., p. 622.

A. Cicerchia, *La formazione del clero nella Chiesa Riminese dell'età moderna: Seminario e Biblioteca diocesana*, in *Storia della chiesa riminese*, 3, cit., pp. 277-306, in particolare p. 287.

²²⁸ G. Gobbi, P. Sica, *Le città nella storia d'Italia*, cit., p. 65.

²²⁹ L. Tonini, *La nuova guida*, cit., p. 149-150.

²³⁰ R. Adimari, *Sito riminese*, cit., p. 22.

lavorando per adattarlo a caserma.²³¹ Alla fine, con grande sollievo dei riminesi, fu concesso al Seminario che lo utilizzò soltanto una decina d'anni, prima di chiedere, come si è anticipato, come nuova sede la struttura del Vescovado, posta poco distante.²³²

Nella pratica, però, lo scambio non avvenne prima del 1620, quando il provvedimento diventò ufficiale per volontà del vescovo Cipriano Pavoni, che si insediò al Cimierio, così come i seminaristi entrano effettivamente nel loro nuovo palazzo.²³³

Nonostante il momento di redazione dell'inventario sia avvenuto sessantaquattro anni dopo la nuova disposizione, l'edificio a cui si farà riferimento sarà ancora quello del Cimierio.

C'è poi da contestualizzare il Palazzo del Giardino, come è volgarmente indicato nell'inventario²³⁴: situato sul colle di Covignano e associato alla chiesa di Santa Maria delle Grazie, dovrebbe essere stato un possedimento vescovile utilizzato forse già in questo momento – come sarà nel Novecento – come villa estiva fuori dal centro della città.²³⁵ Forse è di questo luogo che scrisse pure Adimari quando nominò alcune «case dette il Vescovado» situate a San Lorenzo in Monte, sul colle detto Scolca.²³⁶

4.1 L'INVENTARIO DELL'EPISCOPIO

Il 28 aprile 1684 venne stilato un inventario²³⁷ nell'occasione in cui Giovanni Boerio, agente della Sacra Congregazione de Propaganda Fide, consegnò al Sucollettore degli spogli di Rimini Alessandro Pasini, «con la presenza et assistenza delli R:mi Sig.ri Can:ci D: Giac.o Montani e D: Gabrielle Pastoni», il Palazzo del Vescovado della città e il cosiddetto Palazzo del Giardino.

Nella busta 3272 degli atti del notaio Alessandro Pallantieri, alla carta numero 43, questo documento si trova in duplice copia, una più ordinata e leggibile dell'altra.

²³¹ G. Gobbi, P. Sica, *Le città nella storia d'Italia*, cit., p. 74.

²³² R. Adimari, *Sito riminese*, cit., p. 22.

²³³ G. Gobbi, P. Sica, *Le città nella storia d'Italia*, cit., p. 74.

²³⁴ «altro Palazzo posto fuori di d:a Città nella Contrada di S: Lorenzo in monte sopra la Chiesa de R:R: P:P: di S: Maria delle Grazie, detto Volgarmente il Palazzo del Giardino».

ASR, Atti di Alessandro Pallantieri, vol. 3272, cc. 43.

²³⁵ P. Donati, *Il Seminario nel Novecento*, in *Storia della Chiesa Riminese*, 4, a cura di P. Grassi, Pazzini-Guaraldi Editore, 2015, pp. 330-361, in particolare pp. 336-337.

²³⁶ R. Adimari, *Sito riminese*, 2, cit., p. 139.

²³⁷ ASR, Atti di Alessandro Pallantieri, vol. 3272, cc. 43.

Naturalmente il Palazzo Vescovile conteneva, all'ingresso della prima sala, come una sorta di galleria dei personaggi illustri, i ritratti di alcuni vescovi riminesi; a cui si collegava quello del pontefice Innocenzo XI nella Stanza dell'Udienza.

Dentro della medema sala vi sono li seguenti ritratti

L'Em.mo Sforza [vescovo dal 1646-56]

Monsig. Pavoni [1619-27]

Monsig. Cesi [1627-46]

L'Em.mo Gallio [1659-83]

Monsig. Carpegna [1656-59]

Monsig. Gessi. [1606-19] Tutti in cornici di legno color di noce con filetti d'oro ritorto [...] ²³⁸

Dopodiché nell'Episcopio, come sarebbe lecito aspettarsi, si menzionano icone di santi a cui la città e i suoi prelati sono devoti, a cominciare da quelli accreditati fin dall'antichità, come santa Innocenza e santa Colomba, rispettivamente nella prima anticamera dell'appartamento d'inverno e nella Cappellina, fino a quelli storicamente più vicini alla redazione dell'inventario, ed è il caso delle due effigi di san Carlo Borromeo, nella Stanza dell'Udienza e nella terza stanza. Tra l'altro, la prima di queste due versioni sembra sfoggiare un'originale «cornice di legno dipinte Turchine venate bianco», sebbene il quadro in sé non fosse conservato particolarmente bene, essendo bucato e staccato dal telaio.

Fatta eccezione per altre due o tre immagini religiose, non risultano esserci state altre opere nel patrimonio vescovile e soprattutto a malapena le si può considerare una raccolta ordinata e divisa in due generi pittorici rilevanti per il luogo – contrariamente a come sarà per l'abate Serafino Antonelli più avanti nel capitolo. Al contempo però, si ha l'impressione che la sontuosità del Palazzo fosse piuttosto conferita dall'intero apparato decorativo dell'architettura, che esulava dai quadri per espandersi su altre superfici:

All'ingresso della Sala

[...] Una Bussola Grande che si apre a due parti dipinta a color di noce, col suo catenazzo di ferro, e salisende di ferro

Dentro della medema sala

²³⁸ *Ibidem.*

[...] Una torre per l'orologio dipinta di Rosso [...]

Nella prima anticamera dell'appartam.to dinverno

[...] Alle Porte delle Stanze d'esso appartamento, vi sono ornamenti di legno dipinti, che formano marmi mischi [...]

Nella Stanza dell'udienza

[...] Un para Camino dipinto a oglio con il motto Candor Illesus
Sopra di esso camino una carta geografica [...]

Nella seconda anticamera

Un fregio dipinto scherzante l'arma del E.mo Card.le Gallio con varij scritti [...]

Nella Stanza Ultima verso il giardino

[...] Un fregio rappresentante quattro fiumi con varij vasi di fiori [...]
A tutte le porte del sud.o appartamento vi sono li suoi ornamenti dipinti fingendo marmo

Nella stanza prima del'audienza del Sig.r Vic.o

Un fregio dipinto con varie figure e con il tellaro conficcato nel muro per attaccare li apparati
[...]²³⁹

È dunque evidente come, dai fregi ai marmi finti, si cercasse di dare decoro agli ambienti del palazzo. Il Candor illæsus dipinto sul paracamino della Stanza dell'Udienza potrebbe riprendere il motto pontificale di Clemente VII, al secolo Giulio Zanobi di Giuliano de' Medici²⁴⁰, mentre l'altro stemma che compare nella descrizione, nella seconda anticamera, era quello del cardinale Gallio, vescovo di Rimini dal 1659 al 1683.

Per quanto riguarda infine il Palazzo del Giardino, situato fuori Rimini, sul colle di Covignano, si legge solo di un quadro raffigurante l'Invenzione della croce e di un altro crocifisso dipinto, entrambi esposti nella piccola chiesa annessa. In questo edificio dislocato dal centro città non si trovavano altre opere al di fuori di «quattro parti del mondo miniate con cornicette a oro poste nel muro», che pure potrebbero aver costituito un gioiello pregiato per questa sede collinare del Vescovado.

²³⁹ *Ibidem.*

²⁴⁰ M. Perry, 'Candor Illæsvs': The 'Impresa' of Clement VII and Other Medici Devices in the Vatican Stanze, in "The Burlington Magazine", 119, 1977, pp. 676-687, in particolare p. 676.

4.2 L'INVENTARIO DI SERAFINO ANTONELLI ABBATE

Del tutto diverso, invece, è il discorso che riguarda Serafino Antonelli, un personaggio a cui è attribuito l'appellativo di abate, ma di cui pare non si sappia altro. Stando a quanto emerge dall'inventario²⁴¹, redatto il 24 aprile 1683, Antonelli visse nel Palazzo del Cimiero, che era Episcopio, in cui possedeva un appartamento personale composto di almeno due stanze e dove assemblò una vera e propria collezione d'arte. È impressionante infatti il numero di opere che erano esposte in questi locali e la loro varietà di soggetto, così come non è per nulla indifferente il fatto che si trattasse di spazi privati, in cui, per l'appunto, solo lui e probabilmente pochi altri avevano accesso.

È impossibile non spostare subito l'attenzione sull'unica attribuzione, peraltro non irrilevante, che viene espressa in queste pagine, quella de «l'effigie del Salvatore, con la Corona di spine fatta dal Cagnacci con Cornice dorata». Il nome di Guido Cagnacci si presterebbe altrettanto bene per altri soggetti che sono menzionati in quest'inventario, ossia Circe, Lucrezia Romana e ben due Cleopatra, una per ciascuna stanza (in un caso si riporta pure Marco Antonio, che successivamente viene sbarrato e segnalato come «mancante»), eppure di questi dipinti non si hanno notizie sugli autori. È, ad ogni modo, possibile che l'abate avesse una predilezione per l'artista romagnolo e i suoi soggetti e non si esclude che le opere qui menzionate possano essere stati tentativi di avvicinarsi allo stile di questo pittore. D'altro canto è vero anche che nel frattempo la reputazione di Cagnacci era rimasta particolarmente danneggiata dallo scandalo Stivivi e, per quanto il pittore avesse cercato di rifuggire la sua mala fama spostandosi a Bologna, a Forlì, a Venezia e poi a Vienna, non è che in tempi recenti che il suo nome è stato riabilitato e l'interesse nei suoi confronti risvegliato, per cui potrebbe destare ancora più stupore la sua menzione tra i beni di Antonelli.²⁴²

Si potrebbe argomentare che Circe, Cleopatra e Lucrezia non siano comunque soggetti del tutto adatti agli appartamenti di un religioso, da cui ci si aspetterebbe personaggi pure del mito, ma di fattezze meno provocanti. A riguardo ha scritto Giovanni Rimondini, rispondendo più che altro alle accuse a Guido Cagnacci di essere un artista volgare: innanzitutto bisogna specificare che, secondo i criteri di

²⁴¹ ASR, Atti di S. Filippi, *Inventaria*, vol. 3387, cc. 117-120.

²⁴² F. Giannini, *Guido Cagnacci. I sensi e lo spirito*, cit. (consultato in data 25 gennaio 2024).

allora, c'è una differenza tra una rappresentazione 'lasciva', capace di indurre in tentazione, di provocare e portare al peccato vero e proprio, e una 'turpe', ossia indecente, punibile con condanne e pene.²⁴³ Ebbene, una donna con entrambi i seni scoperti non apparteneva a nessuna di queste due categorie, piuttosto la lascivia risiedeva in petto femminile nudo solo a metà, ma comunque non si era nel campo dell'oscenità e del reato.²⁴⁴ A supporto di questa teoria, Rimondini cita la *Felsina pittrice* del canonico secentesco Malvasia, un passaggio in cui lo stesso autore si espresse sulla questione e riprese a sua volta anche Torquato Tasso.²⁴⁵

Sedendo elleno sulle molli erbette, a raccorsi le chiome, e ornate di fiori, alzano le nude braccia, che con moto ineguale scompagnando l'una dall'altra mammella, fan che, come a caso, esca ella nuda, e trabalzi fuor di quel cinto, che l'altra velasi, ma non cuopre; così Armida nel Tasso:

*Mostra il bel petto le sue nevi ignude,
Ove il foco d'Amor si nutre, e desta,
Parte appar de le mamme acerbe, e crude,
Parte altrui ne ricopre [invida vesta;]²⁴⁶*

essendo proprio delle impudiche, per non rendersi esose colla troppa libertà che fazia, frammettere con la licenza atti di onestà; come Poppea, che con lascivia tanto più insidiosa, quanto mascherata di modestia, lasciandosi vagheggiar qualche volta, il viso mezzo ascoso tenea.²⁴⁷

Perciò, approcciandosi alle opere possedute dall'abate riminese con uno sguardo più simile a quello di un osservatore del Seicento, posto che comunque esse non risultano autografe di Guido Cagnacci, i soggetti femminili in questione potrebbero riacquistare la loro giusta dignità e non trasmettere più la sensazione di un morboso desiderio sessuale represso. Tuttavia, in mancanza di più specifiche descrizioni delle donne, nessuna ipotesi è da escludere a priori.

²⁴³ G. Rimondini, *Perché è sbagliato accostare le donne dai seni nudi di Cagnacci alle donne filmiche di Fellini*, «Rimini2.0», 8 marzo 2023 (consultato in data 16 gennaio 2024) <<https://www.riminiduepuntozero.it/perche-e-sbagliato-accostare-le-donne-dai-seni-nudi-di-cagnacci-alle-donne-filmiche-di-fellini/>>.

²⁴⁴ *Ibidem*.

²⁴⁵ C. C. Malvasia, *Felsina pittrice*, III, cit., p. 436.

²⁴⁶ Malvasia cita la Gerusalemme Liberata:
T. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, IV, 31.

²⁴⁷ C. C. Malvasia, *Felsina pittrice*, III, cit., p. 436.

Al di là di questa ipotetica predilezione per il pittore bolognese, però, emerge che Serafino Antonelli aveva una certa sensibilità e un certo gusto verso ciò che poteva essere considerato artisticamente valido e di pregio: ben due dipinti sono definiti antichi, uno è «l'Effigie del Salvatore, con la Corona di Spine molto antico in Tavola» e l'altro un più generico «quadro» di cui non si evince il genere. Ma basterebbe soffermarsi anche solo sulle molteplici cornici di raffinata fattura e su due tavolini con specchi considerati «nobilissimi» e adornati da fogliami intagliati.

Nella Cam.a Grande del suo Appartamento

In faccia sopra la finestra della Chiesa

[...] Due Tavolini Nobilissimi intagliati à fogliami grandi, con piedi indorati, e sopra due specchi grandi dorati con simil lavoro

[...] Due quadretti d'Istorie Sacre senza Cornice, quali sono dentro due Cornici d'altorilievo, assai più grandi, e dorate e Compagne

[...] Due altri quadri piccoli, con due Vasi di fiori, con Cornice lisce d'alto rilievo indorate à scacchi, e compagni

[...] Due cornice grande dorate senza telaro, e Compagne

Nell'altra Camera

[...] Una cornice piana dorata d'ordinaria grandezza senza tellaro

Un'altra simile per la metà della sud.a

Una Cleopatra grande ord.ria, con cornice di color marmorie

[...] Quattro quadretti delle 40 virtù, con cornici di color marmorio²⁴⁸

Ritornando al discorso della varietà dei soggetti di questi dipinti e alla loro dislocazione tra le due stanze, sembra non esserci stato un criterio tematico dietro la loro suddivisione, quanto piuttosto, si ipotizza, uno spaziale: trattandosi di più di settanta opere in ambienti tutto sommato limitati, è possibile che l'abate li avesse collocati sfruttando al massimo le superfici a sua disposizione e garantendosi comunque una buona visuale. In questo modo si spiegherebbe l'alternanza tra le righe di pezzi più grandi e più piccoli, singoli o abbinati a coppie o persino a più elementi esposti insieme.

Oltre alle diverse «Istorie Sacre» e i personaggi dell'Antico Testamento, incuriosiscono senza dubbio le opere con queste figure che paiono penetrare nel

²⁴⁸ ASR, Atti di S. Filippi, *Inventaria*, vol. 3387, cc. 117-120.

Palazzo Vescovile direttamente dalla vita comune: si tratta di «un Pastore, che pasce i Porci», «una zingara, che dà la buona ventura» o i «Due quadri assai più grandi di figure ridicole, e bestiami compagni». Ma non solo, perché una certa rilevanza era conferita anche all'aspetto della vecchiaia, che si meritava, tra le altre, un'insolita pittura ottagonale di grande formato.

Un quadro alquanto grande di con cornice liscia stretta, e non dorate, un ottangolo d'un vecchio, con la Cornice dorata

Un altro più piccolo simile con cornice di noce non dorata

Un altro simile, con una testa d'un vecchio, con l'istessa cornice²⁴⁹

Non mancavano i ritratti, pur essendo in numero molto scarso rispetto al resto della collezione: erano tre dipinti e rappresentavano Serafino Antonelli stesso, nella camera più grande, e poi il cardinal Gallio (vescovo di Rimini in carica nel periodo di stesura dell'inventario) e beato Pio V (che venne canonizzato trent'anni più tardi), nell'altra stanza.

Ad un certo punto dell'elenco delle opere nella prima stanza, la successione si interrompe e, trascritto quasi come se fosse uno spazio diverso dell'appartamento, si specifica quali quadri si trovano sulla parete del letto.

A Capo al Letto

Un quadro Ecce homo grande, con Cornice di grosso rilievo liscia, e dorata

Due Paesini compagni dalle parti, con Cornice basse dorate e Compagni

Un quadretto più grande de sud. Della B. Verg.e, con il Bambino Giesù in braccio, con Cornice lavorata, e dorata

Un quadro dell'istessa grandezza, con l'effigie di Abramo con Cornice liscia, e dorata

Un quadro della Natività del Salvatore à chiaro, e scuro dell'istessa grandezza, con cornice lavorate e dorate

[...] Un Paesino piccolo con cornice rilevate, e dorate, fatto in Rame²⁵⁰

Per cominciare un Ecce homo di grandi dimensioni, confrontabile con quello che si era visto nella camera di Francesco Agolanti, anche in questo caso accompagnato da un'icona mariana, qui una Madonna con Bambino che richiama

²⁴⁹ *Ibidem.*

²⁵⁰ *Ibidem.*

al ruolo di Maria di madre e di interceditrice presso il Figlio, e da un'immagine della vita di Cristo, la Natività. Infine il personaggio veterotestamentario di Abramo, primo patriarca, e tre vedute di paesaggio.

È utile fare un confronto tra questa quadreria, perché è lecito definirla tale, e le opere in possesso di monsignor Diotallevi: entrambi vantavano un buon numero di dipinti e una vasta gamma di generi, sebbene l'abate superasse il vescovo in entrambe le categorie. Quella di Diotallevi probabilmente non era nemmeno definibile collezione, poiché pur raccogliendo un buon numero di illustri ritratti e selezionando apparentemente con attenzione le scene religiose e i santi, è anche vero che non emergeva quel grado di ricercatezza e attenzione che piuttosto traspare dagli articoli nascosti nei suoi scrigni. Nel caso di Serafino Antonelli, invece, si è parlato dell'ipotetica – ma non infondata – vicinanza a Cagnacci, così come dell'eventuale studio della disposizione di più di settanta opere nelle sue stanze personali e nulla del genere si è ricavato dal testo di Diotallevi.

Entrambi sembrano aver condiviso, però, il gusto per un mobilio raffinato, declinato in un caso nella passione per gli scrigni, mentre nell'altro nella minuziosa attenzione alle cornici e in un paio di tavolini.

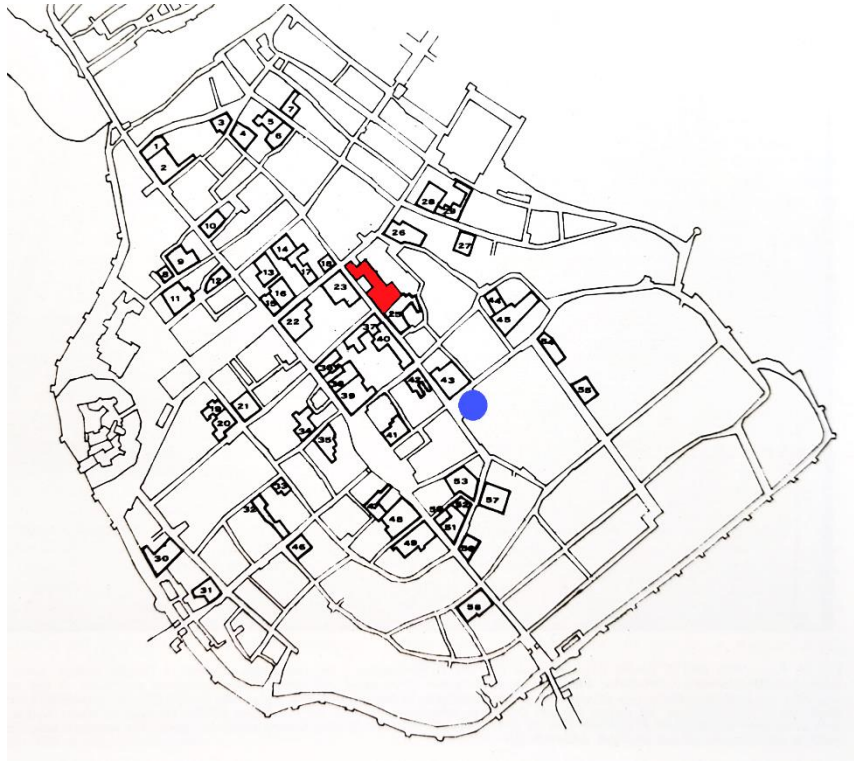
4.3 CONCLUSIONE

In fin dei conti il Palazzo vescovile diventava una residenza per tutti quelli che vi transitano, ma per nessuno in particolare. È probabile che tanti, come Serafino Antonelli vi avessero portato i propri beni e avessero allestito le proprie stanze secondo le modalità più conformi al proprio gusto, ma è altrettanto plausibile che questi patrimoni, poi fossero tornati alle rispettive famiglie o fossero confluiti verso altri istituti col fine di conservarli o venderli. D'altronde la premura di lasciare parte delle proprietà familiari alla città, per motivi di pubblica utilità o di prestigio personale, fu un atteggiamento molto più tardo rispetto al Seicento.²⁵¹ Così si potrebbe giustificare la relativa basicità dei quadri qui conservati, nulla di più di forme di rispetto, reverenza e devozione nei confronti dei vescovi predecessori, della figura del Papa e dei celesti intercessori. Oppure si potrebbe ipotizzare che, proprio in virtù della cessione dell'edificio, le opere più preziose

²⁵¹ P. G. Pasini, M. Zuffa, *Storia di Rimini dal 1800 ai nostri giorni*, cit., p. 142.

fossero state precedentemente sgomberate o disposte altrove. Ad ogni modo sono evidenti altre modalità artistiche attraverso cui si diede lustro al luogo, che consistevano nell'abbellimento anche di oggetti e architetture, che dovevano creare un generale colpo d'occhio non indifferente.

In questa cornice si collocava la particolare quadreria di Antonelli. Chissà se altri come lui condivisero questa passione e tennero negli stessi ambienti le proprie collezioni e chissà qual era l'opinione dei contemporanei. Sarebbe interessante approfondire, qualora si trovasse del nuovo materiale, quali dipinti l'abate avesse scelto personalmente, quali – eventualmente – gli fossero stati regalati o se qualcuno dei molti lo avesse persino commissionato lui. Sicuramente resta una delle figure più interessanti di cui si sia trattato in questo elaborato.



I palazzi riminesi alla fine del XVIII secolo secondo la pianta del De La Lande, *in Le città nella storia d'Italia. Rimini (Gobbi, Sica), p. 109. In rosso il Palazzo del Cimiero, dal 1620 Vescovado, e in blu il punto dove doveva trovarsi la precedente sede, poi Seminario Vescovile.*

CONCLUSIONI

Al termine di questa tesi si ha avuto conferma che la collezione Manganoni non fosse un caso così isolato nel panorama riminese del Seicento, ma anzi, in questo fervido e vivace clima artistico non mancavano personalità curiose come quella dell'abate Serafino Antonelli e degli altri interessanti protagonisti di questi documenti. È indubbio che il concetto di collezione sia molto più specifico e, dipendendo sia dal gusto del collezionista che da un certo grado di procacciamento attivo dell'oggetto da possedere, non è corretto etichettare come tale qualsiasi tipologia di patrimonio. Il caso Agolanti è l'esempio più lampante in cui sono entrate in gioco le dinamiche familiari, per cui era difficile capire dove finiva la semplice trasmissione ereditaria tra generazioni diverse e dove cominciava un eventuale gusto collezionistico individuale dei personaggi in questione. Lo stesso discorso potrebbe essere stato valido anche per la collezione Manganoni, definibile tale solo per merito del committente, Francesco Manganoni, che la volle e la curò affinché fosse così, ma poi trasmessa ad eredi che poco influirono sull'accrescimento dei pezzi guercineschi. Molto più spesso gli inventari sembravano aver presentato soltanto dipinti di arredamento, opere d'arte magari anche di un certo valore, ma dalla finalità del tutto decorativa. Altrettanto influenti, si è detto, potrebbero essere state le intenzioni di devozione, per cui le abitazioni si riempivano di quadri che permettessero di sentire più vicina la presenza di un intercessore, fosse egli un santo, una guida spirituale come un cardinale o un papa, Cristo stesso o la Vergine.

Dopo aver ricostruito le vicende della quadreria in casa Manganoni, dalla sua costituzione agli studi più recenti, se ne è illustrato un tentativo di vendita ottocentesco, da parte dei legittimi eredi Zollo, contestualizzandolo nelle dinamiche della corte romana un inedito documento dell'Archivio di Stato di Roma. In un periodo di crescente sensibilità verso le tematiche di conservazione, valorizzazione e restauro dei beni culturali si sono indagati i protagonisti e la burocrazia di questa stagione, che in fondo impedirono alla collezione Manganoni di disperdersi precocemente.

Per quanto riguarda il capitolo con i nuovi inventari, le considerazioni che si sono potute trarre sono state soprattutto di carattere allestitivo e tematico secondo i soggetti delle opere, poiché nella maggior parte dei documenti sarebbe stato difficile giungere a conclusioni diverse senza possedere un metro di paragone sul valore dei quadri e con così poche attestazioni attributive. Si è però cercato di tenere piuttosto variegata la tipologia dei proprietari di queste opere, cominciando da alcuni membri della nobiltà, passando attraverso esempi di lavoratori come il barbiere Ciucci, l'eventuale orafo Ghirelli, ma lo stesso mercante Manganoni e concludendo con due diverse tipologie di esponenti religiosi e il caso del Palazzo Vescovile.

Il lavoro d'archivio si è rivelato difficile, poiché diverse buste possedevano al loro interno documenti cancellati o rilegati in modo tale da doverne ricostruire la logica successione. Laddove è stato possibile, si è anche scelto di confrontare le vicende del Seicento con gli esiti a cui le stesse portarono nei secoli successivi, con riscontri più o meno significativi.

Infine, come si è specificato nell'introduzione, questo elaborato non ha la pretesa di essere esaustivo e colmare in poche pagine una evidente lacuna e sfocatura degli studi sul collezionismo d'arte a Rimini; piuttosto l'elaborato è da intendersi come un ulteriore passo mosso in direzione di una sempre più approfondita conoscenza del contesto collezionistico di riferimento.

APPENDICI

Inventario dei beni di Francesco Manganoni, 25 gennaio 1689

Notaio Giovan Battista Ceci, vol. 3519, 1687-1689 (cc. 176-186).

Elenco dei quadri che erano presenti in casa del mercante Francesco Manganoni, la cui collezione presentava circa una ventina di opere autografe di Giovan Francesco Barbieri, detto il Guercino, alcune commissionate da Manganoni stesso.

Un quadro con cornice di legno intagliata alto brazza 1 e largo brazza 1 $\frac{1}{3}$ del ritratto di Luigi XIII - Re di Francia in età sua giovanile.

Quattro Quadri con cornice di legno intagliata alti brazza 1 $\frac{3}{4}$ e larghi brazza 2 $\frac{2}{3}$; uno di Appollo e Martis, l'altro di Marte e Venere, l'altro d'Angelica e Medoro, et l'altro di Jole et Ercole filante.

Quattro Quadri con cornice di legno intagliata alti brazza 2 $\frac{1}{3}$ et larghi brazza 2 $\frac{2}{3}$. Uno dimostrante la Samaritana al Pozzo con Giesù. Un altro di S. Pietro in carcere svegliato dall'Angelo. L'altro del Battesimo di Giesù fatto da S. Giovanni Battista, et l'altro di Herodiade, che riceve in un Baccile la Testa di S. Giovanni Battista portatole dal Manigoldo.

Nove Quadri con cornice intagliata et dorata alti brazza 2 et larghi brazza 1 $\frac{5}{6}$ scarsi, cioè:

1. S. Francescho confidente in Christo.
2. La Madonna con un Fiore et con il Santissimo Bambino sopra un Cossino; et avvertasi che questo Quadro è un puoco più piccolo degli altri in altezza et in larghezza.
3. S. Pietro con le Chiavi in mano et una Carta con il principio del Credo.
4. Santa Barbara con una Torretta in mano et una Palma.
5. Sant'Antonio di Padoa con il Bambino Santissimo sopra [le] Nuvole.
6. Santa Cecilia con un Tavolino sopravi un libro aperto et dall'altra parte un Organo.
7. La Madonna tenente in mano e contemplando una Corona di spine.
8. S. Francesco di Paola viaggiante.
9. S. Giuseppe appoggiato ad un Sasso contemplando il Cielo e con un Bastone in Mano.

Due Quadretti de' Paesi con cornicetta intagliata et dorata alti brazza $\frac{5}{6}$ et larghi un braccio et un terzo.

Un Quadretto con Cornice intagliata et dorata d'un Paesetto con il Santissimo Bambino, che tiene la Croce in Mano con un ginocchio sopra un Sasso e per terra vi sono i Misterii della sua Santissima Passione, alto brazza $\frac{3}{4}$ et largo mezzo braccio.

Quattro Quadretti con cornice intagliata et dorata alti brazza 1 et larghi brazza $\frac{5}{6}$. Uno della Madonna con il Bambino in braccio e S. Giuseppe appresso. L'altro di S. Girolamo, l'altro di Santa Maria Maddalena, et l'altro di Giesù legato, coronato di Spine et con la Corona, dimostrante l'Ecce Homo, con un Giudeo dietro che tien la Corda.

Un Quadretto simile alli suddetti quattro della Testa di Giesù coronato di Spine sopra un Panno Bianco.

Un disegno di Santa Barbara in carta con cornicetta dorata.

Otto altri Quadri diversi, ma di puochissimo o niun valore.

Inventario «mobiliutn hereditatis quondam Francisci Manganoni», 28 luglio 1727²⁵²

Notaio Giuseppe Antonio Sperindio, vol. 3758, 1727-28 (cc. 111-120).

Inventario voluto dalla signora Cristina Nanni nel momento in cui la collezione di Guercino passa in eredità da Giuseppe Maria Manganoni a Giuseppe Antonio Manganoni, tra il 1726 e il 1727. I quadri non sono isolati in una categoria a sé, ma sono integrati con il resto dei beni presenti in casa.

Nella Stanza contigua [alla Sala] a Sinistra

Nove quadri appesi al muro con cornici intagliate, e dorate alti braccia due, larghi braccia uno, e 5/6 di mano disse del Guerzino con adietro la memoria, sottoscrizione, e segno del notaro Sig.e Ubaldo Antonio Marchi sotto li 7 ottobre 1726 rappresentanti le sottonotate figure, cioè

Uno la madonna, che tiene in mano una Rosa col S[antissi]mo Bambino sopra un Cussino.

L'altro S. Fran[ces]co considerante un Christo.

L'altro S. Pietro con le chiavi in mano, et una carta col principio del credo.

L'altro S. Barbara con una Torretta in mano, ed una Palma.

L'altro S. Antonio di Padoua col S[antissi]mo Bambino tra le nuvole.

L'altro S. Cecilia con un tauolino, e sopra un libro aperto, e dall'altra parte un organo.

L'altro una Madonna tenente in mano, contemplando una Corona di Spine.

L'altro un S. Fran[ces]co di Paola viaggiante.

L'altro S. Giuseppe appoggiato ad un sasso contemplando il Cielo con un bastone in mano.

Un quadretto, pure disse di mano del Guerzino, con l'accennata memoria con cornice intagliata e dorata alto braccia uno, e largo cinque sestis con la Testa di Giesù coronata di spine sopra un panno bianco.

Un disegno pure del Guerzino rappresentante S. Barbara in carta con cornicetta dorata in piccolo. [...]

²⁵² P. Meldini, «Un tesoro della pittura», in *Guercino e dintorni*, cit., pp. 119-121.
L. Muti, *Nuovi contributi sulla collezione Manganoni*, cit., pp. 69-70.

Nella Cam[er]a contigua sopra la Cucina

[...] Un quadretto con addietro l'accennata memoria, e marca del Notaro Marchi con cornice intagliata, e dorata rapresent[ant]e il S[antissi]mo Bambino, che tiene la sua croce in mano, e con un ginocchio sopra un sasso e per terra li misteri della Sua passione alto $3/4$ e largo mezzo braccio disse del Guerzino. [...]

Nella Cam[er]a vicina alla Galleria [...]

Quattro quadri con cornici di legno intagliato alti braccia Uno, e $3/4$ e larghi braccia Uno. e $2/3$ rappresentanti

Uno Appollo, e Marsia

L'altro Marte, e Venere

L'altro Angelica, e Medoro

L'altro di Iole, et Ercole: tutti disse di mano del Guerzino con la memoria, e marca del sud[dett]o Notaro usi, e maltenuti. [...]

Nella Stanza Contigua detta La Stanza Scura

Quattro Quadri con la nota adietro, e Marca del d[ett]o Not[ar]o disse del Guerzino con comici di legno intagliate alti braccia due e $1/3$, e larghi braccia due, e $2/3$ cioè

Uno rapresent[ant]e la Samaritana al pozzo con Giesù

L'altro S. Pietro in carcere svegliato dall'Angelo

L'altro il Battesimo di Giesù fatto da S. Gio[vanni] Batt[ist]a, e

L'altro Erodiade, che tiene la testa di S. Gio[vanni] Batt[ist]a in un bacile portatole da un manigoldo usi, e maltenuti. [...]

Quattro quadri con cornici dorate intagliate con d[ett]a memoria, e Marca del d[ett]o Notaro alti braccia uno, e larghi $5/6$ rappresentanti [...]

L'altro Giesù legato coronato di spine, e con la canna dimostrante l'Ecce Homo con un Giudio adietro, che tiene la corda, disse di mano del Guerzino.

Due sopra porti con l'accennata memoria con cornici intagliate, e dorate, disse di mano di Monsù Possin, rappresentanti due prospettive di bosco.

«Descrizione di N.° 22 Quadri di Francesco Barbieri detto il Guercino ricavata dall’Inventario del Fidecommissio creatore da chi li aveva fatti dipingere», 1829

ASRM, Camerlengato, parte II (824-1854), titolo IV - antichità e belle arti, busta 201 n. 1150: “Zollio Fratelli. Estrazione di dipinti 1829”.

Nota dei quadri con l’elenco delle opere guercinesche allegata al Camerlengato come copia²⁵³, affinché venisse stimato il valore dei dipinti di proprietà Zollio (ex Manganoni) e ne venisse autorizzata la vendita all’estero.

Descrizione di N.° 22 Quadri di Francesco Barbieri detto il Guercino ricavata dall’Inventario del Fidecommissio creatore da chi li aveva fatti dipingere.

N.° 4 Quadri in tela d’Imperatore rappresentanti

Il 1°_il Battesimo di Cristo al Giordano

Il 2°_S. Pietro in Carcere invitato dall’Angelo a sortirne

Il 3°_La Samaritana al pozzo col Salvatore

Il 4°_Erodiade che prende sul bacile dal Manigoldo il capo di S. Giovanni Battista.

Tutti di due figure l’uno, salvo l’ultimo che ha in più la suddetta Testa, tutti perfettamente eguali, ed ognuno di misura senza la cornice altezza palmi sei e oncie sei, larghezza palmi sette e oncie otto.

N.° 4 Quadri in tela simile rappresentanti

Il 1°_Ercole con la canocchia, e Iole con se spoglie del Leone Nemeno e la Clava

Il 2°_Marsio attaccato ad un’albero, e Apollo che lo scortica

Il 3°_Angelica e Medoro in atto d’incidere sulle cortecce degli alberi i loro nomi.

Il 4°_Una Venere dormiente, che viene additata da un Amorino a Marte, il quale solleva le cortine del letto.

Tutti perfettamente compagni, ed ognuno di misura senza la cornice altezza palmi cinque, e larghezza palmi sette oncie otto.

²⁵³ Il documento originale potrebbe essere quello inviato a Forlì, dove è conservato, e pubblicato da Pasini nel 1991.

P. G. Pasini, *Nuove opere riminesi del Guercino*, cit., pp. 63-64.

N°. 8 Quadri in tela simile rappresentanti

Il 1°_S. Cecilia

Il 2°_S. Barbera

Il 3°_S. Francesco Orante

Il 4°_S. Francesco di Paola

Il 5°_S. Pietro

Il 6°_S. Antonio, cui apparisce un Bambino

Il 7°_La B. Vergine Addolorata

L'8°_S. Giuseppe

Tutti perfettamente eguali, ed ognuno di misure senza la cornice altezza palmi cinque e oncie dieci, larghezza palmi quattro e oncie sette e mezza.

Un quadro in tela simile rappresentante una Beata Vergine col Bambino sedente, che ha in mano una Rosa, e questo di misura senza la cornice alto palmi cinque e oncie sette largo palmi tre oncie nove.

N°. Cinque Quadri in tela simile, ma più piccoli, ed'un taglio che può dirsi da Ritratto, rappresentanti

Il 1°_S. Girolamo che si batte nella Caverna

Il 2°_La Maddalena penitente

Il 3°_L'Immagine del Salvatore nel Ssmo Sudario

Il 4°_Un'Ecce Homo ritenuto da un Manigoldo

Il 5°_La Sagra Famiglia

Tutti perfettamente eguali, ed ognuno di misura senza la cornice altezza palmi tre, larghezza palmi due oncie sei.

Altri pochi Quadri d'Autori diversi

Un Quadro di mano del Barocci in tela d'Imperatore rappresentante Giuditta che ajutata da una sua Damigella ripone entro un panno il capo d'Eloferne, di misura altezza palmi cinque e oncie sette, larghezza palmi quattro e oncie due.

Due Quadri ovati in tavola, che giudicaronsi di mano del Guido Reni rappresentanti le Teste

Il 1°_della Beata Vergine Addolorata e

Il 2°_dell'Ecce Homo

Un Quadro della Scuola del Barocci in tela d'Imperatore rappresentante Cleopatra in atto di stemprar la Perla entro una Tazza, e Marc'Antonio, di misura altezza palmi tre oncie due larghezza palmi cinque ed oncie nove.

Due Paesetti creduti di mano del Pousin, o almeno appartenenti alla di lui Scuola.

Il cardinale Groppelli sull'istanza dei Fratelli Zollio, 17-21 luglio 1829

ASRM, Camerlengato, parte II (824-1854), titolo IV - antichità e belle arti, busta 201 n. 1150: "Zollio Fratelli. Estrazione di dipinti 1829".

Il cardinale Camerlengo Giuseppe Groppelli riceve la richiesta dei fratelli Zollio (17 luglio 1829), la valuta e condivide la descrizione dei quadri con Vincenzo Camuccini al fine di ottenere anche il suo parere sulla faccenda (21 luglio 1829).

17 Lug.o 1829

N°. 47697

A Sua Eminenza Rev.ma

Il Sig. Cardinale Galetti Camerlengo di S. Chiesa

Roma

Eminenza Reverendissima

I Fratelli Zollio di Rimini possedendo una collezione di Quadri di Francesco Barbieri detto il Guercino, ad oggetto di esitorla chiedono rispettosamente all'Eminenza Vostra R.ma il necessario opportuno permesso per estrarla dallo Stato, e le umigliano a tal uopo la nota esatta di tutti i Quadri, che formano la collezione suddetta. Tanto sperano.

Fratelli Zollio di Rimini, che chiedono di estrarre dallo Stato una Collezione di Quadri di Fran.co Barbieri detto il Guercino, ed altri

21 luglio

Al Sig.r Cav.e Camuccini Ispettore delle Pitture Pubbliche che prenda ad esame l'acchiusa Nota, e dia parere, se n'abbia cognizione, del pregio dei Dipinti designativi, o suggerisca i modi di farne istituire l'esame, onde prendere deliberazione, se Lei convenga o no di permetterne l'esportazione.

Groppelli Ud.re

Risposta di Vincenzo Camuccini, 5 agosto-4 settembre 1829

ASRM, Camerlengato, parte II (824-1854), titolo IV - antichità e belle arti, busta 201 n. 1150: "Zollio Fratelli. Estrazione di dipinti 1829".

Vincenzo Camuccini, Ispettore alle Pubbliche Pitture, dice di non avere sufficienti elementi per stimare la collezione Zollio (5 agosto 1829); si sollecita una ricerca sulla vita di Giovan Francesco Barbieri (7 agosto 1829) e poi si inoltrano i documenti al Legato di Forlì per ottenere maggiori informazioni sulle opere d'arte in questione (4 settembre 1829).

Ill.mo R.mo Monsig

Facendomi un dovere di prendere in considerazione quanto V.ra Sig Ill.ma ha rescritto alla supplica, che le ritorno, dei Fratelli Zollio di Rimini; ho il bene di riferirle, che non posso emettere adeguato giudizio su i dipinti de' quali si fa descrizione nella Nota annessa a detta supplica perché non ne ho alcuna cognizione. Per ciò poi che riguarda al modo di farne istituire l'esame, secondo ciò che dalla Sig V.ra Ill.ma parimenti si richiede, le posso asseverantemente confermare che il direttore di quella Accademia Sig Marchese Cioja è persona zelantissima delle cose patrie, per cui potrà dare anche notizie se fra la collezione di quei dipinti ve ne siano diversi di non comune pregio, ed anche incaricarsi dell'esame, quale però dovrebbe aver luogo in unione della Commissione Ausiliare di Belle Arti, onde in quest'affare si proceda con regolarità e dovuta cautela.

Ciò doveva dire alla Sig V.ra Ill.ma in pieno scarico del Rescritto sud.o, mentre con tutta la stima e rispetto ho il bene di confermarmi

Della Sig V.ra Ill.ma e R.ma

li 5 Agosto 1829

Monsig Gropelli
Uditore del Camerlengato

D.mo Ob.mo S.re
Vincenzo Camuccini

7 Agosto

Il sig.e Aggiunto Sgariglia vegga nella vita del Barbieri se vi sieno notati i quadri entro descritti.

4 Settembre

Al Card.e Legato di Forlì che sulla acchiusa imp.a richiami tutta l'attenzione della Commiss. Ausiliare di Belle Arti onde avere esatta descriz. dei Dipinti, loro originalità e pregio, e documenti relativi e risultanti dal Fidecommisso che non dichiarasi da chi istituito, e procurando di mandare le prove della ordinaz. data da quello e della esecuz. del Barbieri, non omettendo di far conoscere il più vero prezzo che possa volersi di essi separatam. e complessivamente.

Lettera di accompagnamento al Legato di Forlì, 12 settembre 1829

ASRM, Camerlengato, parte II (824-1854), titolo IV - antichità e belle arti, busta 201 n. 1150: "Zollio Fratelli. Estrazione di dipinti 1829".

Lettera indirizzata al cardinale Legato di Forlì dal Camerlengato di Roma per spiegare il problema della mancata stima e domandare che si provveda della mancanza di informazioni necessarie; si riporta una citazione di Marcheselli in cui è nominata la collezione Zollio.

12 Settembre 1829

Forlì / Ema.re Legato

Div: III N°. 48352

I Fratelli Zollio di Rimini si [...] fecero ad implorare il permesso di alienare i Dipinti descritti nell'acchiusa nota, che diconsi operati da Francesco Barbieri da Cento detto il Guercino sopra quella dimanda si degni l'E. I. richiamare fatta l'attenz.e di cad.a Commissione Ausiliare di Belle Arti, incaricandola di procurarsi una esatta descrizione di essi Dipinti, di contestarne il pregio e l'originalità, di rintracciare i documenti relativi risultanti dal fidecommissio, che i Ricorrenti dicono istituito senza esprimere da chi, ed infine possibilmente procurare di commutar le prove dell'ordinazione data al Barbieri dall'Istitutore di esso fidecommissio e della esecuzione del Barbieri stesso. Oltre a ciò sia l'E. I. degnevole (?) di risapere dalla Commissione stessa e quindi riferirmi col sempre savio di lei parere qual più vero prezzo possa udersi dei sud.i dipinti tanto separatamente che complessivamente. In attenz.e, [firma]

Paragrafo estratto dall'Opera intitolata Pitture dalle Chiese di Rimini descritte dal S.r Carlo Francesco Marcheselli = alla Pag:a 66 in fine si legge

In faccia alla Chiesa della Gomma vedesi il Palazzo Zollio, dove si ritrovano da venti quadri, che contengono parte Istorie sacre e Parte Istorie Profane, che a descriverle tutte sarebbe impresa molto lunga e tutte queste opere, che si possono chiamare un tesoro della Pittura sono lavoro del famoso Gio: Francesco Barbieri da Cento, chiamato volgarmente il Guercino

Volantino di vendita, 1893

*Galleria di quadri in Casa Ripa, avviso a stampa. Rimini 1893.*²⁵⁴

La famiglia Ripa, erede della collezione Manganoni dopo l'estinzione della famiglia Zollo, decide di promuovere per la prima volta la vendita delle opere di Guercino e di altri autori.

QUADRI DEL GUERCINO

1. SAMARITANA AL POZZO
2. ERODIADE
3. BATTESIMO DI CESÙ CRISTO
4. S. PIETRO IN CARCERE LIBERATO DALL'ANGELO

Questi quattro quadri di uguale grandezza cioè alti m. 1,44 larghi m. 1,67 sono benissimo conservati, con due belle figure per quadro, grandi al naturale che terminano sotto i ginocchi: l'ERODIADE che riceve dal manigoldo la testa di S. G. Battista ed il BATTESIMO DI G. CRISTO sono due de' migliori lavori del Guercino.

5. S. FRANCESCO DI PAOLA mezza figura grande al naturale, benissimo conservato.
6. S. FRANCESCO D'ASSISI mezza figura come sopra, in orazione davanti al Crocefisso.
7. MADONNA ADDOLORATA che contempla la Corona di spine che tiene in una mano; mezza figura come sopra e ben conservata. È dipinta con tale diligenza che lo rende uno dei bei quadri del Barbieri.
8. S. PIETRO col CREDO in mano grande come sopra, ben composto.
9. S. ANTONIO DA PADOVA grande come sopra, che adora un bellissimo Bambino Gesù tutto nudo e grande al naturale.
10. S. CECILIA grande come sopra, seduta vicino ad un organo, la quale medita sopra un libro.

²⁵⁴ G. Zavatta, *Raffaello. La Madonna Diotallevi*, NFC Edizioni, Rimini 2019, p. 36.

11. S. BARBARA mezza figura come sopra che tiene colle mani la Torre e la Palma del martirio.

12. S. GIUSEPPE mezza figura come sopra, colla verga fiorita in mano in atto di contemplare il Cielo; magnificamente dipinto.

I quadri N. 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, sono di eguale grandezza, cioè alti m. 1,27 X m. 0,99 con cornici alla Salvator Rosa intagliate, dorate e ben conservate.

13. B. VERGINE DELLA ROSA mezza figura come sopra, col Bambino Gesù nudo ed intero seduto su di un cuscino sopra un tavolo. Alto m. 1,27 X m. 0,84; con bella cornice alla Salvator Rosa.

14. S. GIROLAMO penitente che si flagella, mezza figura un terzo circa del naturale.

15. S. M. MADDALENA penitente avanti al Crocifisso, della stessa grandezza.

16. ECCE UOMO con un manigoldo, di grandezza uguale.

17. IL S. SUDARIO. La testa è grande al naturale e ben dipinta.

18. LA S. FAMIGLIA. Il Bambino è tutto in intero; bellissima è la testa della B. Vergine. Grande come sopra.

I quadri N. 14, 15, 16, 17, 18, sono di uguale dimensione, cioè alti m. 0,64 X m. 0,54; con cornici alla Salvator Rosa.

19. APOLLO CHE SCORTICA MARSIA. Due mezze figure grandi al naturale.

20. ANGELICA E MEDORO. Mezza figura come sopra, bella è l'Angelica.

21. ERCOLE, JOLE E AMORE.

22. VENERE che dorme e MARTE a lei condotto da AMORE.

Il Cupido è tutto intero; questo è fra i migliori quadri del Guercino.

I numeri 19, 20, 21, 22 sono alti m. 1,13 X m. 1,72 ed hanno bellissime cornici dell'epoca.

Tutti i sopra descritti quadri del Guercino sono autenticati da rogito notarile e furono eseguiti per commissione della famiglia Manganoni di Rimini che per eredità passarono alla Casa Ripa.

DI AUTORI DIVERSI

23. GIUDITTA che consegna la testa di Oloferne alla sua ancella: mezza figura grande al naturale. Della Scuola Bolognese. Alto m. 1,26 X m. 0,93.
24. BAMBINO GESÙ con gli emblemi della Passione. È tutto intero un quarto circa del naturale. Di autore ignoto. Con cornice antica, intagliata e dorata. Alto m. 0,46 X m. 0,35.
25. 26. DUE PAESI DEL POUSSIN ben conservati. Alti m. 0,57 X 1,10.
27. B. V. ADDOLORATA di autore ignoto.
28. GESÙ NAZARENO: si crede del Guido Reni.
- I numeri 27, 28 sono dipinti sul legno, in forma ovale, cornici dorate.*
29. ANTONIO E CLEOPATRA di autore ignoto. Alto m. 0,70 largo m. 1,05 con bella cornice del seicento.
30. S. GIUSEPPE che fa la Croce col Bambino Gesù ben dipinto. Alto m. 0,85 largo m. 1,02. Autore ignoto.
31. IL RIPOSO IN EGITTO.
32. LA SACRA FAMIGLIA con S. Elisabetta e S. Giovannino.
- I numeri 31, 32 sono di uguali dimensioni cioè alti m. 0,46 X m. 0,35. Cornici antiche, intagliate, dorate e ben conservate.*
33. EFFIGIE DELLA B. V. ADDOLORATA dipinta sul legno, m. 0,34 X m. 0,27 di Autore ignoto.

Per l'acquisto rivolgersi al Cav. ROBERTO RIPA – Rimini.

Volantino di vendita, 1895

*Galleria di quadri in Casa Ripa, avviso a stampa. Tipografia E. Renzetti, Rimini 1895.*²⁵⁵

La famiglia Ripa, erede della collezione Manganoni dopo l'estinzione della famiglia Zollio, decide di promuovere una seconda vendita delle opere di Guercino e di altri autori.

QUADRI DEL GUERCINO

1. **Samaritana al Pozzo**
2. **Erodiade**
3. **Battesimo di Gesù Cristo**

Questi tre quadri di uguale grandezza cioè larghi m. 1,07 X m. 1,44 sono benissimo conservati, con due belle figure per quadro, grandi al naturale che terminano sotto i ginocchi; l'Erodiade che riceve dal manigoldo la testa di S. G. Battista ed il Battesimo di G. Cristo non che la Samaritana sono de' migliori lavori del Guercino.

4. **S. Francesco di Paola** mezza figura grande al naturale: benissimo conservato.
5. **S. Francesco d'Assisi** mezza figura come sopra, in orazione davanti al Crocefisso.
6. **Madonna Addolorata** che contempla la Corona di spine che tiene in una mano; mezza figura come sopra e ben conservata. È dipinta con tale diligenza che lo rende uno dei bei quadri del Barbieri.
7. **S. Pietro col Credo** in mano, grande come sopra, ben composto.
8. **S. Antonio di Padova** grande come sopra, che adora un bellissimo Bambino Gesù tutto nudo e grande al naturale.
9. **S. Barbara** mezza figura come sopra, che tiene colle mani la Torre e la Palma del martirio.
10. **S. Giuseppe** mezza figura come sopra, colla verga fiorita in mano in atto di contemplare il Cielo: magnificamente dipinto.

²⁵⁵ P. Meldini, «*Un tesoro della pittura*», in *Guercino e dintorni*, cit., p. 123.

I quadri N. 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, sono di eguale grandezza, cioè alti m. 1,27 X m. 0,99 con cornici alla Salvador Rosa intagliate, dorate e ben conservate

11. Ecce Homo con un manigoldo, un terzo circa del naturale.

12. Il S. Sudario. La testa è grande al naturale e ben dipinta.

13. La S. Famiglia. Il bambino è tutto intero; bellissima è la testa della B. Vergine. Grande come sopra.

I quadri N. 11, 12, 13, sono di eguale dimensione, cioè alti m. 0,64 X m. 0,54; con cornici alla Salvador Rosa.

Tutti i sopra descritti quadri del Guercino sono autenticati da rogito notarile e furono eseguiti per commissione della Famiglia Manganoni di Rimini che per eredità passarono alla Casa Ripa.

DI AUTORI DIVERSI

14. Giuditta che consegna la testa di Oloferne alla sua ancella; mezza figura grande al naturale. Della scuola Bolognese. Alto m. 1,26 X m. 0,93.

15. S. Giuseppe che fa la Croce col Bambino Gesù: ben dipinto. Alto m. 0,85 X 1,02. Autore ignoto.

16. Bambino Gesù con gli emblemi della Passione. È tutto intero un quarto circa del naturale; di autore ignoto. Con cornice antica, intagliata e dorata. Alto m. 0,46 X m. 0,35.

17. 18. Due paesi del Poussin Alto m. 0,57 X 1,10.

19. B. V. Addolorata di autore ignoto.

20. Effigie della B. Vergine dipinta su legno m. 0,34 X 0,27. Autore ignoto.

21. Gesù caduto sotto la croce: m. 1,27 X m. 1,21.

Il numero 19 è dipinto sul legno, in forma ovale, con cornice dorata.

Per acquisto rivolgersi al Dott. Nicola Ripa in Rimini

Volantino di vendita, 1913

*Galleria di quadri in Casa Ripa, avviso a stampa. Tipografia Artigianelli, Rimini 1913.*²⁵⁶

Ormai nel nuovo secolo, la famiglia Ripa, erede della collezione Manganoni dopo l'estinzione della famiglia Zollo, tenta un'ultima volta di pubblicizzare la vendita delle opere di Guercino e di altri autori.

QUADRI DEL GUERCINO

(Gianfrancesco Barbieri 1590 † 1666)

- 1. Samaritana al Pozzo.**
- 2. Battesimo di Gesù Cristo.**

Questi due quadri di uguale grandezza cioè con tela larga m. 1,07 X m. 1,44 (1,81 X 1,57) sono benissimo conservati, con due belle figure per ciascuno, grandi al naturale che terminano sotto i ginocchi: la SAMARITANA e il BATTESIMO DI G. CRISTO sono de' migliori lavori del Guercino.

- 3. S. Francesco di Paola** mezza figura grande al naturale: benissimo conservato.
- 4. Madonna Addolorata** che contempla la Corona di spine che tiene in una mano; mezza figura come sopra e ben conservata. È dipinta con tale diligenza che lo rende uno dei bei quadri del Barbieri.
- 5. S. Pietro** col **Credo** in mano, grande come sopra, ben composto.
- 6. S. Barbara** mezza figura come sopra, che tiene colle mani la Torre e la Palma del martirio.
- 7. S. Giuseppe** mezza figura come sopra, colla verga fiorita in mano in atto di contemplare il Cielo; magnificamente dipinto.

I quadri N. 3, 4, 5, 6, 7, sono di eguale grandezza, cioè alti m. 1,27 X m. 0,99 (1,72 X 1,39) con belle cornici alla Salvator Rosa intagliate, dorate e ben conservate.

- 8. La S. Famiglia.** Il Bambino è tutto in intero; bellissima è la testa della B. Vergine.

²⁵⁶ P. Meldini, «Un tesoro della pittura», in *Guercino e dintorni*, cit., p. 124.

Alti m. 0,64 X m. 0,54 (0,87 X 0,78) con cornice alla Salvator Rosa.

Tutti i sopra descritti quadri del Guercino sono autenticati dalla seguente attestazione notarile:

«Questo è un quadro con sua cornice di legno intagliato, e dorato, che in sua tela contiene la figura di di mano del Guercino di ragione dell'eredità fideicomissaria del q. Sig.re Fran.co Manganoni, come al suo testamento rogato li 25 marzo 1688 per rogo del fu Sig.re Gio. B.a Ceci Not. Di Rimini. In fede di che il med.mo Quadro viene munito da me sottoscritto Not.o col mio sigillo, in occasione del nono inventario, che si fa per la morte seguita li 30 Agosto pross.o pass.o del Sig. Giuseppe M.a Manganoni questo dì 7 ottobre 1726

(Sigillo) Io Ubaldo Antonio Marchi Notaro reg.o».

Essi furono eseguiti per commissione della Famiglia Manganoni di Rimini, per eredità passarono alla Famiglia Ripa.

DI AUTORI DIVERSI

- 9. Giuditta** che consegna la testa di Oloferne alla sua ancella; mezza figura grande al naturale. Della scuola Bolognese. Alto m. 1,26 X m. 0,93 (144 X 112).
- 10. B. V. Addolorata:** di autore ignoto. È dipinto su legno, in forma ovale, con cornice dorata, diametro: 0,54 X 0,40 (0,67 X 0,52).
- 11. Effigie della B. Vergine** dipinta su legno senza cornice m. 0,34 X 0,27. Autore ignoto.
- 12. Gesù** caduto sotto la croce: m. 1,12 X 1,05 (1,27 x m. 1,21) con cornice di legno naturale.

Le cifre tra parentesi comprendono la cornice.

Inventario dei beni di Battaglino Battaglini, 18 agosto 1625

Notaio Nicola Righetti, cat. Gambetti, n. 152, 1625.

Inventario dei beni presenti in casa di Battaglino Battaglini al momento della sua morte, redatto dalla moglie Teodora Stivivi. Il documento, sottoscritto da Nicola Righetti è conservato in Biblioteca Gambalunga e appartiene al Fondo Gambetti.

[...] *Inventarium omnium bonos mobilium reperiendos in domicilio et habitatione sui [...]*

[...] E poi un quadro ove e dipinto un S. Girolamo uso

E poi un quadro della B. V. del spasimo novo

E poi un quadro di S. Francescho quando hebbe le stimate uso

E poi una B. V. con altre figure vecchia

E poi un quadro di S. Carlo uso

E poi tre retratti uno del S. G. Batt.no et l'altro della S.ra Giovanna p.a moglie et l'altro del Zani suo cugino

E poi tre quadri di retratti antichi

[...] E poi un quadro pinto a olio piccolo incornigiato di noce con l'Annunciata

E poi un vasetto dal agua santa di rame argentato uso

Inventario dei beni di Carlo Ciucci, 5 maggio 1672

Notaio Giovanni Pozzi, vol. 3410, 1671-1674, cc. 251-255.

Inventario di Carlo Ciucci, barbiere riminese, in cui figurano i beni che egli possedeva sia nella sua abitazione personale che nella sua bottega situata «nella piazza pub.ca del foro» a Rimini. Si riportano l'elenco dei quadri e altri oggetti di interesse, come gli strumenti del suo mestiere.

Nella prima stanza su la strada

[...] Un quadro senza cornice con l'immagine di un Apostolo.

Una Madonna del Rosario, di stucco indorato senza cornice

Un quadro senza cornice con l'immagine di S.ta Maria Madalena

Un quadro senza cornice con l'immag.e della madonna del Carmine

Un quadro con cornice Indorata con un Salvatore dipinto

Un ritratto del P. Ino. Fran.co F.llo del q.m Carlo Ciucci senza cornice

Un ritratto di un prete, senza cornice. [...]

Un Ritratto da donna senza cornice

Nell'altra stanza

[...] Un gioco da dama uso; [...]

Inventario de mobili della Bottega che teneva il d.o q.m M. Carlo Ciucci posta nella Città di Rimino nella piazza pub.ca del foro rag:ni del m.co R. Sig. D. Rocco Preparati

[...] Otto rasuri con suoi manichi.

Doi para di forbice napolitane da barbiere.

Doi specchi ord.rij uno più piccolo dell'altro con cornice schiette nere.

Una Pietra da rasori con cassa di noce

Quattro quadri dipinte varie Sibille con cornice d'habeto schiette usi.

Un ritratto di Donna in quadro grande senza cornice dipinta a sedere sopra una sedia

Cinque quadretti piccoli dipinti frutti e pesci senza cornice di mano del Foligni.

Quattro quadretti ordinarj, et uno di quelli strazzato dipinti sopra carte incollate sopra la tela di varij paesi con cornice use, schiette d'habeto.

Sei altri quadretti simili senza cornice dipinti varij paesi e buscarezze.

Un quadretto con cornice d'habeto dipinta di nero con filetto d'oro, dipinta la S.ma Annun:ta

Un quadretto con cornice d'habeto dipinta di nero con filetto d'oro dipinto varij frutti.

Quattro quadretti dipinti sopra le tavole varie campagne con cornice d'habeto dipinte indorate, una delle quali è rotta.

Un bacile di stagno uso da Barbiere.

[...] Tre lusernari da barbiero con due candelieri di ferro

Una scaranna d'habeto piccola con una sponda tessuta di paniera.

[...] Un'antiporta d'habeto per bottega.

Sette pezzi di libri grandi di diversi Autori circa la bempa (?)

Trenta altri pezzi di piccoli mezani di diverse materie

Dodici tondi di maiolica ord.rj.

Sei altri piatti di (?), scudelle.

Un piatto grande ad uso di baciletto sfocato.

Un altro con suo boccale di Maiolica.

Tre altri piatti ordinarj di maiolica

Quattro sottocoppe di maiolica, una bottiglia di ferro

Doi vasi dipinti et uno Indorato, con una tazza di porzullana.

Una tazza, due salliere, et una fruttiera di maiolica piccola.

Un vaso per far l'aquaraza, cioè Campana di piombo, e fondo di rame

Inventario dei beni di Carlo Pasotti, 27 settembre 1673

Notaio Giovanni Pozzi, vol. 3411, 1671-1676, cc. 161, 166, 169-177.

Inventario di Carlo Pasotti, in cui i quadri sono elencati in una categoria di beni a parte, che tuttavia sembra comprendere anche altri oggetti di interesse artistico. Le pagine del documento sono rilegate con una numerazione non consecuzionale e con un inserto (non inerente) rilegato tra le carte 175-176.

Quadri

Quattro quadri piccoli senza cornice dipinti frutti.

Un ritratto d'un Card.e con cornice nera.

[...] Un quadro grande con cornice intagliata e dipinta di verde con oro, dipinto Voleano

Un'altro quadro simile dipinta Europa.

Un'altro simile dipinti Dalida con Sansone.

Un quadro ordinario con cornice nera, e filetti d'oro, dipinta una Primavera.

Doi quadri simili dipinti frutti.

Un ritratto del fu sig.r Carlo [Pasotti] con cornice nera indorata.

Un'ritratto della sig.ra Lucrezia [Aspi] con cornice simile.

Un quadro con cornice nera con filetti d'oro dipinti varij ucellami.

Un quadro con cornice schietta dipinto S. Giacinto.

Un'altro simile dipinta una Madonna.

Un quadro con cornice nera con filetti d'oro dipinta la Samaritana.

Un altro simile dipinta la Natività di N.ro Sig.re

Dodici quadri finiti di paglia con cornice nere.

Un quadro ovato con l'Image della madonna con cornice indorata.

Un Crucifisso di Cristallo in una Cassetta d'habete Indorata.

Un lavello per l'acqua santa di legno indorato

Un specchio grande con cornice Indorata.

Un quadro con cornice schietta dipinto un S. Pietro.

Un'altro simile dipinto S. Girol.o.

Un quadro con cornice nera con filetti d'oro dipinta una S.ta Maria Madalena.

Un'altro simile dipinto S. Giovanni.

Un'altro simile dipinta S.ta Cecilia

[...] Un quadro con cornice nera Indorata dipinta S. Orsola

Un'altro simile dipinta Giuditta.

Un'altro simile dipinto un Crocifisso.

Doi simili dipinti Paesi.

Un quadro con il ritratto della sig.ra Maria Giulia con cornice schietta.

[...] Doi quadri con cornice nera, filetti d'oro dipinti varij panni.

Un'altro simile dipinta l'Annunciata.

Doi simili dipinti in uno S. Giuseppe, e l'altro S. Gio: Batta.

Un'altro simile dipinta S. Fran.ca Romana

Un'quadro senza cornice dipinta Susanna

Un Ritratto del P.re del sig.r Carlo senza cornice

Dieci quadretti ottangoli con cornice dorate.

[...]

Inventario dei beni di Mons. Alessandro Dotallevi, 28 settembre 1676

Notaio Giovan Francesco Ciacca, cat. Gambetti, n. 937, 1676.

Inventario di monsignor Alessandro Dotallevi, vescovo di Pesaro dal 1667 al 1676. Della duplice copia conservata in Biblioteca Gambalunga, è qui trascritta solo la seconda versione, formalmente più chiara e corretta; si è comunque voluto riportare a margine i valori economici espressi nell'altro documento.

Nella Camera del pogiolo verso la strada

[...] Un Scrigno di pero negro con Suoi cassetтини con fodre di Tartaruga finta [Σ 4:] con dentro num.o nove corone di profumo con mappe [Σ 3]
Tre Cavaglieri di profummo [Σ 30:]
Un Cassetтino di cipresto historiato [Σ 50:]

Nel Gabinetto di Tavola esistente in d.a Camera

[...] Un quadretto rapresentante Il SS.mo Sudario con cornici negre con un fregio d'oro ricamato con un Secchiello piccolo dalla Agua Santa di Argento et una Scattola d'Argento di peso di un onza e cinque ottave [...] [Σ 3:50]

Nella Camera contigua

[...] Un quadro sopra la porta rappresentante Giesù Christo e S. Pietro con cornice negre [...] [Σ 3]

Nella Camera verso il Giardino contiguo alla Saletta

[...] Tre ritratti con cornice negre rapresentante doi Vescovi e D. Agostino Chigi [Σ 1]
[...] Un Scrigno di per negro con Cassetтini num.o nove con le faccie di pietra e palle quattro e piedi d'ottone [Σ 5]

Nella Stanza contigua alla Sudetta

[...] Due quadri ovati con cornice negra rabescate d'oro [Σ 1:50]
Un altro quadro rapresentante S. Filippo Negro con cornice negre et indorate
[...] Un Scrigno di pero negro con le faccie di cristallo finto e l'astre d'ottone indorato con il suo piede di Stallo di pero negro sotto et in un cassetтino vi sono doi cagnolini di seta sf(?) bianchi, e un asperges, e un Cusinetto di Lana due para di guanti, et alcune ramette di fiori finti fatti di seta. Una borsa di Scrittura raccamata, Una risma di carta da scrivere Sette fazoletti mischi fatti di seta, e banella da Tabacco, Una Scattola fatta à coro con palle odorifere di Bologna, et

un'altra Scatola parimenti di paglia senza palle, Sette pomi di persiche finti, un
Secchiello raccamato con l'asperges, et alcune rame di frutti finti [Σ 5]

Nella Camera ultima verso la Rocca

[...] Una Croce d'ebano con il suo piede stallo, e il Cristo d'ottone indorato
[Σ 1:50]

Un quadro rapresentante l'Adoratione de Magi con cornice traforate, et indorate,
et è di buona mano [Σ 12]

Un quadro rapresentante la Madonna SS.ma con le cornice indorate [Σ 3]

Un Specchio pintovi S. Maria Madalena con cornice negre, e pezzetti di mistura
argentati [Σ 2]

Un Scrigno di pero negro con frigi d'ottone indorate, e facette di Christallo pinte
con la sua sopra coperta di corame stampato, con il suo piede stallo di pero negro
con entro tre (?) casseti. Una risma di Carta, et alcuni frutti di cera varij. In un
altro Cassettino un'altra risma da scrivere con alcune rame di fiori finti diversi di
seta. In un altro cassettino un'altra risma di Carta da scrivere. In un altro Cassettino
doi cedri di Cera finti, con quattro persiche finte in un altro Cassettino, Un
bambino di Lana, doi Tavolette di paragone di pietra, Una Scattola coperta di
Stoffa, et altre due Scattole Una pinta con palle odorifere, e l'altra bianca vota, et
alcune rame di fiori [...] [Σ 4:50]

Nella Camera passata la Capelletta

[...] Un quadro Sopra porta rapresentante Tobia con cornice negre [Σ 1:]

Doi quadri à ottangoli con cornice nere rabescate d'oro rapresentanti una vecchia
et un pastore [Σ 1:]

Un ritratto del Sig. Card. Carlo Barberini con cornice negre [Σ -:40]

Due quadri con cornice negre rapresentanti doi Vescovi de Casa Diotallevi
[Σ -:80]

Nel Camerino in faccia alla Capelletta

[...] Un quadro Sopra porta con S. Francesco di Sales con cornice dorata in parte
[Σ 3]

Tre ottangoli con cornici negre rabescate d'oro [Σ 1]

[...] Un S. Pietro dal Cantara con cornici nere con profilo d'oro piccolo [Σ 1]

Nella Camera ove Mori Mons. Ill.mo Diotallevi

[...] Due quadri sopra porti uno rapresentante Susanna, e l'altro Lotto con cornice
negre [Σ 4]

Un quadro col ritratto di Clemente nono con cornice dorate	[Σ 1]
Un quadro col ritratto del S.r Card. Carpegna con cornice nere	[Σ -:60]
Un Ritratto della S.ra Principessa di Pesaro con cornici nere profilate d'oro [...]	[Σ 1]
<i>Nella Camera contigua alla Galleria</i>	
[...] Quattro ritratti di Cardinali con cornici negre	[Σ 1:60]
Due altri ritratti con cornici negre	[Σ -:80]
Un Sudario di N. S. con cornici negre, e filetti d'oro	[Σ 1:50]
Un Vasetto d'aqua Santa di Marmo bianco intagliato [...]	[Σ -:30]
<i>Nella Camera vicino alla Sud.a che nesce nella Sala</i>	
[...] Otto ritratti diversi con cornicie nere [...]	[Σ 3:50]
Libri diversi cioè.	
[1] Cariti Sacre del Vanzi	[Σ -:30]
[2] Biblioteca Morale del P. Manzi Tom. nove	
[3] L'Adone Sciolto	[Σ -:20]
[4] Interposit.e accademie Celso rosino	
[5] Relatione del Giappone de Tonchini	
[6] Calepinus parvus del Calderini	[Σ -:20]
[7] Discorsi Morali Sopra gl'Evangelij del Fonseco	[Σ -:30]
[8] Asunti Evangelici del Monstorso	
[9] Il Divino Angelo del Biffi fa Bergamo	
[10] Celso Rosino 12 reformationes	
[11] Compendij Istorici del Losco non ligati	
[12] Orationi del P. Rhò	
[13] Vita della S. Rosa	
[14] Un Toleto	[Σ -:20]
[15] Sinodo Palombara	
[16] Clipeus del Moscheno	
[17] Alixicacon Patris Candidi	
[18] Memorie Istoriche del falconi	
[19] Un vero (?) Ecc.co del Manti	[Σ -:20]
[20] Vite di S. Ubaldo Sciolto	[Σ -:10]
[21] Discorsi predicabili del Paoletti	
[22] Eusformionis Sciolto	

[23] Elucidario poetico del Torentino	[Σ -:20]
[24] Relat.e della corte di Roma del Luccadori	[Σ -:15]
[25] Il Battesimo Spirituale del Balducci	
[26] Ex Oquatore Aristot.	
[27] De Immobilitate Terre del Bonfoli	
[28] La Corte Santa del P.re Causino	[Σ -:20 al Tom]
[29] Afforismi del Sa	
[30] Elucidario Poetico del Torentino	[Σ -:15]
[31] De conservat.e Valetud.e	
[32] Virtù del P.re Brignoli	
[33] Vocabolario Ecclico	[Σ -:10]
[34] La Comedia di Dante	[Σ -:8]
[35] Detti di Varij principi e Corteggiani	
[36] Concil. Trid	[Σ -:15]
[37] Lettere varie del Belmonti	[Σ -:15]
[38] Afforismi Politici	
[39] Direttorio de Superiori del Momigno	
[40] Lettere del Pevanda	
[41] Polonia, e Svetia Senza Coperte	
[42] De Jure precedentia Canonicus del P. Barberino ²⁵⁷	
[43] Orlando furioso	[Σ -:10]
[44] Pastor fido del Guerini	[Σ -:8]
[45] Bernardino Faini	
[46] Galaxion Celso Rosino	
[47] Prediche di D. Marcello Ferdinandi	
[48] Tariffa perpetua	
[49] Il Maneggio dell'Armi del Gualdi	
[50] Tacino Istoriato del Moschini	
[51] Favole d'Isoph	[Σ -:10]
[52] Novena di S. Fran.co Xaverio	
[53] Geminarium Montanarium	
[54] Aurelio Agostini regola	

²⁵⁷ Nell'altro inventario il titolo è «De Jure precedentia Tomnius (?) del B. Bordinus».

- [55] Ioannis ab Indagine introduct.
- [56] Relazione dell'esperiene di Francia e Spagna
- [57] Series in Canoniz.e S. Tomas Villanova
- [58] Vocabolario Ecclico [Σ -:10]
- [59] Annal del Baronio tom. tre [Σ (-)120]
- [60] Laurentiana bibia Sacra
- [61] Vita di Sisto quinto in due Tomi [...]
- Nella Cucina*
- Dodici Tondi di Stagno con l'arma di Mons. Diotallevi [Σ 3]
- [...] Un Carozzone alla franzese con bandinelle di Vacchetta nera, e di sgalia berettina [Σ 20]
- Una Carozza rossa grande alla francese con bandinelle di damasco rosso
 Altre bandinelle di Vacchetta, e panno rosso, e gli specchi con cornice di
 ottone indorati, e li suoi cusini di Vacchetta [Σ 25]
- Un altra Carozza fodrata di velluto verde con li suoi Cusini, bandinelle di
 Vacchetta, e di damasco verde [Σ 20]

Inventario dei beni di Isabella Tingoli, 22 marzo 1678

Cervia, Archivio Diotallevi, busta 1, "Istrumenti dal 1650 al 1794".

L'inventario di Isabella Tingoli è conservato a Cervia, nell'Archivio Diotallevi, busta 1, "Istrumenti dal 1650 al 1794". Viene trascritta buona parte della categoria dei mobili, di cui fanno parte anche le opere d'arte, per dare riscontro alla teoria per cui i pezzi siano ordinati dai più preziosi ai meno rilevanti.

[...] *Mobili*

In prima una Crocetta d'oro con alcune reliquie, pesa un'oncia, tre ottave, e doi Carati

Item un Baule d'argento col suo Bronzetto

Item due Sottocoppe d'argento

Item quattro Candeglieri d'argento

Item due Saliere d'argento una picciola, et l'altra grande

Item un Cattino da lavare le mani

Item due panarelle d'argento ora forate

Item due Lavelli per l'acqua Santa

Item nove posate d'argento, con quattro soli Cortelli col manico d'argento; che tutti li sopradd.i argenti sono di peso once Trecento sessantuno, dico oncie _
Num.o 361.

Una Corona d'agata bianca

Un Cavagliero d'agata nera con medaglia d'oro, ad ed incatenato in oro

Una Corona di pastiglia di Spagna con alcune coppettine d'oro smaltate

Due anelli d'oro con pietre zaffiro colorate turchino

Un anello d'oro con pietra teschio di serpa

Una Pietra piccola Balzovarre con alcuni piezzetti

Un orologio lavorato in Augusta con figura un Leone con Cassetta coperta di rame indorato, con il recinto per cassa di pero tinto di nero.

Un'altro orologio fatto a Torretta di rame indorato guasto per servizio per tavola

Due Corone di Pastiglia ordinarie

Ventisei pezzi Porcellana tra grandi, et piccioli

Due quadri grandi con cornici nere con filetti indorati, cioè uno con la presa nell'orto di N. S., e l'altro con la Cena in Emaus

Un quadro con cornice nera con fili, e fogliami indorati, con l'immagine di S. Pietro

Un quadro con Cornice nera con l'immagine del Bambino Gesù, e tre Angeli
Un Cristo in quadro con cornice nera con suoi filetti indorati orante nell'orto.
Un quadro di S. Francesco Xaverio con Cornice nera con suoi filetti, et fogliami
d'oro
Un quadro con l'immagine di S. Carlo con cornice nera con suoi filetti, et fogliami
d'oro
Un quadro con l'immagine di S. Tommaso di Villanova con Cornice nera come
sopra
Un quadro con l'immagine di S. Lucca con la Cornice, et fogliami come sopra
Un quadro con l'immagine della B. V., S. Anna, Bambino Gesù, S. Gio: Batta con
cornice indorata
Un quadro con l'immagine di M. Verg.e, Bambino Gesù che tiene un piede sopra
d'una serpe, et S. Anna con cornice nera.
Un quadro con l'immagine di S. Felicità con sue Cornici nere, e filetto d'oro
Un quadretto con l'immagine della madonna fatto di punto in seta, con cornice nera
e Cristallo avanti
Un quadretto con l'immagine di S. Filippo neri con sue cornici nere con filetti, e
fogliami d'oro
Un quadretto fatto a reliquiario con cornici nere, e Cristallo avanti
Un Quadro con l'immagine di S. Ignatio senza cornice
Un quadro con l'immagine di S. M. Maddalena dipinta in Legno con sue Cornici
nere
Un quadro con l'immagine di S. Francesco d'Assisi con sua Cornice nera, e filetti
indorati come gli altri a tergo
Due quadri con ritratti uno del Sig. Francesco Pavoni, et l'altro della Sig.ra
Isabella Tingoli sua moglie con Cornici nere
Un quadro con l'immagine della Conversione di S. Paolo in pietra veneta con
Cornice d'Ebano
Un quadro con la Navicella di S. Pietro dipinto come sopra in pietra veneta con
cornice d'Ebano
Un quadro con la Natività di N. S. nel presepio dipinto in pietra veneta con Cornice
d'Ebano, fogliami d'ottone indorati con pietre fra mezzo incassate, con cimasa di
sopra indorate

Un quadretto con l'immagine di S. Filippo Neri dipinto sopra rame, con Cornice nera

Sei quadri, che rappresentano donne venetiane all'antica, e senza Cornici

Un quadro di frutti e fiori con sue Cornici nere

Un quadro con l'effigie d'un Battino con sue Cornici nere

Un quadretto con l'immagine di S. Pietro con sue Cornici d'Ebbano, fogliami di rame inargentato

Due quadri con fiori, e frutti ordinarj, conforme è anche il narrato a tergo senza cornice

Un quadretto con l'immagine del Salvatore rappr.te Ecce Homo dipinto in Tavola con sue Cornici nere

Un quadretto con un ritratto antico con sue Cornici nere

Un quadretto più piccolo con l'immagine di S. Gio: Batta dipinto in Madre perla, con sue Cornici nere, e fogliami di rame indorato.

Un quadretto piccolo in rame con l'effigie della Beata Vergine con Cornice, e fogliami come sopra

Un quadro in ritratto con l'effigie della Sig.a (?) Anna Maria Pavoni Saviati.

[...] Due statuettes d'alabastro a mezzo busto

[...] Un quadretto in rame dipinto sopra un paese con sue cornici nere

[...] Un quadretto rotto con l'immagine della Mad.a, E Bambino.

Inventario dei beni di Alessandro e Francesco Agolanti, 12 settembre 1689

Notaio Giovan Battista Ceci, vol. 3520, 1690, cc. 43-44.

I seguenti inventari sono riportati nell'ordine in cui compaiono nel testo, dove si dà anche spiegazione dei loro contenuti. Primo inventario di Alessandro Agolanti, probabilmente concernente il Palazzo di Rimini.

Nella sala

Tre quadri grandi, due rappresentano Caccie et l'altro Nro. Sig.re e S. Maria [...]

Nel Anticamera

Doi quadri grandi un Christo e l'altro S. Girolamo, uno con cornice dorata et l'altro con cornice schietta.

Quattro quadri con cornice tutte dorate, uno la Natività di nro Sig, un Ecce homo, uno il Sig.r Card.le Gaetani, et l'altro Giuditta

Altri cinque quadretti, due de quali con cornice dorata et gl'altri tre schietti rappresentanti S. Pietro, S. Sebastiano, S.a Maria Mad. e gl'altri due Paesetti

Nella Cam. del Cantone

[...] Cinque quadri con cornice tutte dorate uno S. Maria Madalena, Uno nro Sig.re e la Madonna uno l'Ecce homo, e gl'altri doi Veturali con rame e drappi.

Cinque altri quadri con cornice nere, adornate di fiorami [...]

Nella Cam. contigua d.a del Cantone

[...] Una Madonna col bambino con cornice dorate e torchine

Altri doi quadri con cornice tutte dorate, uno l'effigie d'un Papa et l'altro d'un Card.le

Altri quattro quadri con cornice nere e dorate uno S. Maria Madalena, uno S. Gio: uno il figliol Prodigio, et l'altro un Guerriero [...]

Nel Camerino contiguo [al Camerino su la strada]

[...] Otto quadretti di fiori con cornice nera a filetti d'oro

Un altro quadro di frutti senza cornice

Una Portiera di Corame vecchia [...]

Nel Camerino dove si mangia

[...] Un quadretto con cornice nera della Sma Annunciata [...]

Una cassa d'orologio dipinta

Nel Mezzato vicino alla Cam. dove si mangia

Un apparato di Corame schietto con collonette e fiori dorati uso [...]

Un quadretto di S.a Cecilia con cornice nera a filetti d'oro

Un quadretto della Natività della B.V: Rotto

Inventario dei beni di Alessandro e Francesco Agolanti, 12 settembre 1689

Notaio Giovan Battista Ceci, vol. 3520, 1690, cc. 59-60.

Primo inventario di Francesco Agolanti, probabilmente concernente il Palazzo di Rimini. La data non compare nel documento, ma è stata desunta da quella del documento di Alessandro corrispondente, secondo quanto illustrato nell'elaborato.

Nella Camera d.a de Scrigni

[...] Un quadro grande di S. Carlo con cornice nere afiletti d'oro

Quattro quadri lunghi con cornice nere e dorate, che rapresentano uno S. Gio, uno S.a Cecilia, uno Davide et altro Abram

Altri trè quadri doi de quali rapresentano fiori, et l'altro una Battaglia

Doi Sopra Porte di Paesetti con cornicetta nera

Doi Scrigni grandi d'Ebbano con intarsiatura dorata, e sopra doi quadretti con cornice d'Ebbano, uno la Visitazione della Madonna et uno il Battesimo [...]

Nel altra Cam. del Letto contigua

[...] Doi quadri grandi con cornice dorate, uno S. Fran.co, et l'altro il figliol Prodigio

Altri trè quadri grandi con cornice nere e filetti d'oro, uno la Beata Chiara, uno la B.V:, e S. Elisabetta, et l'altro Ecce homo

Altri doi quadri di Rame, uno il Sig.re morto, et l'altro la B.V:

Nel altra Cam. contigua

[...] Un Quadro di S. Antonio con cornice nere e filetti d'oro

Un altro Quadro con S. Girolamo con cornice dorate

Altri doi quadretti fiorati con cornice nere, e dorate [...]

Nella Camera detta delli Ritratti

Un quadro grande con la presentazione della B:V: con cornice nere e filetti d'oro

Un altro quadretto sotto, d'una Vennere con cornice nere

Undeci quadri che rapresentano molti Ritratti della Casa senza cornice [...]

Nel Appartam.to familiare

Nel p.mo Camerino

[...] Doi quadri con cornice nere e filetti d'oro, uno S. Nicola, e L'altro Lotto

Seconda Camera

[...] Trè quadri uno con la cornice nera, a filetti d'oro, S. Fran.co gl'altri doi cornice nere, che rapresentano fiori, e figure della B.V:

[...] Una Croce d'Ebbano con un Cristo d'Avorio intarsiato nel med.mo legno

Terza Camera

[...] Quattro quadri grandi con cornice nere a filetti d'oro, doi de quali rapresentano Paesi, et gl'altri doi uno la fuga di Lotto, et l'altro la fuga d'Abram

Un altro quadro grande della Madonna, con cornice nere a filetti d'oro

Doi quadretti uno il Rè Carlo d'Inghilterra, et l'altro il Con: fonseldegno (?)

Doi Sopra Porte

Sei quadretti, che rapresentano l'Istorie del figliol Prodigio con cornice nere

Due Carte Geografiche, una la Francia, et l'altra l'Italia [...]

Quarta Cam.

Un quadro grande d'Istorie Poetiche senza cornice

Un altro sopra la Scala, che rapresenta Orfeo senza cornice

Trè quadretti con cornice nere di frutti, e fiori

Un quadro di Naufraggio di Mare

Inventario dei beni di Alessandro e Francesco Agolanti, 21 febbraio 1690

Notaio Giovan Battista Ceci, vol. 3520, 1690, cc. 45-47.

Secondo inventario di Alessandro Agolanti, probabilmente concernente la Tomba Bianca. Il documento è affidato alla scrittura di Francesco Roelli su esplicita richiesta di Alessandro stesso.

Nella Stanza nominata del gesso

Un quadro grande che rapresenta una favola con cornice bianca

Un quadro dipinto con uno ritratto, che rapresenta una donna

Un quadro piccolo dipinta la B.V. con cornice indorata vecchio [...]

Nella 2^a Cam.a detta del foco

Tre quadri grandi uno che rapresenta S. Gioseppe con cornice con uno filetto d'oro, et gl'altri che rapresentano due favole con cornice nere

Altri tre quadretti uno con cornice indorata et gl'altri spolia [...]

Nella p.a Stanza dà basso verso il Mare

Un quadro grande rapresentante paesi con cornice bianca vecchio

Duoi quadretti uno S. Carlo et l'altro S. Francesco con cornice nere [...]

Nella 2^a Stanza

Un quadro dipinta la B.V. con cornice con un filetto d'oro vecchio

Un quadro dipinto il Salvatore con cornice bianche vecchio

Un quadretto senza cornice dipinto S. Girolamo

Un quadretto di rame rapresenta la B.V. con cornice nera [...]

Nella 3^a Stanza

[...] Un quadro grande rapresentante un Christo batuto alla Colonna usato

Un quadretto dipinta la B.V. con cornice indorata[...]

Nel Camerino de Libri

Con quattro Scancie di Noce usate la p.a scancia con cinquantaduoi pezzi di libri. la seconda con novanta quattro. la terza con trenta quattro. la quarta con quaranta quattro pezzi di Libri. [...]

Un quadro di terra tondo con cornice di Raffaello d'Urbino vecchio.

Nella Stanza di sop.a anesso al Camerino

Un quadro Grande rapresenta un bagno di certe donne con cornice nera con un filetto d'oro vecchio.

Quattro quadri rapresentanti varie Istorie con cornice nere con un filetto d'oro

Duoi Quadri, che rapresenta fiori con cornice nera con un filetto d'oro usati
 Un Quadro dipinto il Duca di Urbino con cornice nera, et filetto d'oro vecchio
 Dodeci quadretti tondi con cornice indorata
 Quattro quadretti piccoli di Istorie con cornice nere et filetti d'oro
 Tre quadri di ritratti senza cornice [...]

P.a Camera di sop.a verso il Mare
 Con quarantatrè mezzi quadri rapresentati varij ritratti [...]

Nella 2^ Camera
 Con settanta mezzi Quadri che rapresenta varij ritratti [...]

Nella 3^ Cam.a
 Con venti quattro mezzi quadri che rapresentano gl'Amazoni, et Sibille
 Altri quattro mezzi quadri di ritratti
 Duoi Quadri una S. Catt.a l'altro S. Cecilia con cornicie nera con un filetto nero
 Duoi Quadretti otangoli sop.a le porte vecchi
 Un quadro grande rapresenta una favola con cornicie nera con un filetto d'oro [...]

Un quadretto otangolo con varij spechietti con cornicie nera et filetto d'oro
Nella Sala di sop.a indivisa
 Con ottantaquattro mezzi quadri, che rapresentano varij ritratti [...]

[...] Una Dama dà giocare con le sue pedine usata
 [...] Un quadro grande con un ritratto all'intiga con un Arma di Casa vicino alla
 Galleria. Un quadro a mezza scala dipinta la B.V. senza Cornice vecchio. con uno
 orologio con la sua Cassa dà Camera [...]

Vi resta da dividere le robbe della Chiesa
 [...] Un quadro con il Salvatore con cornice nere et indorate
 Altri duoi Scabelli dipinti con quattro banchetti; la Campanella d'Ottone.
 Quattro quadretti piccoli [...]

Inventario dei beni di Alessandro e Francesco Agolanti, 21 febbraio 1690

Notaio Giovan Battista Ceci, vol. 3520, 1690, cc. 48, 55-56.

Secondo inventario di Francesco Agolanti, legato al precedente inerente la Tomba Bianca. La data non compare nel documento, ma è stata desunta come sopra. Il testo è interrotto sul verso della carta 48 da due altri documenti rilegati nel mezzo.

Nella Galleria di sop.a

Quatordecimi mezzi Quadri, che rapresentano varie Principesse
Quattro Quadri longi, che fa fianchi alle porte
Quattro Quadri di arzografia con cornicie nere usati
Quaranta quadretti tondi indorati, che rapresentano varie effigie de Cardinali
Quattro Quadri duoi de fiori, et duoi de frutti con cornicie nere, et indorate
Otto quadretti di Carta pecora con Cornicie nere
Quattro quadri ovali d'Istorie con cornicie tutte indorate
Altri quattro quadri ovali con il Cristallo sop.a con Cornice di pittura et oro
Altri quattro quadretti d'Istorie sù la carta pecora con cornicie indorate
Otto quadretti ovali, che rapresentano buscareccie con cornice indorate vecchie
Altri quattro quadretti di buscherezze con cornicie nere
Un quadretto sop.a la porta della d.ta Galleria
Un Arma della Regina et sotto la sua memoria
Un Arma della Casa con essere congiunta altre Arme di varij Sig.ri et sora la sua discrezione
Quattro tavolini di Noce con li piedi fatti à torto, et sop.a Quattro figure di marmorio [...]

Nella p.a Stanza vicina alla Galleria

Un Quadro Grande, che rapresenta Adamo, et Eva con Cornice nere
Altri tre Quadri Grandi rapresentanti Istorie con Cornicie nere
Un altro mezzo Quadro, che rapresenta una Istoria con corncie nera
Altri duoi mezzi quadri che rapresenta Santi [...]

Nella 2^a Stanza detta della Regina

Quattro Quadri grandi dipinti con tapeti et fiore con cornicie nere et indorate
Altri duoi quadri con duoi ritratti de Pontefici con cornicie nere con un filetto d'oro

Un altro quadro con il ritratto della Regina con cornicie nere et indorate. Un quadretto di rame in anzi al Letto con cornicie nere indorate con un velo di tafetta verde [...]

Nella Stanza che guarda verso Rimini

[...] Duoi Quadri grandi d'Istorie con cornicie nere

Altri duoi Quadri grandi uno con un naufraggio, et l'altro Paesi con cornicie nere con un filetto d'oro

Un Quadro con un ritratto con Cornicie nere, et d'oro indorate

Sette Quadri di ritratti senza cornicie

Un Quadro con un combatim.to da guerra con cornice nere indorate

Quattro quadretti rapresentanti il figliolo prodigo

Duoi quadretti uno con cornicie di noce indorata, et l'altro con cornicie di pero usati

Duoi Agnus Dei con canutiglia d'oro vecchi

Un quadretto sop.a il Camino con cornicie di noce indorate [...]

Nella p.a Camera di sotto dove si mangiava

[...] Sette quadretti profani, et sacri

Un quadro longo, che rapresenta Londra usato

Nella 2^ Camera

[...] Tre Quadri di ritratti senza cornicie

Un altro Quadretto con cornicie nere indorate con un tafetà verde di sopra

Un altro Quadretto sop.a la porta con un ritratto

La Camera detta delle Serve

[...] Tre Quadretti vecchi

Nella saletta detta del Pozzo

Quattro Quadri all'intiga con cornice di noce usati

Un quadro Longo con un ritratto con cornicie d'Abete

Duoi Quadri di ritratti senza cornicie

Vi resta da dividere le robbe della Chiesa

[...] un Quadro con il Salvatore con Cornice Indorate. Altri duoi Scabelli dipinti con quattro banchetti. la Campanella d'Ottone. Quattro quadretti piccoli [...]

Inventario delle cose esistenti nel palazzo degli Agolanti a Riccione, 15 novembre 1719

Notaio Sebastiano Lodovico Ferrarini, vol. 3869, 1718-1720, cc. 53v-66v.

Inventario dei beni presenti nella Tomba Bianca di Riccione, proprietà della famiglia Agolanti, nel 1719, da leggere in parallelo con quello di Alessandro Agolanti riguardo lo stesso palazzo.

Nello ingresso sul pianello della scala, infine vi sono gl'infrascritte cose:

due arme in tela dipinte non troppo grande: in una è dipinto il stemma della buona memoria dell'eminentissimo cardinale Corsi, et l'altra di detta illustrissima casa Agolanti;

un quadro grande bislungo con sua cornice negra dipintovi sopra un giovine guerriero con la spada alla mano, il tutto parimente in comune col suddetto illustrissimo signore Cesare Agolanti.

Nella sala vi sono gl'infrascritti mobili che sono pure in comune col suddetto signore Cesare, e detta eredità, sono li seguenti cioè:

[...] numero ottantaquattro pezzetti di quadri tutti de un braccia d'altezza senza cornici dipintovi sopra diversi e varii ritratti.

Nella prima camera dell'appartamento delle raggioni della suddetta eredità a mano destra:

[...] ventiotto pezzetti di quadri come sopra descritti;

due quadri con sue cornice negre con un filetto d'oro per ciascheduno rappresentanti una santa Caecilia et l'altro santa Cattarina;

un quadro grande senza cornice che rappresenta la flagellazione di nostro Signore alla colonna;

due quadretti ovati con filettini d'oro rappresentanti campagne e ville;

un altro pure simile senza cosa alcuna dipintovi se non vi è incollato sopra de' specchietti tondi.

Nella camera ivi che siegue:

[...] settantaquattro pezzetti di quadri senza cornici tutti de una grandezza, altezza, e larghezza dipintovi sopra varii ritratti de prencipi et imperatori;

[...] un altro quadretto con cornice negra, et filetto d'oro dipintovi sopra varie figurine et altro; [...]

Nell'altra camera che siegue:

[...] quarantanove pezzetti de quadri tutti d'una grandezza senza cornici in conformità degl'altri simili descritti nel presente inventario come sopra; [...]

Nell'altra camera che pure siegue:

[...] quattordeci tondini piccoli: tutte le cornice indorate, dipintovi sopra lontananze, e paesetti;

un quadro grande con sua cornice negra con duoi filetti d'oro dipintovi sopra varie donne igniude;

quattro quadri compagni non troppo grandi con sue cornice negre et filetto d'oro per cadauno, che rappresentano varie historie sacre;

due sopraporti con cornice negre e filetti d'oro rappresentanti marine;

quattro quadretti compagni con sue cornici negre e filetti de oro dipintovi sopra varii frutti;

cinque altri quadretti compagni senza cornici con ritratti di cardinali e pre';

due quadri compagni con cornice negre, e suo filetto d'oro per ciascheduno dipintovi sopra fiorami;

un altro quadro con cornice negra con un filetto d'oro dipintovi sopra una puttina;

quattro quadretti compagni con sue cornicette negre con varii fiorami dipinti sulla carta;

quattro quadri compagni con un filetto d'oro per cadauno rappresentanti lontananze e marine;

due quadrettini piccoli con sue cornici di pero nero rappresentanti giardini e palazzi dipinti sul rame; [...]

In un camerino piccolo nella medesima stanza a mano sinistra vi è gl'infrascritte cose:

quattro scanzie di libri non però piene tutte, la maggior parte de' medemi ligati in carta pecora et gl'altri in cartone con la descrizione del titolo de' medemi

[segue l'elenco dei 195 libri]

un quadro con cornice di noce con dentro certe figure dipinte in maiolica.

Nella prima camera a pian terreno subito che si entra la porta di detto palazzo a mano destra:

[...] un quadro grande bislungo con sua cornice negra dipintovi sopra una donna che dorme et un puttino;

un ritratto grande senza cornice di pittura ordinaria;

un quadretto piccolo con cornicetta indorata, dipintovi sopra la Beata Vergine, san Giuseppe et il bambino Giesù;

una carta grande con il suo tellaro senza cornice, incollata sulla tela, dipinto sopra la città di Parigi; [...]

Nell'altra camera ivi contigua:

[...] due quadri grandi con sue cornice negre rappresentanti: uno Iuditta et l'altro un huomo incatenato, sì per le mani come a tutti duoi li piedi, con un'aquila che li mangia il cuore;

un altro quadro più grande con sua cornice negra, con un filetto d'oro, con sua tela avanti dipintovi sopra varie figurette, cioè tutte donne nude;

[...] un quadretto con sua cornice indorata, rappresentante l'adorazione de' Magi;

due quadretti simili con sue cornice negre: uno rappresentante l'oratione di Nostro Signore nell'orto et l'altro il presepio; [...]

Nell'altra camera ivi contigua

[...] un quadretto senza cornice, dipinto san Girolamo;

un altro, pure piccolo, con sue cornice di pero negro dipinto sul rame la Beata Vergine;

un quadro bislungo con cornice nera di noce rappresentante Giesù morto;

un altro quadro, ma ordinario, con sua cornice rappresentante la Beata Vergine et il bambino Giesù; [...]

Nell'altra camera che seguita a mano sinistra

[...] un quadretto con cornice indorata rappresentante la Beata Vergine; [...]

In un camerino poco distante dalla cucina, dove dorme il servitore:

[...] due quadri con cornici negre, uno rappresenta san Carlo et l'altro san Francesco;

un quadro grande con cornice di noce pittura ordinaria rappresentante valle, monti e fiumi;

dodici piatti di maiolica in un credenzino nel muro; [...]

Nella chiesola:

[...] una croce di pero negro, con il crocefisso di marmo bianco, ma rotto il braccio destro, con la Beata Vergine e san Giovanni, figure in rilievo pure di marmo

[...] due quadrettini piccolini senza cornice, con certi santi sopra;
un quadro grande all'altare con sua cornice negra e tre filetti d'oro, rappresentante
Giesù Christo morto in braccio alla Beata Vergine con santa Maria Madalena in
apresso et altre sante etc;

Inventario dei beni di Paolo Ghirelli, 28 gennaio 1704

Notaio Giovan Battista Ceci, vol. 3534, 1704, cc. 291-295.

Inventario di Paolo Ghirelli, cittadino riminese, di cui sono riportate le opere d'arte presenti in casa, ma anche gioielli e preziosi contenuti in una cassetta a supporto della teoria per cui questo personaggio potrebbe essere un orefice individuato da Bulgari.

Nella saletta

[...] tre quadri grandi con cornice nera filetto d'oro uno rappresentante la strage degl'Innocenti, l'altro Sansone e Dalida, e l'altro il martirio di S. Cecilia, = due altri con cornice bianca intagliata, uno rappresentante Lot, e l'altro Giuditta = due altri cornice nera filetto d'oro, uno con figura di vecchia, l'altro di serva = due sopra la finestra con cornici simili rappresentanti due figure favolose = due Pastori senza cornice, un altro bislungo con cornice nera filettata d'oro rappresentante il presepe = una chitarra = un quadrettino piccolo sul retro.

Nella stanza che corrisponde in strada maestra

[...] un ritratto del Card. Galli con cornice dorata = un quadro con cornice intagliata dorata sopra l'inginocchiato rappresentante il presepe = [...] due quadretti uno della madonna l'altro del Signore con cornice nera filetti d'oro = due marine senza cornici sopra la fenestra = [...] un quadro di S. Giuseppe con cornice nera filetto d'oro = un'altro d'istoria profana con cornice simile = [...] un Ritratto di donna con cornice dorata intagliata all'antica = Altri due quadretti con cornice nera filetti d'oro rappresentanti S. Agnese e S. Giuliano = un'altro d'un Profeta con cornice bianca = un S. Giuseppino senza cornice = [...] un Christo con cornice intagliata piccolo [...]

Nella med.a Cassa segna come a dietro

Una gioia da petto con la sua goccia con perle detti dà sedere n°. 43 pesa ξ 13: carati 13. stimata	ξ 24.
Diamanti slegati n°. 22. pesano grani n°. 6	ξ 14
Altri diamanti n°. 7. pesano grani cinque e un quarto stimati come s.a	ξ 16
Smeraldi nove slegati stimati	ξ 8
Altri smeraldi 19 slegati stimati	ξ 7
Una gioietta con rubini e smeraldi pesa ξ 6. carati 9. stimata	ξ 14:10

Una Grisolida stimata	Ʒ 4: -
Torchine quattro slegate stimate	Ʒ 1: -
Rubini 15 slegati stimati	Ʒ 5: -
Perle sfilzate n° 28 stimate	Ʒ 10:
Altre scaramazzi stimate	Ʒ 10:
Diverse ingranate e rubini	Ʒ 2
Oro pesa Ʒ 6.	Ʒ 7: 80
Un filo perlino stimato comos.a	Ʒ 2: -
Due anelli con due rubini e 4 diamantini stimati	Ʒ 11: -
Un'altro con tre diamanti stimato	Ʒ 20

[...] Cocchini n° 10, forchette n° 9 d'argento pesano onc: 23. 8/9

Cortelli col manico d'argento n° 8 pesano ottane 56.

Un'altro manico ottane tre, bottoni d'argento ottone 5.

stimati à vag. di panoli sette l'oncia.

Nell'altra Cassa di sopra descritta

[...] Quattro quadrettini piccolini con seta all'intorno

Una scatoletta all'intorno ligati (?) garofali

Una pietra fatta à cuore legata in argento

Un bambino di lana [...]

Una mostra d'orologio d'argento

Nella stanza vicino alla loggia

[...] Quattro quadri vecchi, due de quali con cornice nera rappresentanti Judit e

l'Ecce homo [...]

Nella stanza del foco

[...] un altro di quadretto con le pere [...]

In un'altra stanza

Un ritratto d'un Religioso con cornicetta = [...] tre quadretti con cornice intagliata

bianca = [...] due quadrettini piccolini

Al piano terreno

[...] sul piano della scala tre quadri [...]

Inventario dei beni del Vescovado e Palazzo del Giardino, 28 aprile 1684

Notaio Alessandro Pallantieri, vol. 3272, cc. 43.

Inventario dei beni contenuti nell'Episcopio e nel Palazzo del Giardino a San Lorenzo in Monte. Il documento, in duplice copia, è conservato nella busta di Alessandro Pallantieri e tutte le carte che ne fanno parte sono indicizzate con il numero 43 (alla carta 44 inizia un nuovo testo).

All'ingresso della Sala

[...] Una Bussola Grande che si apre a due parti dipinta a color di noce, col suo catenazzo di ferro, e salisende di ferro [...]

Dentro della medema sala vi sono li seguenti ritratti

L'Em.mo Sforza

Monsig. Pavoni

Monsig. Cesi

L'Em.mo Gallio

Monsig. Carpegna

Monsig. Gessi. Tutti in cornici di legno color di noce con filetti d'oro ritorto [...]

Una torre per l'orologio dipinta di Rosso

Nella prima anticamera dell'appartam.to dinverno

[...] Un Ritratto di S. Innocentia con un Angelo che li presenta la palma con cornice di legno color di noce con filetto d'oro a torto/torno

Alle Porte delle Stanze d'esso appartamento, vi sono ornamenti di legno dipinti, che formano marmi mischi

Nella Stanza dell'udienza

[...] Un para Camino dipinto a oglio con il motto Candor Illesus

Sopra di esso camino una carta georgrafica

Sopra li tavolini due quadri, uno rappresentante S. Carlo Boromeo, con cornice di legnio dipinte Turchine venate bianco, sbusato, e staccato dal Talare

Un Ritratto di N: Sig.e Innocentio Undecimo con cornice di legnio rosso per indorarlo

Nella terza Stanza le seguente Robbe, cioè [...]

Un quadro con S. Carlo, S. Lucia, S. Giovanni Batista e S. Agata con cornice vecchie uso [...]

Nella Cappellina

[...] Un quadro di S. Colomba con cornice dorata [...]

Nella seconda anticamera

Un fregio dipinto scherzante l'arma del E.mo Card.le Gallio con varij scriti [...]

Nella Stanza Ultima verso il giardino

[...] Un fregio rappresentante quattro fiumi con varij vasi di fiori [...]

A tutte le porte del sud.o apartamento vi sono li suoi ornamenti dipinti fingendo marmo

Nella stanza prima del'audienza del Sig.r Vic.o

Un fregio dipinto con varie figure e con il tellaro conficcato nel muro per attaccare li apparati [...]

Nel Palazzo di Covignano detto il Giardino vi sono le seguenti robbe cioè

[...] le quattro parti del mondo miniate con cornicette a oro poste nel muro

Nella Chiesola [...]

Una croce dipinta come sopra

Un quadro grande che rappresenta l'Invenzione della Croce

Inventario dei beni dell'Abbate Serafino Antonelli, 24 aprile 1683

Notaio Sebastiano Filippi, Inventaria, vol. 3387, cc. 117-120.

*Inventario dei beni di Serafino Antonelli, abate e abitante nel Palazzo del Vescovado a Rimini.
Gran parte del documento consiste nell'elenco della consistente quadreria che il proprietario
teneva esposta in appena due stanze dei suoi appartamenti.*

Nella Cam.a Grande del suo Appartamento

In faccia sopra la finestra della Chiesa

Il ritratto dell'Em.mo sig.r Card.l Gallio In mezza figura, con Cornice d'oro
[...] Due Quadri, uno d'Adamo, et l'altro d'Eva, con Cornice intagliate, e dorate
Due Quadri Compagni alli sud., con Cornice simile d'Istorie Sacre
Un quadro di fiori, con Cornice intagliata, e dorata
Un quadro di fiori, e frutti, con cornice liscia, e dorata
Due Tavolini Nobilissimi intagliati à fogliami grandi, con piedi indorati, e sopra
due specchi grandi dorati con simil lavoro
Due quadri l'uno del gran Turco, l'altro d'una Circe, con Cornice releuate dorate,
e compagni
Due quadretti d'Istorie Sacre senza Cornice, quali sono dentro due Cornici
d'altorilievo, assai più grandi, e dorate e Compagne
Due quadri grandi, con due Vasi di fiori, con Cornice polite dorate, e Compagne
Due altri quadri piccoli, con due Vasi di fiori, con Cornice lisce d'alto rilievo
indorate à scacchi, e compagni
Due Battaglie compagne più piccole con cornice lisce dorate e compagni
Due altri quadretti di Battaglie più piccole e compagni con Cornice dorati
Due altri simili, un poco più grande, con Cornice dorate
Due quadretti, un poco più grandi de sud., con Cornice dorati, e compagni
Un quadrettino d'un Pastore, che pasce i Porci, con Cornice dorate
Due quadrettini in pietra, con Cornice di pero non dorate, e Compagni
Un quadro più grande d'una zingara, che dà la buona ventura, con Cornice d'abete
indorate
Un quadretto dell'istessa grandezza, con l'effigie del Salvatore, con la Corona di
spine fatta dal Cagnacci con Cornice dorata

Un quadro di mezza figura, con l'effigie di S. Nicola da Tolentino, con cornice liscie, e dorate

Un quadro grande di Cleopatra e Antonio [mancante] con cornice di Pero negre, et in parte intagliate dorate, con filetto dorato

Un altro quadro grande compagno di parim.ti d'altra historia con le Cornice come sopra

Un quadretto, con l'effigie di S. Francesco orante, con cornice di Pero negre, et intagliate dorate, e con filetto d'oro

Un altro quadro più piccolo, con l'Effigie del Salvatore, con la Corona di Spine molto antico in Tavola, con Cornice come sopra

Un quadrettino più piccolo d'un paesino, con Cornice d'abete non dorata

Due quadri assai più grandi di figure ridicole, e bestiami compagni, con Cornice piane, e dorate

Due Paesini dell'istessa mano, con Cavaglieri à Cavallo assai più piccoli, con cornice dorate, e compagni

Due cornice grande dorate senza telaro, e Compagne

A Capo al Letto

Un quadro Ecce homo grande, con Cornice di grosso rilievo liscia, e dorata

Due Paesini compagni dalle parti, con Cornice basse dorate e Compagni

Un quadretto più grande de sud. Della B. Verg.e, con il Bambino Giesù in braccio, con Cornice lavorata, e dorata

Un quadro dell'istessa grandezza, con l'effigie di Abramo con Cornice liscia, e dorata

Un quadro della Natività del Salvatore à chiaro, e scuro dell'istessa grandezza, con cornice lavorate e dorate

[...] Un Paesino piccolo con cornice rilevate, e dorate, fatto in Rame

Nell'altra Camera

Un specchio grande, con Cornice di Pero

Un quadro Antico

Un San Gio: Batta: in mezza figura senza Cornice con stagette imbroccate intorno

Il Ritratto del S.r Abb.e Serafino Antonelli in mezza figura senza Cornice

Un quadro più di mezza figura, con l'Effigie del Beato Pio quinto, con Cornice d'Abete non dorata

Sei quadrettini piccoli paesini, e Cavallerie, con Cornice di pero nere, e compagne

[...]-Un quadro grande di mezza figura, con l'effigie di Moisè con cornice d'abeto non dorate

Due Paesini ottangoli compagni bislonghi

Un quadro alquanto grande di con cornice liscia stretta, e non dorate, un ottangolo d'un vecchio, con la Cornice dorata

Un altro più piccolo simile con cornice di noce non dorata

Un altro simile, con una testa d'un vecchio, con l'istessa cornice

Un quadretto piccolo della Beata Verg.e con cornice di pero negre, e con un altro simile e compagne

Una cornice piana dorata d'ordinaria grandezza senza tellaro

Un'altra simile per la metà della sud.a

Una Cleopatra grande ord.ria, con cornice di color marmorie

Un altro Compagno di Lucrezia Romana

Un quadro della Visitat.ne di S. Elisabetta, con cornice grande, e dorate

Un Paesino non molto grande, con la B. V.e e S. Gioseppe

Tre altri Compagni, e rabescati à oro

Quattro quadretti delle 40 virtù, con cornici di color marmorio

Quattro quadri grandi, di Battaglie Compagni [...]

BIBLIOGRAFIA

Documenti d'archivio

Inventario di Carlo Ciucci (1672):

ASR, Atti di G. Pozzi, vol. 3410, 1671-1674, cc. 251-255.

Inventario di Carlo Pasotti (1673):

ASR, Atti di G. Pozzi, vol. 3411, 1671-1676, cc. 161, 166, 169-177.

Inventario di Serafino Antonelli (1683):

ASR, Atti di S. Filippi, *Inventaria*, vol. 3387, cc. 117-120.

Inventario del Vescovado e del Palazzo del Giardino (1684):

ASR, Atti di Alessandro Pallantieri, vol. 3272, cc. 43.

Nota dei quadri in casa Manganoni (1689):

ASR, Atti di G. B. Ceci, vol. 3519, 1687-1689, cc. 176-186.

Inventari di Alessandro e Francesco Agolanti (1689-90):

ASR, Atti di G. B. Ceci, vol. 3520, 1690, cc. 42-62.

Inventario di Paolo Ghirelli (1704):

ASR, Atti di G. B. Ceci, vol. 3534, 1704, cc. 291-295.

Inventario delle cose esistenti nel palazzo degli Agolanti a Riccione (1719):

ASR, Atti di S. L. Ferrarini, vol. 3869, 1718-1720, cc. 53v-66v.

Inventario «mobiliutn hereditatis quondam Francisci Manganoni» (1727):

ASR, Atti di G. A. Sperindio, vol. 3758, 1727-28, cc. 111-120.

Istanza Zollo pervenuta al Camerlengato (1829):

ASRM, *Camerlengato*, II/IV, 201/1150.

Scambio epistolare tra Vincenzo Camuccini e Giuseppe Groppelli (1826):
ASRM, *Camerlengato*, II/IV, 171/510.

Inventario di Battaglini Battaglini (1625):
Biblioteca Gambalunga di Rimini, Fondo Gambetti, n. 152, [BAR-BAT, 93].

Inventario di Alessandro Diotallevi (1676):
Biblioteca Gambalunga di Rimini, Fondo Gambetti, n. 937, [DEV-DIV, 80].

Inventario di Isabella Tingoli (1678):
Cervia, Archivio Diotallevi, busta 1.

Lettera di Carlo Zollino ad Audiface Diotallevi (1842):
Cervia, Archivio Diotallevi, busta 36.

Bibliografia e sitografia

Il libro dei conti del Guercino, 1629-1666, a cura di G. Ghelfi, Bologna 1997.

[Autore redazionale], *2 aprile 1832 – Muore Ottavio Zollio, il vescovo “liberale” di Rimini*, in Chiamamicittà.it, 2 aprile 2023 (01 gennaio 2024)

<<https://archivio.chiamamicitta.it/2-aprile-1832-muore-ottavio-zollio-vescovo-liberale-rimini/>>.

R. Adimari, *Sito riminese*, 1, per Gio. Battista & Ant. Bozzoli, Brescia 1616.

S. Apollonio, *Malatesta Porta, un letterato riminese tra Tasso, Galileo e Marino*, in “Aevum”, 81, 2007, pp. 765-791.

F. Arcangeli, *Ricordo del Centino*, in *Centino e la benedizione di “San Vicinio”*, a cura di A. Mazza, Fondazione Cassa di Risparmio di Cesena, Cesena 2009, pp. 9-15.

P. Bagni, *San Francesco in piedi, piangente davanti a un crocefisso tenuto nella mano destra*, in *Giovanni Francesco Barbieri, il Guercino: 1591-1666*, a cura di D. Mahon, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1991, pp. 270-271.

F. Barellini, *Un’ultima parola sull’Editto Pacca*, Tipografia Righetti, Roma 1891.

A. Bonetti, *Le gallerie private e l’Editto Pacca. Considerazioni*, in “La Cooperativa”, 1892.

A. Bovero, Camuccini, Pietro, Treccani, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 17, Roma 1974 (05 gennaio 2024)

<https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-camuccini_%28Dizionario-Biografico%29/>.

A. Bovero, *Camuccini, Vincenzo*, Treccani, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 17, Roma 1974 (18 dicembre 2023)

<[https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-camuccini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-camuccini_(Dizionario-Biografico)/)>.

C. G. Bulgari, *Argentieri, gemmari e orafi d’Italia*, 3, Ugo Bozzi Editore, Roma 1969.

J. A. Calvi, *Notizie della vita, e delle opere del cavaliere Gioan Francesco Barbieri, detto il Guercino da Cento, celebre pittore*, Tipografia Marsigli, Bologna 1808.

M. Bona Castellotti, *Guido Cagnacci a Rimini, il comune senso del profano*, in “Art e dossier”, 82, 1993, pp. 24-28.

M. Cellini, *Nuove acquisizioni per Giovanfrancesco Nagli detto il Centino*, in “Studi Romagnoli”, 3, 1985, pp. 425-447.

A. Cicerchia, *La formazione del clero nella Chiesa Riminese dell'età moderna: Seminario e Biblioteca diocesana*, in *Storia della chiesa riminese*, 3, a cura di S. Giombi, Pazzini-Guaraldi Editore, 2014, pp. 277-306.

C. Clementini, *Raccolto storico della fondazione di Rimini e dell'origine e vite de' Malatesti*, Simbeni, Rimini 1617-1627.

P. Coen, *La riforma del 1749, una linea di crinale nel rapporto tra Museo, tutela e mercato dell'arte nella Roma del diciottesimo secolo*, in *Nuove scenografie del collezionismo europeo tra Seicento e Ottocento*, a cura di C. Mazzetti di Pietralata, S. Schutze, De Gruyter, Berlino-Boston 2020.

R. Copioli, *Gli Agolanti e i Malatesti, e la Tomba Bianca di Riccione*, in "Studi Romagnoli", 42, 1995, pp. 237-287.

V. Curzi, *Il patrimonio artistico e monumentale nello Stato Pontificio degli anni dell'editto Pacca*, in *Patrimonio artistico e identità locali: Pisa, Forlì e altri casi (sec. XIX - XX)*, 2, a cura di D. La Monica, F. Nanni, Edizioni ETS, Pisa 2010, pp. 207-215.

V. Curzi, *Per la tutela e la conservazione delle Belle Arti: l'amministrazione del Cardinale Bartolomeo Pacca*, in *Bartolomeo Pacca: ruolo pubblico e privato di un cardinale di Santa Romana Chiesa. Atti delle Giornate di Studio*, a cura di C. Zaccagnini, Blietri, Velletri 2001, pp. 49-76.

M. D'Amicis, *Gli anni giovanili di Vincenzo Camuccini (1771-1844): considerazioni sulla formazione pittorica*, in *Studi sul Settecento Romano*, 36, 2020, pp. 181-208.

P. Delbianco, *Aspetti dell'organizzazione, produzione e circolazione della cultura riminese tra la fine del Cinquecento e il Settecento*, in *Storia della Chiesa riminese*, 3, a cura di S. Giombi, Pazzini-Guaraldi Editore, 2014, pp. 397-457.

P. Delbianco, *La storiografia*, in *Seicento inquieto. Arte e cultura a Rimini*, a cura di A. Mazza, P. G. Pasini, Federico Motta Editore, Milano 2004, pp. 238-251.

P. Delbianco, *Le accademie*, in *Seicento inquieto. Arte e cultura a Rimini*, a cura di A. Mazza, P. G. Pasini, Federico Motta Editore, Milano 2004., pp. 224-226.

P. Delbianco, *Musica e teatro*, in *Seicento inquieto. Arte e cultura a Rimini*, a cura di A. Mazza, P. G. Pasini, Federico Motta Editore, Milano 2004, pp. 251-256.

P. Delbianco, *Alessandro Gambalunga, la Gambalunga e i suoi primi bibliotecari*, in *Seicento inquieto. Arte e cultura a Rimini*, a cura di A. Mazza, P. G. Pasini, Federico Motta Editore, Milano 2004, pp. 213-219.

D. De Sarno Prignano, L. Muti, *Guido Cagnacci: hypòstatis*, Edit Faenza, Faenza 2009.

P. Donati, *Il Seminario nel Novecento*, in *Storia della Chiesa Riminese*, 4, a cura di P. Grassi, Pazzini-Guaraldi Editore, 2015, pp. 330-361.

- A. Emiliani, *I percorsi della tutela dall'Editto Pacca all'unificazione italiana*, in *Riflessioni sulla tutela. Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per i Beni Librari, gli Istituti Culturali ed il Diritto d'Autore*, a cura di E. Cagianò de Azevedo, R. Geremia Nucci, Polistampa, Firenze 2010, pp. 21-27.
- C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, Stabilimento tipografico italiano, Roma 1875.
- G. Fanti, *Artisti di Romagna: Gino Ravaioli*, Tipografia Operaia, Rimini 1938.
- G. Garampi, *Memorie ecclesiastiche appartenenti all'istoria e al culto della B. Chiara di Rimini*, Appresso Niccolò, e Marco Pagliarini, Roma 1755
- F. Giacomini, «*per reale vantaggio delle arti e della Storia*». *Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Edizioni Quasar, Roma 2007.
- F. Giannini, *Guido Cagnacci. I sensi e lo spirito*, «Finestre sull'Arte», 02 luglio 2022.
<https://www.riminiduepuntozero.it/perche-e-sbagliato-accostare-le-donne-dai-seni-nudi-di-cagnacci-alle-donne-filmiche-di-fellini/>.
- G. Gobbi, P. Sica, *Le città nella storia d'Italia. Rimini*, Editori Laterza, Bari 1982.
- U. Hiesinger, *The Paintings of Vincenzo Camuccini, 1771-1844*, in "The Art Bulletin", 60, 1978, pp. 297-320.
- V. Malamani, *Memorie del conte Leopoldo Cicognara tratte dai documenti originali*, vol. 2, Merlo Editore, Venezia 1888, in particolare pp. 31-32.
- C. C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite dei pittori bolognesi*, III-IV, Bologna 1678
- C. F. Marcheselli, *Pitture delle chiese di Rimini*, Stamperia Albertiniana, Rimini 1754.
- A. Mazza, *Itinerari della pittura a Rimini nel Seicento*, in *Seicento inquieto. Arte e cultura a Rimini*, a cura di A. Mazza, P. G. Pasini, Federico Motta Editore, Milano 2004, pp. 113-123.
- P. Meldini, *Un tesoro della pittura*, in *Guercino ritrovato, Collezioni e committenze riminesi 1642-1660*, a cura di P. G. Pasini, De Agostini Rizzoli, Rimini 2002/03, pp. 41-55.
- P. Meldini, «*Un tesoro della pittura*»: *la raccolta di Francesco Manganoni*, in *Guercino e dintorni: l'attività e l'influenza di Giovan Francesco Barbieri a Rimini e a San Marino: Rimini, Sala delle Colonne; San Marino, Chiesa di Santa Chiara*, a cura di P. G. Pasini, Nuova Alfa, Bologna 1987, pp. 113-129
- B. Menghi Sartorio, *Origine e attività delle confraternite*, in *Storia della Chiesa riminese*, 3, a cura di S. Giombi, Pazzini-Guaraldi Editore, 2014, pp. 307-344.

- L. Muti, *Nuovi contributi sulla collezione Manganoni*, in “Romagna arte e storia”, 31, 1991, pp. 65-75.
- L. Muti, *Presentazioni e precisazioni sull’arte di Giovan Francesco Barbieri*, cit., pp. 87-110, in particolare p. 93.
- P. G. Pasini, *Gino Ravaioli: 1895-1982. Mostra antologica*, Garattoni, Rimini 1996.
- P. G. Pasini, *Gino Ravaioli pittore*, Tipografia Forlinese, Forlì 1968, estratto da “Rivista d’Illustrazione Romagnola «La Piè»”, 1, 1968.
- P. G. Pasini, *Guercino “riminese”*, in *Guercino ritrovato. Collezioni e committenze riminesi 1642-1660*, a cura di P. G. Pasini, De Agostini Rizzoli, Rimini 2002/03, pp. 19-39.
- P. G. Pasini, *Guercino e dintorni: l’attività e l’influenza di Giovan Francesco Barbieri a Rimini e a San Marino: Rimini, Sala delle Colonne; San Marino, Chiesa di Santa Chiara*, Nuova Alfa, Bologna 1987
- P. G. Pasini, *Guido Cagnacci: pittore (1601-1663)*, Luisé, Rimini 1986.
- P. G. Pasini, *La città*, in *Seicento inquieto. Arte e cultura a Rimini*, a cura di A. Mazza, P. G. Pasini, Federico Motta Editore, Milano 2004, pp. 27-35.
- P. G. Pasini, *La Pinacoteca di Rimini*, Cassa di Risparmio di Rimini, Rimini 1983.
- P. G. Pasini, *Le donne del Cagnacci*, Ramberti Arti Grafiche, Rimini 1993.
- P. G. Pasini, *Nuove opere riminesi del Guercino*, in “Romagna arte e storia”, 31, 1991, pp. 47-64.
- P. G. Pasini, *Ritratti riminesi*, in *Seicento inquieto. Arte e cultura a Rimini*, a cura di A. Mazza, P. G. Pasini, Federico Motta Editore, Milano 2004, pp. 54-59.
- P. G. Pasini, *Schede delle opere*, in *Guercino ritrovato. Collezioni e committenze riminesi 1642-1660*, a cura di P. G. Pasini, De Agostini Rizzoli, Rimini 2002/03, pp. 112-120.
- P. G. Pasini, *Vecchie e nuove devozioni*, in *Seicento inquieto. Arte e cultura a Rimini*, a cura di A. Mazza, P. G. Pasini, Federico Motta Editore, Milano 2004, pp. 68-77.
- P. G. Pasini, M. Zuffa, *Storia di Rimini dal 1800 ai nostri giorni*, 3, Bruno Chigi Editore, Rimini 1978.
- A. Pellicciari, *La pittura moderna tra sacro e profano: Guido Cagnacci e Centino*, in *Seicento inquieto. Arte e cultura a Rimini*, a cura di A. Mazza, P. G. Pasini, Federico Motta Editore, Milano 2004, pp. 165-195.

O. Piolanti, *Ceramiche da mensa e da cucina nella Rimini del Seicento*, in *Seicento inquieto. Arte e cultura a Rimini*, a cura di A. Mazza, P. G. Pasini, Federico Motta Editore, Milano 2004, pp. 97-109.

M. Perry, 'Candor Illaesus': *The 'Impresa' of Clement VII and Other Medici Devices in the Vatican Stanze*, in "The Burlington Magazine", 119, 1977, pp. 676-687.

E. Pruccoli, *Cultura letteraria e scientifica del Seicento*, in *Seicento inquieto. Arte e cultura a Rimini*, a cura di A. Mazza, P. G. Pasini, Federico Motta Editore, Milano 2004, pp. 199-207.

M. Pulini, *Centino, lo sguardo laterale*, NFC Edizioni, Rimini 2023.

G.A. Rigazzi, *Cronica delle famiglie nobili riminesi*, con le aggiunte di S. Simbeni, copia del sec. XIX di mano di D. Pallucci, BGR. manoscritto Sc-Ms. 185, pp. 45-46.

G. Rimondini, *Perché è sbagliato accostare le donne dai seni nudi di Cagnacci alle donne filmiche di Fellini*, «Rimini2.0», 8 marzo 2023
<<https://www.riminiduepuntozero.it/perche-e-sbagliato-accostare-le-donne-dai-seni-nudi-di-cagnacci-alle-donne-filmiche-di-fellini/>>.

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

D. Simoncelli, *S. E. R. Mons. Ottavio Zollio Vescovo di Pesaro dal 1822 al 1824 e di Rimini dal 1824 al 1832*, in "Frammenti", 12, a cura di I. Corsini, Arti Grafiche Stibu Urbania, Pesaro 2008, pp. 277-292.

A. Stanzani, *Apparizione di Gesù Bambino a sant'Antonio da Padova*, in *Seicento Eccentrico. Pittura di un secolo da Barocci a Guercino tra Marche e Romagna*, a cura di A. Marchi, Giunti, Firenze 1999, pp. 174-175.

C. Tonini, *Compendio della storia di Rimini*, 2, Tipografia Emilio Renzetti, Rimini 1896.

C. Tonini, *La coltura letteraria e scientifica in Rimini dal secolo XIV ai Primordi del XIX*, 2, Tipografia Danesi già Albertini, Rimini 1884.

C. Tonini, *Storia civile e sacra riminese*, 6/2, Bruno Chigi Editore, Rimini 1971.

C. Tonini, L. Tonini, *Guida storico-artistica di Rimini*, Arti grafiche cav. Federici, Pesaro 1923.

L. Tonini, *La guida del forestiere nella città di Rimini*, Tipografia Malvolti ed Ercolani, Rimini 1864.

L. Tonini, *La nuova guida del forestiere nella città di Rimini*, Tipografia Albertini e C., Rimini 1879.

L. Vendramin, *Per una storia della nobile famiglia riminese degli Agolanti e del loro "Castello" di Riccione*, in "Studi Romagnoli", cit., pp. 173-192.

G. Zavatta, *Audiface Diotallevi e Gustav Friedrich Waagen: il carteggio per l'acquisto della Madonna di Raffaello e della Natività di Luini per il museo di Berlino (1841-1842)*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 1, 2022, pp. 82-96.

G. Zavatta, *Audiface Diotallevi. Un marchand-amateur tra Rimini, Roma e Parigi*, NFC edizioni, Rimini 2023, pp. 33-38.

G. Zavatta, *L'arredo, il gusto, il collezionismo nelle case riminesi di inizio novecento. L'asta del mobiliere e antiquario sante giunchi (1923)*, in "Romagna arte e storia", 117, 2020, pp. 111-128.

G. Zavatta, *Raffaello. La Madonna Diotallevi*, NFC Edizioni, Rimini 2019.

G. Zavatta, *"Rendere ingannati li dilettranti". Guercino e il suo antico falsario*, in *Guercino e il caso del Falsario*, a cura di F. Gozzi, M. Pulini, G. Zavatta, NFC edizioni, Rimini 2018, pp. 97-137.