

PITTURE IN QUIETE

**Carlo Magini e la natura morta
tra Marche e Romagna nel XVIII secolo**



Fondazione
Cassa di Risparmio
di Fano

il lavoro editoriale

Pitture in quiete

PITTURE IN QUIETE

Carlo Magini e la natura morta
tra Marche e Romagna nel XVIII secolo

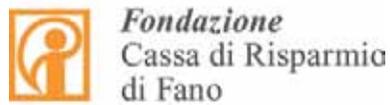
a cura di Claudio Giardini

Fondazione Cassa di Risparmio di Fano

il lavoro editoriale

Pitture in quiete

Carlo Magini e la natura morta
tra Marche e Romagna nel XVIII secolo



Fondazione Cassa di Risparmio di Fano

Presidente

Dott. Giorgio Gagnola

Consiglio Generale

Vice Presidente

Dott. Tonino Giardini

Prof. Rodolfo Battistini

Avv. Luciano Filippo Bracci

Dott. Giovanni Del Gaiso

Dott. Marco Ferri

Dott.ssa Anna Maria Genovali

Sig. Andrea Giuliani

Dott. Giuliano Lucarini

Prof. Donatella Menchetti

Dott. Luciano Ordonselli

Rag. Giancarlo Paci

Dott. Maurizio Tomassini

Consiglio di Amministrazione

Vice Presidente

Dott. Claudio Giardini

Dott. Paolo Maria Battistini

Avv. Maria Francesca Mariani

Dott. Francesco Mei

Collegio dei Revisori

Presidente

Dott. Mario Pelonghini

Dott.ssa Gessica Miucci

Rag. Simona Santorelli

Segretario Generale

Dott. Vittorio Rosati

Catalogo a cura di Claudio Giardini

Scritti

Claudio Strinati
Pierre Rosenberg
Bonita Cleri
Laura Vanni
Rodolfo Battistini
Claudio Giardini
Benedetta Montevecchi
Daniele Diotallevi
Nicosetta Roio
Giulia Palloni

Schede

Laura Bartolucci
Daniele Diotallevi
Claudio Giardini
Emilio Negro
Giulia Palloni
Maria Maddalena Paolini
Maria Rosaria Valazzi
Laura Vanni
Pietro Zampetti

Coordinamento editoriale

Maria Maddalena Paolini

Segreteria

Claudio Paci - Fondazione Carifano

Comitato scientifico

Mina Gregori
Pierre Rosenberg
Claudio Strinati
Rodolfo Battistini
Bonita Cleri
Daniele Diotallevi
Claudio Giardini
Roberto Grandi
Marta Mazza
Benedetta Montevecchi
Giulia Palloni
Cecilia Prete
Maria Rosaria Valazzi

Grafica e impaginazione

Antonio Lepore (Il Lavoro Editoriale)

Catalogo *il lavoro editoriale* Ancona

© Copyright 2020

by Fondazione Cassa di Risparmio di Fano

il lavoro editoriale, Ancona
www.illavoroeditoriale.com

ISBN 9788876639210

Nel ricordo di Alberto Berardi e Franco Battistelli

Presentazioni

L'avvicinarsi della ricorrenza del trecentesimo anno di nascita di Carlo Magini (1720-2020), data la sua riconosciuta importanza nel panorama storico artistico e nel milieu culturale internazionale, italiano e fanese per il genere pittorico della natura morta, aveva creato fin dagli inizi di questo secondo decennio una aspettativa intensa e consapevole in diversi rappresentanti degli Organi della Fondazione Cassa di Risparmio di Fano. Arrivato alla guida della Fondazione lo scorso anno, impressionato dall'importanza del programma culturale, posta la presenza di tredici tele maginiane di natura morta di proprietà della Fondazione stessa acquisite negli anni dal 1983 al 2007 e ben consapevole della grande e stupenda monografia – l'unica esistente sul pittore fanese – realizzata dalla Cassa di Risparmio di Fano nel 1990 ad opera di Pietro Zampetti con l'aiuto di Rodolfo Battistini, Bonita Cleri e Giuseppe Cucco, mi sono da subito attivato perché tale progetto potesse avere seguito ed andare in porto in questo prestabilito anno 2020.

I tremendi eventi abbattutisi sul mondo intero dal mese di febbraio hanno portato a determinare una alterazione della percezione culturale di città come Fano, pur cariche di storia e arte, cosicché eventi proponenti grandi mostre avrebbero rischiato di sfuggire all'attenzione generale o rimanere fuori circuitazione per esagerati timori. Queste considerazioni hanno indotto la nostra Fondazione, dopo intensa e dolorosa meditazione, ad una realistica prudenza e a prendere la decisione di soprassedere all'allestimento della mostra non potendo purtroppo essere garantita una tranquilla possibilità di visita, rimanendo la temporalità dell'evento in una situazione decisamente troppo incerta e precaria.

Ciò posto, la Fondazione ha comunque deciso di produrre a stampa il catalogo usufruendo dei saggi scientifici e della redazione delle schede tecniche che gli studiosi coinvolti nell'impostazione storico artistica avevano già predisposto ed usufruendo anche dell'assenso a pubblicare le riproduzioni fotografiche dei dipinti che i proprietari degli stessi avevano già concesso per l'esposizione e per il catalogo medesimo. A tutti costoro va qui il mio pubblico, sentito e sincero ringraziamento unitamente a quello del Consiglio Generale e del Consiglio di Amministrazione. Il catalogo che riporta anche nel titolo quella che avrebbe dovuto essere una esposizione di nature morte [*Pitture in quiete. Carlo Magini e la natura morta tra Marche e Romagna nel XVIII secolo*] è diventato così silloge di autorevoli scritti e depositario reale della memoria di una grande ed importante mostra virtuale.

Ad ulteriore rafforzamento dell'ipotetico evento espositivo e a parziale 'lenimento stendhaliano' per i [mancati] visitatori si è deciso di produrre un video fiancheggiatore del catalogo che fornisce in qualche modo una situazione mediatica ugualmente esplicativa e succedanea della mancata esposizione.

Buona visita!

Giorgio Gagnola

Presidente della Fondazione Cassa di Risparmio di Fano

Crédit Agricole Italia è lieta di aver contribuito alla realizzazione del catalogo *Pitture in quiete. Carlo Magini e la natura morta tra Marche e Romagna nel XVIII secolo*, che celebra i trecento anni dalla nascita del pittore fanese.

La promozione della cultura e la valorizzazione della tradizione e del territorio sono i campi d'intervento in cui il Gruppo crede profondamente e che per questo continua a sostenere e incoraggiare.

È il caso di quest'opera, grazie alla quale il Gruppo affianca il proprio nome a quello della Fondazione Cassa di Risparmio di Fano e che testimonia la tenacia di chi ha continuato ad operare nonostante la recente emergenza.

Crédit Agricole Italia è convinta che mai come in questo momento la cultura rivesta un ruolo di primaria importanza, per ritrovare nuovo slancio e facilitare la ripresa. Gli studiosi e la Fondazione, in questo senso, hanno dimostrato una propositività che si è tradotta in un'opera d'indiscusso valore.

Massimo Tripuzzi

Direttore Regionale Romagna di Crédit Agricole Italia

Sommario

Presentazioni	7
Nota del curatore	15
Claudio Strinati <i>Roma e la Francia nella formazione del Magini</i>	17
Pierre Rosenberg <i>Un grande pittore del silenzio: Carlo Magini</i>	21
Bonita Cleri <i>Francesco Mancini maestro di Sebastiano Ceccarini e Carlo Magini</i>	25
Laura Vanni <i>La Natura Morta nella Legazione di Pesaro e Urbino nel XVIII secolo</i>	33
Rodolfo Battistini <i>Carlo Magini pittore di nature morte</i>	41
Claudio Giardini <i>Pittura e ceramica</i> <i>Poetiche pittoriche e raffigurazioni ceramiche nelle nature morte di Carlo Magini</i>	51
Benedetta Montevecchi <i>Utensili, stoviglie, suppellettili nelle 'quiete cucine' di Carlo Magini</i>	85
Daniele Diotallevi <i>Il senso di Carlo Magini per il cibo</i>	89
Nicosetta Roio <i>Il teatro della quotidianità: la natura morta di ambiente rustico in terra padana</i>	95
Giulia Palloni <i>Pittori 'di ferma' tra Romagna e Marche nel XVII e XVIII secolo</i>	107
LE OPERE I premaginiani 129; I Ceccarini e Gian Andrea Lazzarini 155; Carlo Magini 177 Pittori coevi e postmaginiani 215	
Ringraziamenti - Crediti fotografici	250
Bibliografia Sitografia	251
Indice dei nomi	267

Pitture in quiete

Carlo Magini e la natura morta
tra Marche e Romagna nel XVIII secolo

Nota del curatore

Il 16 settembre 1720 e quindi trecento anni fa nasceva il pittore fanese Carlo Magini interessante artista figurativo di genere che attraverserà per intero nel XVIII secolo la vita della Legazione pontificia di Urbino e Pesaro. Secolo che com'è noto sarà il tempo del consolidamento del potere papale nel centro-Italia; della campagna napoleonica in Italia e delle conseguenti razzie di opere d'arte; ed inoltre sarà il secolo in cui, nell'arte, si toccheranno il tardo barocco, il rococò e un classicismo ritrovato.

L'artista interpreterà in maniera straordinaria, autonoma e solitaria le sue capacità artistiche nelle raffigurazioni di natura morta, ove esprimerà al massimo grado la sua abilità pittorica. Le aree territoriali influenzate da questo modo di dipingere, e che oramai aveva cominciato a fiutare lo spirito "giacobino", saranno proprio le Romagne, dal Rubicone al Metauro, che produrranno artisti come i fanesi Sebastiano Ceccarini e Carlo Magini e come i riminesi Nicola Levoli e Lodovico Soardi – pittori legati da una comune, storica e antica matrice malatestiana – assai versati nel genere naturamortistico; soprattutto Carlo che sublimerà tale genere portandolo ad esiti notevoli per composizione, per raffigurazione e per resa cromatica con una dilatazione spaziale degli oggetti posti sulla tavola di lavoro, tipica degli interni delle grandi cucine dell'epoca, in una poetica di ripetitività gradevole, seppure alla fin fine 'esasperante' in cui gli apparati (verdure, soprattutto, ma anche frutta, salumi, tranci di carne, formaggi) verranno esposti in una luce quieta e silente. Le sue nature morte si verranno a comporre di elementi casalinghi quotidiani: la bottiglia di vetro con un cartoc-

cetto a mo' di tappo, nascosta suo malgrado nella fioca luce della cucina, le ceramiche d'uso (terrecotte, maioliche, terraglie finanche porcellane) e poi fette di lonza, di salame e di prosciutto, salsicce di mazzafegato, cotechini e trecce di cipolle, cavolfiori, un coltello a destra e una chiave a sinistra, posti come casualmente abbandonati su una tavola di legno, ma che invece porteranno equilibrio alla composizione così come le maioliche, le terrecotte, le terraglie e le porcellane ripetute *ad libitum*.

Il catalogo che ha il compito di essere epigono e succedaneo della mostra pensata, ma costretta ad un contingente e tragico ritiro, propone la ricerca delle origini pittoriche di Carlo Magini nelle coeve convergenze culturali tra Fano e Roma: il XVIII secolo infatti, per la città di Fano, sarà un secolo di particolare originalità nell'ambito della cultura protoneoclassica dell'epoca, anche per la presenza nel secondo decennio del pittore vadese Francesco Mancini che vi lascerà significative opere e che contribuirà sostanzialmente alla formazione soprattutto di Sebastiano Ceccarini, ma anche di Carlo Magini.

I due, peraltro zio e nipote, risultano sodali ovviamente in qualità di maestro ed allievo, nel periodo 1735-1738, nei lavori eseguiti a Perugia, Urbino, Bologna, Venezia e Firenze. Saranno poi a Roma, ove Magini risiederà saltuariamente tra il 1738 ed il 1743, mentre Sebastiano, ivi sposatosi nel 1738, vi rimarrà invece fino al 1754. I quattro anni romani saranno comunque sufficienti a fargli respirare l'aria francese dell'*Académie* che in seguito ritroverà a fine secolo nelle vicende sociali cittadine dovute all'arrivo in Italia dell'*Armée* napoleonica. Non andrà dimenticato inoltre che la città di Fano, come riconoscimento

di alti meriti pittorici concederà la cittadinanza onoraria al Mancini, nella cui bottega romana i due fanesi erano entrati con profitto.

La Fondazione Cassa di Risparmio di Fano possedendo il *corpus* più importante esistente delle nature morte di Carlo Magini, ben tredici, in maniera meritoria ed intelligente si era fatta carico dell'allestimento di una grande mostra – *Pitture in quiete. Carlo Magini e la natura morta tra Marche e Romagna nel XVIII secolo* – che ricordasse il genetliaco di Magini ed anche il periodo storico artistico di tale genere pittorico tra Marche e Romagna nel XVIII secolo, coagulando intorno a questo progetto i migliori studiosi. La tremenda contingenza del Covid-19 ha imposto invece alla Istituzione fanese di non ritenere più percorribile la via dell'evento espositivo, ma nel contempo di ritenere utile la pubblicazione di un catalogo con il compito di essere epigono e succedaneo della mostra stessa riproponendovi le quattro sezioni in cui essa si sarebbe sviluppata: 1. Pittori premaginiani; 2. I Ceccarini e Gian Andrea Lazzarini; 3. Carlo Magini, 4. Pittori coevi e postmaginiani. Saranno infatti pubblicati

i previsti saggi specialistici su tale pittura di genere e commentati tutti i dipinti di nature morte che avrebbero dovuto essere esposti così da far ben comprendere le poetiche di tale genere pittorico al lettore attraverso le opere di autori la cui opera ha rappresentato nel tempo, sul versante medioadriatico, il discorso storico artistico della natura morta mostrandone i prodromi ed anche l'evoluzione in un panorama figurativo di aree, oltretutto romane anche felsinee, posto che nel Settecento Roma e Bologna erano per importanza amministrativa e sociale, ma anche per quella culturale, la prima e la seconda città dello Stato Pontificio.

Ultimamente si è spesso assistito a mostre allestite senza produzione del relativo catalogo così da privare studiosi ed appassionati di uno strumento necessario ed opportuno per contestualizzare, consolidare e proporre i risultati della ricerca; non apparirà quindi, mi auguro, inopportuno aver questa volta, seppure in stato di estrema contingenza, prodotto, *au contraire*, la pubblicazione di un catalogo senza averne allestito la mostra.



Roma e la Francia nella formazione del Magini

Claudio Strinati

Magini è spesso a Roma nella sua primissima giovinezza ed è ben possibile che abbia subito un influsso duraturo da fruttuosi contatti con l'Accademia di Francia.

Quell'aspetto così evidentemente classico che trapela dal suo modo di comporre e impaginare la natura morta può ben essere connesso anche con l'insegnamento promanante dall'Accademia nella fase in cui ne fu Direttore Jean-François de Troy.

È notevole, peraltro, osservare la coincidenza, nel 1738, tra le prime presenze documentate a Roma del diciottenne Magini e la nomina a Direttore dell'Accademia di de Troy. Il prestigio dell'Accademia era cresciuto a dismisura negli ultimi anni antecedenti alla nomina del grande pittore, specie da quando, nel 1725, l'Accademia stessa aveva trovato degnissima e maestosa sede nel palazzo Mancini a Via del Corso, luogo quanto mai prestigioso da cui si irradiava una lezione destinata a assumere immensa risonanza in tutta la cultura europea.

Naturalmente la più che rimarchevole qualità pittorica espressa dal Magini non dipende esclusivamente dalla cultura francese, avendo comunque un profondo radicamento in tutta la tradizione di magnificenza, nitore, olimpico equilibrio che aveva robuste fondamenta nella cultura artistica del territorio marchigiano dai tempi di Orazio Gentileschi e del Sassoferrato, quando vi era emersa con limpida consequenzialità una linea coniugante il più eletto naturalismo di impronta caravaggesca (e non solo) con il più nobile classicismo di impronta domenichiniana (e non solo).

È quella linea, individuabile nel Magini con piena eviden-

za, consistente soprattutto nella affermazione di una tessitura cromatica pura e piena nonché in un vero e proprio culto del disegno armonioso e volumetrico da cui scaturisce una sintesi di quiete e bellezza. Una linea che Gentileschi stesso aveva portato in Francia e che dalla Francia, sorta di cavallo di ritorno per tutta la seconda metà del diciassettesimo secolo, ritornava verso l'Italia nelle ultime generazioni che precedono l'esordio di un pittore come Magini.

Naturalmente la fonte prima del Magini sembrerebbe comunque ravvisarsi in Cristoforo Munari morto, singolare coincidenza, nell'anno stesso della nascita del Magini, il 1720.

Munari, originario di Reggio Emilia e quindi di un ambiente culturale che si può ben definire come contiguo a quello fanese, è pittore maestoso che dispiega un modo di comporre la natura morta quale scena da parata, un criterio che nulla avrà poi a che fare con i principi perseguiti da Magini.

Ma un rapporto esiste veramente tra i due grandi artisti ed è molto più profondo, ravvisandosi nello splendore pieno e solenne della materia pittorica e nella esplicita volontà di evidenza visiva presente, sia pur con diverse declinazioni, in entrambi i maestri. Ciò posto sembra lecito ravvisare in Munari il presupposto sostanziale di quello che sarà lo stile maturo del Magini indubbiamente ben più connesso, rispetto alle idee figurative dell'insigne collega, con l'ormai vigente apoteosi della moderna mentalità "razionalista" che ebbe appunto nel Magini un esponente di primo piano.

Come pochi altri sommi maestri della natura morta, il Ma-

gini definisce una sua peculiare metodologia dello sguardo ordinato e sensibile, lavorando su una griglia strutturale che già prelude alle procedure di un Paul Cezanne al cadere dell'Ottocento e di un Giorgio Morandi nella prima metà del Novecento.

La visione del Magini prevede, infatti, un impaginato in forma di schieramento organico e interconnesso dove tutte le immagini, come attratte reciprocamente da una calamita invisibile, si rispondono a vicenda accampandosi in uno spazio improntato al principio dell'unità visiva.

Il fascino supremo del Magini è in questa totale assenza di dispersione percettiva che rende le sue opere di notevole spessore concettuale.

Jean-Baptiste-Siméon Chardin, nato nel 1699, lo precede di quasi una generazione e non c'è dubbio che la mentalità compositiva del sommo maestro francese possa essere posta a paragone con l'idea strutturale del Magini.

Ma soltanto da questo punto di vista, perché la stesura del Magini è assolutamente sua e, pur raccogliendo senza dubbio influssi diversi, mantiene sempre una autonomia e una riconoscibilità che denotano il grande artista.

Ma di certo il rapporto privilegiato istituito dal Magini nel suo lavoro resta quello con la cultura francese, fermi restando i riferimenti sacrosanti a insigni precedenti italiani ampiamente lumeggiati dalla storiografia, come quelli relativi a Baschenis, ai Crespi bolognesi, a Arcangelo Resani. Completamente suo e innovativo è però questo criterio che potrebbe definirsi di "eco" tra le immagini anche se, *mutatis mutandis*, un analogo criterio, ma formulato in maniera molto diversa, guidò un quasi coetaneo del Magini, Luis Meléndez (nato a Napoli nel 1716) nella sua eccelsa produzione di natura morta.

La Natura Morta maginiana è fatta di oggetti, cibi e cose che esprimono in sé un'idea sublime di perfezione formale e nello stesso tempo sono connotate di un aspetto di umiltà, semplicità, essenzialità tale da sfiorare le categorie mentali del *casuale* e del *trascurato*.

Le bottiglie che veramente preludono alla cultura novecentesca morandiana sono di mirabile splendore figurativo e si accampano solenni e maestose nello spazio pittorico ma sovente sono chiuse con un tappo di carta spiegazzata perché in corso di utilizzo essendo state aperte qualche tempo prima. Accanto compaiono cibi, specie salumi. Il crudo e il cotto si alterano secondo un'ottica strutturale che sembra suggerire ancora una volta l'equilibrio precario e delica-

to tra l'umile e l'eccelso. Capita talvolta di trovare oggetti metallici, chiavi soprattutto; stoffe tipo panni o strofinacci spiegazzati e buttati lì con *nonchalance*; carte, in specie lettere anch'esse poggiate con apparente familiare casualità. Come se il pittore avesse voluto rappresentare quella condizione d'animo, condivisa dai dotti e dagli ignari, di continua alternanza tra certezza e fragilità che in definitiva accompagna tutta la nostra esistenza, vivida immagine della coscienza quando percepisce sullo stesso piano ciò che è messo a posto ben sistemato e ciò che corriamo il rischio di trascurare pur avvertendone l'intrinseca necessità.

E proprio qui potrebbe essere visto il senso vero e profondo della pittura del Magini: la rappresentazione di tutto quello che viene con immediatezza percepito come soggettivamente giusto e oggettivamente appropriato.

Una rappresentazione espressa dal Magini con sorprendente evidenza e affabilità dell'eloquio visivo, per suggerire sentimenti di rispetto, amorevolezza, profondo e insieme sobrio coinvolgimento emotivo.

Sono appunto le conseguenze di quell'influsso della cultura francese che il Magini probabilmente assorbì per tempo già durante gli anni di giovanile attività a Roma mantenendolo poi sempre, ancorché manchino notizie circostanziate sulla sua figura intellettuale.

Però la tessitura figurativa che il Magini crea e mantiene costantemente ad altissimo livello formale, sembra veramente vibrare in sintonia con il grande fenomeno della potente rigenerazione culturale partita dalla Francia di Rousseau (svizzero per la verità e di appena otto anni più vecchio del Magini) per irraggiarsi su tutta l'Europa.

Jean-Jacques Rousseau viene elaborando le sue innovative proposte nel corso dei due decenni sesto e settimo del Settecento, proprio quando il Magini emerge pienamente. Ebbene sembra ravvisabile nei dipinti del Magini quello stesso principio rousseauiano in base al quale l'essere umano riceve i fondamenti autentici della sua educazione principalmente dalla Natura e dalle Cose che l'Uomo, seguendo le effettive esigenze della Natura stessa, fabbrica o elabora per il bene proprio e della comunità.

E non c'è dubbio che dai quadri del Magini promani quello stesso afflato di verità, onestà, prudente saggezza e insieme delicato sentimento volto a individuare prioritariamente una sorta di benefica corrispondenza tra tutte le cose per suggerire una visione limpida e pura sicuramente giacente nel nostro animo.



Cristoforo Munari, *Alzata con cristalli, strumenti musicali, libro e frutta*, Modena, Galleria Estense

Rispetto alla maestà della costruzione della natura morta che in pittori come l'amburghese (ma italianizzato) Christian Berentz (nato nel 1658) o, per l'appunto, Cristoforo Munari (nato nel 1667) rifulge suggerendo all'osservatore una dimensione di opulenza, vera e propria ricchezza, superiore distinzione; il Magini sembra attestarsi, al passaggio delle generazioni, su una posizione quasi opposta.

Certo non siamo ancora con lui all'idea di Cezanne che vede la Natura in forma di figure geometriche ponendo l'oggetto rappresentato su quell'inquietante, affascinante e labile confine che separa l'astrazione dalla verosimiglianza. E neppure siamo col Magini alla visione di laica sacralità morandiana dove gli oggetti appaiono come consumarsi dentro la materia pittorica stessa, quasi evocando una vita ancestrale in una sorta di magia percettiva scaturente, in quel caso, dalla metafisica dechirichiana.

Certo è grande la distanza tra questi maestri ma non è for-

se inopportuno rimarcare una segreta sintonia che travalica i tempi, per riaffermare la posizione rimarchevole del grande pittore marchigiano per il quale la natura morta non è genere esornante o decorativo ma spazio artistico privilegiato di una meditazione degna della più convincente filosofia.

Quel senso di dignità, raffinatezza, gentile e spontanea familiarità che trapela dalle belle opere di suo zio Sebastiano Ceccarini, è assunto dal Magini in una chiave se possibile ben più impegnativa e solenne.

Il sorriso garbato che Ceccarini infuse nei suoi luminosi dipinti fu forse per il nipote come un necessario presupposto onde arrivare a quella vera consacrazione dell'arte pittorica in sé che il Magini dovette avvertire come una specie di missione, a prescindere dalla condizione sociale, culturale o economica di ciascuno di noi, vero atto di autentica moralità artistica.

Un grande pittore del silenzio: Carlo Magini

Pierre Rosenberg

Pendant un long temps, l'Italie a ignoré Chardin. Il aura fallu Giorgio Morandi, admirateur inconditionnel du peintre et l'exposition que Ferrare lui a consacrée en 2011 sobrement intitulée *Chardin. Il pittore del silenzio* pour que les choses changent et que Chardin sorte de l'oubli. Les Français ne connaissent pas Carlo Magini. Et pourtant bien des raisons devraient les convaincre que l'artiste a sa place parmi les meilleurs peintres de natures mortes de son siècle.

Chardin et Magini – tout porte à croire que le second n'a pas connu l'œuvre du premier – ont plusieurs points en commun et tout d'abord leur longévité : Chardin est mort à quatre vingt ans, un âge considéré à l'époque comme considérable, Magini à quatre vingt six ans. En 1979, à la mort de Chardin, Louis XVI dont on connaît la fin tragique vient d'accéder au trône, en 1806, Napoléon est au sommet de sa gloire, les idées de la Révolution se sont propagées dans toute l'Europe.

Chardin et Magini ne se seront pas seulement consacrés à la nature morte, ils sont également l'un et l'autre portraitistes ; ils n'ont pas (ou peu) dessiné. Les objets qu'ils aiment peindre sont souvent les mêmes, des oignons, des poires et des poireaux, de la volaille plumée, des œufs, de beaux œufs d'un blanc éclatant, des verres à demi pleins, des objets de forme ronde, ovoïde, pansus, des objets lisses. Ils fuient les droites. Magini comme Chardin affectionnent les entablements en surplomb dont dépassent des couteaux ou des ustensiles ménagers. Leur répertoire paraît limité et pourtant, disons le brutalement, personne ne songerait à placer les deux artistes au même niveau. À quoi tient la différence et comment la qualifier ?

Per molto tempo l'Italia ha ignorato Chardin. Ci sono voluti Giorgio Morandi, ammiratore incondizionato del pittore, e la mostra che Ferrara gli ha dedicato nel 2011 sobriamente intitolata *Chardin. Il pittore del silenzio perché le cose cambiassero e Chardin uscisse dall'oblio.*

I francesi non conoscono Carlo Magini. Eppure sono tanti i motivi che dovrebbero convincerli che l'artista occupa il suo posto tra i migliori pittori di nature morte del suo secolo.

Chardin e Magini – pare proprio che quest'ultimo non abbia conosciuto l'opera del primo – hanno molti punti in comune, innanzitutto la longevità: Chardin è morto a ottanta anni, un'età considerata notevole per quell'epoca e Magini a ottantasei anni. Nel 1979, alla morte di Chardin, Luigi XVI, la cui tragica fine è nota, era appena salito al trono; nel 1806 Napoleone era all'apice della gloria e le idee della Rivoluzione si erano diffuse in tutta Europa.

Chardin e Magini non si sono dedicati esclusivamente alle nature morte, sono entrambi ritrattisti; hanno disegnato poco o nulla. Gli oggetti che amano dipingere sono spesso gli stessi, cipolle, pere e porri, volatili piumati, uova, uova bellissime di un bianco splendente, bicchieri mezzi pieni, oggetti di forma rotonda, ovale, panciuta e oggetti lisci. Evitano le rette. Tanto Magini quanto Chardin sono affezionati a tavole sospese da cui sporgono coltelli o utensili casalinghi. Il loro repertorio sembra limitato eppure, diciamo schiettamente, nessuno si sognerebbe di mettere i due artisti sullo stesso livello. In cosa consiste la differenza e come definirla?

Chardin ama le impostazioni rigorose, le costruzioni dello spazio definite come astratte, con Chardin gli oggetti non sono disposti a caso, la collocazione di ciascuno di essi è ponderata con attenzione, i colori si completano e si rimandano, in totale equilibrio.



Jean Siméon Chardin, *Servizio da dessert con dolce, frutta, zuppiera e olera*, Parigi, Musée du Louvre (lascito Louis La Caze)

Chardin aime les mises en page rigoureuses, les constructions de l'espace que l'on a voulu qualifier d'abstraites, chez Chardin les objets ne sont pas disposés au hasard, l'emplacement de chacun d'eux est mûrement réfléchi, leurs couleurs se répondent et se renvoient, leur équilibre s'impose. Tout cela Magini ne l'ignore pas et il y a dans son œuvre de somptueuses trouvailles visuelles, des réussites qui flattent le regard, certains tableaux des musées de Fano, de la Fondazione Cassa di Risparmio sont une joie pour l'œil.

Où est la différence : les objets de Chardin, ces fruits et ces bouteilles sont peints dans leur intemporalité, ce ne sont pas des pommes ou des bigarades, c'est une pomme, "La pomme", et seul Cézanne, dans toute l'histoire de la peinture occidentale, saura éterniser d'une manière similaire les objets de ses natures mortes, les placer hors de tout temps même si parfois la douce poésie du premier l'emporte sur la froide rigueur du second. Mais il y a chez Magini quelque chose qui manque à l'un et à l'autre de ces deux génies, une spontanéité savoureuse, joyeuse, inventive, le plaisir de la peinture.

Je regrettais plus haut que Carlo Magini soit si peu connu en France. Il est grand temps qu'une de ses natures mortes gagne les cimaises du Louvre.

PS : Je ne résiste pas à l'envie de donner la parole à Diderot : "O Chardin ! Ce n'est pas du blanc, du rouge, du noir que tu broies sur ta palette, c'est la substance même des objets, c'est l'air et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau et que tu attaches sur la toile..."

On entend rien à cette magie".

(Denis Diderot, *Salon de 1763*)

"Vous revoilà donc, grand magicien, avec vos compositions muettes ! Qu'elles parlent éloquentement à l'artiste ! Tout ce qu'elles lui disent sur l'imitation de la nature, la science de la couleur et l'harmonie ! Comme l'air circule autour de ses objets".

(Denis Diderot, *Salon de 1765*)

Tutto ciò non viene ignorato da Magini, nelle cui opere osserviamo trovate visive sontuose, immagini che lusingano lo sguardo, certi quadri dei musei di Fano della Fondazione Cassa di Risparmio sono una gioia per gli occhi. Dov'è dunque la differenza? Gli oggetti di Chardin, i frutti e le bottiglie sono dipinti nella loro atemporalità, non sono mele o melangoli qualsiasi, è una mela, "La mela", e solamente Cézanne, in tutta la storia della pittura occidentale, saprà immortalare in modo analogo gli oggetti delle sue nature morte collocandoli in uno spazio atemporale nonostante, a volte, la dolce poesia del primo abbia la meglio sul freddo rigore del secondo.

In Magini troviamo qualcosa che manca all'uno e all'altro di questi geni, una spontaneità deliziosa, gioiosa, inventiva, il piacere della pittura.

Il mio più grande timore è che Carlo Magini resti poco conosciuto in Francia. È invece ormai ora che una delle sue nature morte guadagni le cimase del Louvre.

PS: Non resisto alla tentazione di dar parola a Diderot: "O Chardin! Ce n'est pas du blanc, du rouge, du noir que tu broies sur ta palette, c'est la substance même des objets, c'est l'air et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau et que tu attaches sur la toile... On entend rien à cette magie"¹.

(Denis Diderot, *Salon de 1763*)

"Vous revoilà donc, grand magicien, avec vos compositions muettes! Qu'elles parlent éloquentement à l'artiste! Tout ce qu'elles lui disent sur l'imitation de la nature, la science de la couleur et l'harmonie! Comme l'air circule autour de ses objets"².

(Denis Diderot, *Salon de 1765*)

¹ "Oh Chardin! Non è il bianco, il rosso o il nero che polverizzi sulla tua tavolozza, è la sostanza stessa degli oggetti, è l'aria e la luce che trattiene con la punta del tuo pennello e che imprime sulla tela... non capiamo nulla di questa magia".

² "Rieccovi, grande mago, con le vostre composizioni mute! Come parlano eloquentemente all'artista! Tutto ciò che gli comunicano sull'imitazione della natura, la scienza del colore e l'armonia! Come l'aria circola intorno ai suoi oggetti".

Francesco Mancini maestro di Sebastiano Ceccarini e Carlo Magini

Bonita Cleri

Sebastiano Ceccarini e Carlo Magini, figlio della sorella, sono accomunati oltre che dalla parentela e dall'essere stati in parte attivi nello stesso territorio, dalla formazione avvenuta nel magistero di Francesco Mancini.

Ceccarini, maggiore del nipote di quasi vent'anni quindi uomo più che formato quando l'altro nasce, viene collocato dal tutore, lo zio Giuseppe Fanelli¹, presso Francesco Mancini, con il quale viene a contatto quando questi nel 1715² riceve la committenza per la pala dell'altar maggiore della chiesa dei Cappuccini di Fano raffigurante la *Vergine che appare ai santi Cristina e Giuseppe da Cantalice presentato da san Francesco*, ora conservata nella Pinacoteca civica.

La committenza dell'opera segue la canonizzazione del santo cappuccino avvenuta nel 1712 per volere di papa Albani: il dipinto restituisce un senso di intima comunione tra i personaggi, basti soffermarsi sul bambino che dolcemente accarezza il volto di San Felice, questuante per i confratelli, ai cui piedi è la sacca contenente i pani, assurti a "struggente poesia"³ e brano di forte realismo, una natura morta esaltata dagli effetti luministici.

Mancini era reduce dall'impresa decorativa della residenza Bonaccorsi a Macerata con l'illustrazione del tema della



Francesco Mancini, *La Vergine che appare ai santi Cristina e Giuseppe da Cantalice*, Fano, Pinacoteca civica

¹ Parente da parte di madre doveva essere anche Paterniano Fanelli documentato fino al secondo decennio dell'Ottocento, canonico, di cui resta un solo dipinto ora conservato nella Pinacoteca civica fanese con *l'Arcangelo Raffaele in casa di Tobia* che rivela accostamenti allo stile di Giannandrea Lazzarini (cfr. PICCARDONI 2007/2008, pp. 135-142).

² BATTISTINI 1993, p. 149.

³ In CLERI 2001, p. 145.



Francesco Mancini, *La Vergine che appare ai santi Cristina e Giuseppe da Cantalice* (part.), Fano, Pinacoteca civica

*Chiesa che scaccia i vecchi dei*⁴ datato tra il 1714 e il 1715; Ceccarini lo segue al termine dell'impegno fanese poiché nel novembre del 1717 lo zio paga per il tramite di Giacomo Ferri⁵ "tre ungheri e quattro paoli al sig. Francesco Mancini di Forlì", in realtà vadese ma attivo in quel momento nella cittadina romagnola.

La sua attività forlivese è attestata, oltre che nella chiesa di San Filippo Neri con la *Nascita della Vergine*⁶, nel fecondo rapporto con la famiglia Albicini per la quale tra il 1715 e il 1720⁷ esegue la *Lotta di Giacobbe con l'angelo*, ora in raccolta privata⁸, dipinto che si accosta alla tela raffigurante *San Filippo Benizi guarito dal Crocifisso* nella chiesa di Santa Maria dei Servi del paese natale.

I vari spostamenti di Ceccarini fino al 1738 ci sono resi noti dalla pratica matrimoniale, trovandosi in questo anno⁹ a contrarre matrimonio con Candida Marini in Roma dove

da anni era approdato, pertanto, in obbligo di attestare lo stato celibe in tutte le città dove aveva soggiornato in precedenza, esibisce una memoria nella quale annota mese e anno dei suoi soggiorni fino a dichiarare diversi spostamenti avvenuti tra il 1735 e il 1738 in vari luoghi dove si era recato a dipingere (Pesaro, Urbino, Perugia, Bologna, Venezia e Firenze).

È interessante constatare che la consegna della copia del suo certificato di battesimo sia stata effettuata dal giovane Carlo Magini e Girolamo Betti, quest'ultimo con Ceccarini viene citato quando la municipalità fanese conferisce la cittadinanza onoraria il 26 agosto del 1726 allo stesso Mancini per il merito di avere impartito l'insegnamento a tre fanesi¹⁰: Sebastiano Ceccarini, Foschi, rimastoci sconosciuto, e Girolamo Betti.

Betti doveva trovarsi in condizioni disagiate se nello stesso anno il consigliere Pietro Paolo Rinalducci si era recato a Roma a visitare lo studio del maestro e lì apprendere che il giovane necessitava di aiuto economico, d'altronde il pittore stesso aveva provveduto a scrivere¹¹ ai governanti fanesi indicando di essere bisognoso di aiuto e di avere donato alla comunità un dipinto raffigurante *San Giovanni Battista*, non meglio identificato¹².

Non è un caso che il conferimento della cittadinanza a Mancini avvenga poco dopo l'invio da parte di Ceccarini dell'opera raffigurante la *Apparizione della Vergine ai quattro santi protettori della città di Fano*, che rivela a pieno l'apprendistato nella sua bottega, tanto da fare ipotizzare un intervento del maestro mostrandosi affine alla sua maniera.

La cosa non stupisce poiché il fanese lo aveva seguito a Foligno dal 1721 al 1724 dove Mancini era riuscito, per il tramite di diverse conoscenze¹³, ad ottenere una commes-

⁴ Si rimanda al saggio di Silvia Blasio (2012, pp. 75-133) con ampia bibliografia precedente.

⁵ BOIANI TOMBARI 1992, p. 188.

⁶ Questa è chiaro riferimento allo stesso soggetto del 1709 del maestro Carlo Cignani nella cappella della Concezione nel duomo urbinato (cfr. CLERI 2017).

⁷ Datazione proposta da Anna Tambini (2012, pp. 30-31, p. 62).

⁸ Nel Palazzo di famiglia è stato presente in due distinti momenti: è documentato nel 1732 (VIROLI 1995a, p. 39) quando realizza il *Carro del sole* tuttora in loco, mentre non sono stati rintracciati due dipinti rappresentanti il *Giorno* e la *Notte* (per la disamina puntuale delle pitture cfr. TAMBINI, cit., pp. 38-42).

⁹ VINELLA 1979.

¹⁰ La motivazione sottolinea i non pochi progressi che gli allievi avevano fatto sotto la sua "amorevole" direzione (CLERI 2012, pp. 232-234).

¹¹ La missiva fu data in lettura nel consiglio comunale del 24 aprile 1726 (Fano, Archivio di Stato, Consigli, Registro n. 197, c. 65v).

¹² Nei depositi della Pinacoteca civica fanese vi sono due dipinti settecenteschi raffiguranti *San Giovanni Battista* privi di paternità: chissà che uno non sia da ricondurre al Betti.

¹³ Egli poté avvalersi della segnalazione del bibliotecario di papa Albani, del vescovo della città natale, del notaio Giustiniano Paglierini legato al camaldolese Pietro Canneti che nel 1714 aveva cooptato Mancini per le decorazioni della Biblioteca Classense a Ravenna, tra l'altro rettore in Fabriano della chiesa dei santi Biagio e Romualdo



Sebastiano Ceccarini, *Apparizione della Vergine ai quattro santi fondatori*, Fano, Pinacoteca civica



Francesco Mancini, *San Giosafat orante*, Palazzo di Arcevia, chiesa dei santi Stefano e Settimio



Sebastiano Ceccarini, *San Vito orante*, Guardea, chiesa di Sant'Egidio

sa importante derivata dalla decisione del Capitolo della Cattedrale¹⁴ di ristrutturarla a seguito dei danni riportati dal terremoto del 1703.

Nel progetto era previsto l'incarico per affrescare la "tazza" dell'abside con il tema *San Feliciano raccomanda alla Religione la città di Foligno*¹⁵. L'opera, giunta a termine nel gennaio del 1723, è apprezzata così che gli viene affidata¹⁶

dove permase il legame con il pittore che vi realizzava il *Santissimo Salvatore e i santi Giovanni Battista, Urbano, Biagio e Romualdo* (per la pubblicazione dell'allogazione e della relativa ricevuta di pagamento cfr. PAOLINI 2012, pp. 169-179).

¹⁴ Cfr. FILIPPINI 1916.

¹⁵ Diversi ambivano a realizzare l'opera, tra essi gli affermati Nicolò Nasini, Francesco Trevisani e Luigi Garzi.

¹⁶ Pure in questo caso è a gara con un altro artista, Giovanni Odazzi, avendo la meglio.

anche l'esecuzione della *Gloria di san Feliciano* sulla volta della crociera con agli angoli le *Virtù*. Sappiamo che l'artista aveva presentato vari bozzetti, ne intuimmo l'importanza per la formazione e i progressi di Ceccarini che lo segue ancora nei cantieri e tramite lui ottiene importanti commesse romane¹⁷.

Esemplare si mostra una pittura tratta da un prototipo del maestro: collocata nella chiesa di Sant'Egidio di Guardea¹⁸ in provincia di Terni, raffigura *San Vito* inginocchiato rivolto al cielo che addita una muta di cani, essendo invocato oltre che per forme di encefalite ("il ballo di san Vito")

¹⁷ Cfr. CLERI 1992.

¹⁸ Il dipinto è reso noto da Fiorella Pansecchi (1995, pp. 181-184) la quale ha dato interessanti contributi alla conoscenza dell'attività di Ceccarini.

per la rabbia trasmessa dal loro morso, sullo sfondo a destra è un uomo inseguito da un cane.

Ebbene monsignor Giosafat Battistelli, vescovo di Foligno dal 1717 dove morirà nel 1735, aveva da vicino seguito i lavori di abbellimento della cattedrale della sua diocesi¹⁹, pertanto trovandosi a redigere testamento²⁰ il 2 febbraio 1733 disponeva tra altri lasciti che nella chiesa dei Santi Stefano e Settimio, da poco edificata a Palazzo di Arcevia dove era nato, si facesse fabbricare una cappella ornata di marmi in onore di Dio e san Giosafat “col Quadro del Santo del celebre Pittore Sig. Francesco Mancini con tutt’altre appendici...”.

Il dipinto ancora in loco²¹ mostra *San Giosafat orante* inginocchiato all’aperto al quale un angelo porge dei fiori, rielaborato da Ceccarini nel *San Vito* in una sorta di omaggio al maestro; anche il dipinto della *Vergine che appare a san Rocco* realizzato da questi nel 1728²² riprende i modelli manciniani condividendone la poetica sottolineata dall’adesione al dipinto sopra citato della chiesa dei Cappuccini.

A conclusione del rapporto tra i due²³ si ricorda il ruolo avuto dal fanese a seguito della morte di Mancini che aveva dettato le ultime volontà il 23 dicembre del 1756²⁴, procedendosi alla compilazione dei beni conservati nella casa al rione Monti la stima dei dipinti fu affidata a Sebastiano, oramai rientrato in patria da Roma.

Anche in Carlo Magini è individuato l’apporto della pittura manciniana in buona parte appresa presso lo zio il



Sebastiano Ceccarini, *La Vergine appare a San Rocco*, Fano, Pinacoteca civica

¹⁹ Per ottenere la commessa della cattedrale Mancini aveva inviato un bozzetto visionato da Battistelli con il quale stilò un accordo preliminare, pertanto non stupisce che questi abbia pensato a lui per la realizzazione del dipinto che esaltava la figura del suo santo eponimo.

²⁰ Il testamento è stato reso noto da Sandro Sebastianelli nel 1997.

²¹ Cfr. CLERI 2004, pp. 151-157.

²² Sul retro dell’opera una scritta ne sintetizza la storia presentando un Ceccarini di ventotto anni di età che l’aveva realizzata per la cappella della famiglia Uffreducci per conto di Galeotto e, una volta soppressa la cappella, acquistata nel 1820 dal padre conventuale Celestino Alcioni.

²³ Diverse sono le occasioni nelle quali Ceccarini prende spunti da tipologie manciniane, per tutte ricordo *I ritratti dei giovani Marescotti*, nota anche come *I cinque sensi* (Pesaro, raccolta privata), di cui già Claudio Giardini (2010, p. 11) ha segnalato le affinità in particolare nella ripresa dei volti infantili/adolescenziali che tengono presente la *Flora*.

²⁴ Cfr. TOSINI 2003, pp. 215-223: al testamento furono aggiunti due codicilli il 16 aprile 1757 e il 21 luglio 1758.

quale lo porta con sé quando nel 1736 lavora nella cappella del Crocifisso dell’oratorio di San Filippo Neri a Perugia dove espressamente richiede che “[...] sarebbe venuto qualora i Padri si fossero contentati, che seco conducesse un suo Nepote, il quale avrebbe servito per accomodare e preparare i colori, e darli altro aiuto”²⁵, quindi un giovane Magini che funge da garzone di bottega.

Va ugualmente citata una testimonianza diretta di Carlo Magini rispetto alla sua formazione: insieme con lo zio

²⁵ Il documento (variamente citato negli interventi su Ceccarini) è nell’Archivio della congregazione filippina a Perugia, *Atti ecclesiastici e canonici del clero parrocchia e della Chiesa Nuova, 1771-1775*, v. IV, c. 71v.



Carlo Magini, *I santi Vincenzo Ferreri e Nicola da Tolentino intercedono per le anime del Purgatorio*, Caldarola, fraz. Croce

e i pittori Giuseppe Delmonte e Michelarcangelo Dolci è coinvolto nella procedura per il processo di beatificazione di Sante Brancorsini (1343-1394).

Questi artisti, nel 1769, in occasione della ricognizione delle spoglie per l'approvazione del culto, sono chiamati a dimostrare la persistente devozione locale tributatagli attraverso le raffigurazioni in opere d'arte fin dal Quattrocento: ognuno di loro deve presentare una sorta di curriculum con le proprie qualifiche.

Così si esprime il Magini "Io mi chiamo Carlo Magini. E sono nativo di Fano. Sono dell'età di anni 49, e la mia Professione è di Pittore, avendo studiato sotto il signor Francesco Mancini di Sant'Angelo in Vado per più anni, indi ritornai in Patria, e secondo le contingenze che ho avute mi sono portato ad esercitarmi nei lavori della mia Professione in diverse Città della Provincia di Romagna, e della Marca"²⁶.

Ovviamente anche Ceccarini si dichiara "scolare del Signor Francesco Mancini da S. Angelo in Vado, e sono stato a Roma circa 40 anni, dove pigliai moglie"²⁷, mentre per lui l'alunnato è già comprovato documentariamente, per Magini risulta nuova questa asserzione poiché lo si è sempre visto legato allo zio con la considerazione che la derivazione manciniana fosse legata all'apprendistato presso il parente.

La critica²⁸, a seguito della sua identificazione quale pittore di nature morte (per le quali si rimanda ai diversi saggi e schede), ne aveva giustamente individuato le suggestioni "[...] in qualche contatto forestiero, qualche trasferta che spiegasse una ricchezza figurativa che non poteva avere le sue esclusive radici a Fano"²⁹, indicazione che trova conferma anche nella asserzione che lo dà attivo in varie zone della Romagna.

A dimostrazione di come l'opera d'arte abbia la stessa valenza di un documento, si rinvia al dipinto a soggetto sacro rivelatore della sua formazione rinvenuto negli anni delle ricerche finalizzate alla redazione del suo primo sistematico catalogo³⁰.

²⁶ Testimonianza pubblicata in *Sacra rituum Congregatione...* 1770, p. 22.

²⁷ *Ivi*, p. 20.

²⁸ TEZA 1987, p. 86.

²⁹ Alfredo Servolini (1959, p. 28) lo descriveva "vissuto e acclimatato a Fano".

³⁰ CLERI 1990, p. 130.

Conservato nella parrocchiale di Croce di Caldarola in provincia di Macerata, rappresenta i *Santi Vincenzo Ferreri e Nicola da Tolentino che intercedono per le anime del purgatorio*: già segnalato³¹ da Antonio Bittarelli quale opera di “[...] un delicato settecentesco Mancini”, in realtà è firmato da Magini sull’alzato del gradino dell’altare e datato sul retro 1742, sul gradino più basso è lo stemma monocromo del committente, al momento non identificato.

Probabilmente non è stato eseguito per la parrocchiale di Croce non comparando in diversi suoi inventari, Matteo Mazzalupi³² ipotizza che sia stato dipinto per una chiesa del territorio rovinata o scomparsa, quindi pervenuto nella destinazione attuale.

La scena, ambientata all’aperto dove è allestito un altarolo dalla ricca cornice intagliata contenente un dipinto della *Madonna con il Bambino*, presenta uno sfondo collinare con un piccolo borgo, interpreti sono Vincenzo Ferreri in atteggiamento da predicatore con il libro aperto³³, mentre Nicola da Tolentino è orante rivolto a un’anima che si erge a mezzo busto dal fuoco sollevata da un raffinato angelo, tra il fumo che evoca il Purgatorio si intravedono le teste di altre anime.

Abbiamo già avuto segnalazione della presenza di Carlo a Roma negli anni della formazione: lo è come indicato sopra nel 1738, attendiamo quattro anni per ritrovarlo documentato nell’urbe dove riceve dei pagamenti nel mese di luglio ai quali se ne aggiunge un ulteriore nel maggio del 1743³⁴; non si tratta di denari ricevuti per la realizzazione di opere d’arte ma rivelatori del suo soggiorno romano, d’altro canto in questo giro di anni non esistono documenti che ce lo rivelino presente a Fano o in altri luoghi.

Roma quindi gli restituisce l’impronta del classicismo che si evidenzia anche nella citazione della Sacra famiglia, qui raffigurata secondo il modello di Carlo Dolci; il dipinto rappresenta un unicum nella sua produzione poiché egli si mostrerà sempre dotato dal punto di vista tecnico, pertanto in grado di realizzare ritratti e natura in posa nonché



Carlo Magini, *I santi Vincenzo Ferreri e Nicola da Tolentino intercedono per le anime del Purgatorio (part.)*, Caldarola, fraz. Croce

fedelissime copie di opere di altri artisti, mentre l’inventiva e la progettazione di un’opera sacra senza riferimenti lo trovano meno strutturato e più banale³⁵.

Anche il dipinto di Croce riflette questa sua capacità mimetica, in questo caso nei confronti di Francesco Mancini del quale si dimostra debitore.

³¹ BITTARELLI 1989, p. 116.

³² MAZZALUPI 2014, p. 94.

³³ Il volume poteva arrecare l’annuncio del giudizio universale (FALASCHINI 1999, p. 179), “*Timete Deum et date illi honorem quia venit hora iudicii eius*” (Apoc. 14, 7) e come è noto i due santi sono invocati anche per la salvezza delle anime del Purgatorio.

³⁴ BATTISTINI 1990, p. 35.

³⁵ Si concorda con Pietro Zampetti (1991, p. 291) che commenta “Nelle altre poche cose sacre che rimangono di lui, la sottomissione ai canoni correnti è sempre palese e sempre maggiore la stanchezza di una tematica priva di spinte creative, ripetitiva e smorta”.

La Natura Morta nella Legazione di Pesaro e Urbino nel XVIII secolo

Laura Vanni

In ambito marchigiano importanti artisti come Simone Cantarini e il forse marchigiano Giovan Francesco Guerrieri diedero il loro contributo a una produzione specifica ancora nel Seicento è legata soprattutto all'illustrazione naturalistica, come attestano le fonti che ricordano in particolare l'attività di uomini di scienza come l'anconetano Paolo Bartolomeo Clarici o di artisti come l'architetto e pittore ascolano Pier Sante Cicala, dediti alla miniatura su pergamena di fiori, frutti e uccelli. Tuttavia, anche se mancò una committenza specifica, non venne meno la circolazione di nature morte realizzate da pittori provenienti da altre zone che certamente influirono nell'evoluzione del genere, come Jacopo Chimenti detto l'Empoli (Firenze 1551-1640), il cortonese Pietro Paolo Bonzi detto il Gobbo dei frutti o dei Carracci (Cortona 1576-Roma 1636), i napoletani Paolo Porpora detto Paoluccio delli Fiori (Napoli 1617-Roma 1673), Giuseppe Recco (Napoli 1630-Alicante 1695) e Baldassare De Caro (Napoli? 1689-1750), i romani Agostino Verrocchi (documentato a Roma dal 1619 al 1636) e Giovanni Paolo Castelli, detto Spadino (Roma 1659-1730), la 'lombarda' Margherita Caffi (Milano 1650/51-1710).

Si potrebbe dire che nelle Marche il corso storico della produzione di natura morta si ebbe nel Settecento, secolo che vide compiersi proprio nella vicenda del fanese Carlo Maggini una delle esperienze più significative.

Il rifiorire del genere tra la foce del Foglia e del Metauro, la Massa Trabaria e il Montefeltro corrispose al riaffermarsi

della potente famiglia urbinata degli Albani, soprattutto dopo l'elezione al soglio pontificio, nel Settecento, di Giovan Francesco col nome di Clemente XI, che promosse iniziative in favore di scienze, lettere e arti.

Anche in questo periodo continua a registrarsi in tutto il territorio marchigiano la diffusa presenza di nature morte in composizioni più articolate di molti artisti, da Gaetano Lapis ad Antonio Mercurio Amorosi (Comunanza 1660-Roma 1738) che nei suoi ritratti e nelle sue scene di genere inserì spesso frutti, uccelletti e suppellettili. È il caso del bel dipinto *Fanciulli con cesto di carciofi e uccelli* (Ariccia, Palazzo Chigi, Museo del Barocco Romano, Collezione Lemme), opera che reca sul retro la dicitura "Antonio Amorosi" e un cartiglio settecentesco con la scritta "Rit.tto di un villanello con paniere di carciofi di Antonio Amorosi". Su uno sfondo paesaggistico con uno scorcio romano lungo il Tevere sono collocati in primo piano due fanciulli con un canestro colmo di carciofi pronti ad essere venduti. In questo dipinto l'Amorosi è interessato, più che alla realtà dei poveri, alla rappresentazione di scene idilliache, in linea con l'adesione alla matrice culturale arcadica propria dell'ambiente romano. Tuttavia gli elementi di natura morta fanno parte integrante della narrazione: il bambino vestito in abiti rattoppati (anche se con un certo decoro perché indossa calze e scarpe) gioca insieme all'altro con un nido di uccellini in attesa di vendere la loro mercanzia e di poter consumare il loro pasto, la pagnotta che si intravede dalla tasca del più grande¹.

* Si ringraziano: Giulia Palloni per aver fornito le fotografie di Sebastiano e Nicola Ceccarini e l'architetto Francesco Petrucci, conservatore del Museo del Barocco Romano di Palazzo Chigi ad Ariccia, per quella del dipinto di Antonio Amorosi di Collezione Lemme.

¹ Lione Pascoli, biografo ed estimatore dell'Amorosi (possedeva 20 sue opere), riferisce come la fama dell'artista si diffuse rapidamente, garantendogli lavori sia in Italia che presso principi stranieri,



Antonio Amorosi, *Fanciulli con cesto di carciofi e uccelli*, Ariccia, Museo del Barocco Romano (Collezione Lemme)

L'inserimento di elementi secondari che si configurano come veri e propri brani di natura morta è fortemente e significativamente presente anche nei riferimenti culturali di Carlo Magini, cioè nelle opere dello zio Sebastiano e del loro maestro Francesco Mancini.

tra i quali l'abate Domenico Martelli (1672-1753) che visse a lungo a Roma. Non a caso l'opera compare nel dipinto di Giovan Battista Benigni (Lucca 1737-post 1786) raffigurante *La famiglia Martelli in una sala della Quadreria* del 1777, sulla parete sinistra della sala. Il dipinto va collocato cronologicamente nella fase matura dell'autore, tra il secondo e il terzo decennio del Settecento, per l'uso del colore e dei giochi di luce, per la preminenza di cromie calde ed accurate che rimandano all'estasi di San Francesco di Paola (Roma, Chiesa di San Rocco) datata 1719 (SCHIAFFINI 2007). Dell'Amorosi si ricorda anche una *Natura morta con crespina, cocomero, melone e prugne* in collezione privata di Urbino pubblicata da Fiammetta Luly Lemme (2001), significativa proprio perché dell'artista non si conoscono dipinti firmati che abbiano a soggetto la sola natura morta, anche se non tutta la critica storico-artistica è concorde su questa attribuzione.

Il vadese Mancini (1679-1758), che si trasferì ormai ventenne a Bologna dove crebbe sotto l'egida di Carlo Cignani, si diresse poi a Roma dove, con un'attività di quasi quarant'anni, divenne uno dei protagonisti della pittura del primo Settecento, ricevendo anche importanti commissioni dall'estero e diverse cariche onorifiche. Anche se artista ormai maturo, quando nel 1724 si stabilì nella capitale, il pittore avanzò subito richiesta di ammissione all'Accademia di San Luca, ben consapevole dell'importante ruolo svolto da questa Istituzione, di cui poi fu eletto Principe nel 1750. La proposta venne accolta e l'artista si impegnò a consegnare in dono un'opera, licenziata qualche anno più tardi, raffigurante la *Flora*², replicata in seguito da altri artisti, come attestano i verbali delle Congregazioni successive dove sono presenti le richieste per tale autorizzazione.

Tale interessamento dimostra la fortuna incontrata dal bel dipinto che venne riprodotto anche in una natura morta di collezione privata firmata e datata da Antonio Cioci (1732 ca.-Firenze 1792) nel 1789³.

Dell'opera esiste anche una traduzione a mosaico⁴ in collezione privata e una bellissima versione autografa già in collezione Lemme, attualmente in collezione Marisa Carrella, donata al Museo del Louvre con riserva di usufrutto, per la quale si rimanda alla scheda dedicata nel presente catalogo.

Francesco Mancini introdusse in diversi dipinti vere e proprie nature morte: basti pensare al cesto con il materiale da cucito posto ai piedi della Vergine nell'ovale raffigurante *L'Annunciazione* (Macerata, santuario della Misericordia) o alla sacca di San Felice contenete i pani nella *Visione della Madonna col Bambino e i santi Cristina, Francesco e san Felice da Cantalice* (Fano, Pinacoteca Civica) dove, come ha rile-

² La consegna dell'opera si evince dai documenti dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca: nella Congregazione del 4 luglio 1728, f. 35v, viene infatti citato il dono di un quadretto raffigurante una mezza figura di una *Flora* in tela di mezza testa grande con fuori cornice dorata, presentata dal Sig. Mancini per saldare il debito come degno Accademico (Registro delle Congregazioni dell'Accademia di San Luca dal 1726 al 1738, vol. 49).

³ Cfr. GREGORI 1964.

⁴ L'opera, databile al terzo quarto del XVIII secolo, potrebbe essere ricondotta ad Andrea Volpini, la cui qualità giustificherebbe secondo Gonzalez-Palacios una sua utilizzazione fra i doni per papa Pio VI. Si vedano a tal proposito VALERIANI 1991 e GONZALEZ-PALACIOS 2004, p. 237.



Antonio Cioci, *Natura morta*, Roma, collezione privata

vato Bonita Cleri, anche la descrizione di brani secondari che rimandano alla quotidianità assurgono a struggente poesia e riflettono una profonda umanità che coinvolge anche il mondo delle cose⁵ lezione, questa, che sarà accolta dai suoi allievi, in primis da Sebastiano Ceccarini, ma anche dal pesarese Giannandrea Lazzarini fino a Carlo Magini che con Mancini ebbe un rapporto non solo indiretto per essere stato nipote e allievo di Sebastiano, ma anche diretto per aver frequentato la sua bottega romana insieme allo zio⁶.

Già nell'*Apparizione della Vergine a san Rocco* (Fano, Pinacoteca Civica) Ceccarini riflette l'insegnamento del maestro anche nell'inserimento sul gradino in primo piano del pane appena portato dal cane. Ma diversi sono i dipinti in cui l'artista, noto soprattutto come ritrattista e autore di soggetti sacri, introduce elementi di natura morta (*Elezier e Rebecca*, *David e Abigail* della Pinacoteca Civica di Fano; *Ritratto di uomo e di donna [Allegoria di Vertumno e Pomona]* della Quadreria Cassa di Risparmio di Fano), fino a realizzarne esemplari autonomi.

⁵ CLERI 2001, p. 145

⁶ La città di Fano seppe riconoscere il ruolo avuto dal pittore vadese nella formazione artistica di giovani allievi del luogo, tanto che nel 1726 gli conferì la cittadinanza onoraria, con grande anticipo rispetto alla sua patria natale, che ne riconobbe i meriti solo molto più tardi, nel 1750, dopo che venne eletto Principe della romana Accademia di San Luca.

In merito al rapporto tra Mancini e i suoi allievi si veda CLERI 2012 e, della stessa, il saggio nel presente catalogo.

La sua attività di naturamortista è stata ricostruita partendo dall'identificazione di una firma accompagnata dalla data 1766 apposta sul verso di una tela facente parte di una serie di quattro, in collezione privata fanese ma di provenienza pesarese⁷.

In occasione della mostra dedicata alla natura morta nell'Italia pontificia del XVII e XVIII secolo tenutasi a Fano nel 2001, sono state presentate otto tele riferibili all'artista utili ad incrementarne la conoscenza, in seguito approfondita da ulteriori studi di Claudio Giardini⁸ e, più recentemente, da quelli di Giulia Palloni⁹ che ha oltremodo evidenziato la raffinatezza raggiunta da Ceccarini in questo ambito, come nelle due belle imbandigioni in collezione privata che presentano stringenze stilistiche con la coppia di provenienza Altomani divisa tra una collezione privata fanese e la quadreria della Fondazione Cassa di Risparmio di Fano¹⁰. Al pittore vanno anche ricondotte altre due nature morte firmate in collezione privata e di provenienza francese che non sono mai state rese note per 'ritrosia' del proprietario¹¹.

A Sebastiano Ceccarini è stata riferita una *Natura morta con sporta di verdure, zucchine, pane e suppellettili da cucina* apparsa sul mercato artistico nel 2006 con un corretto riferimento all'autore¹², opera che rimanda alle due nature morte restituite a Ceccarini da Bonita Cleri nell'esposizione fanese e da Zeri ritenute spagnole¹³. Palloni vi ha

⁷ Cfr. CLERI 1992, pp. 43-46; 165-169; GIARDINI 2007.

⁸ GIARDINI 2007.

⁹ PALLONI 2015a, pp. 143-149.

¹⁰ GIARDINI 2007, p. 247, figg. 7-8. Le tele di collezione privata, note dal 1988, sono state poste in relazione all'area tra le Marche e l'Emilia sul finire del XVIII secolo (MIGLIORINI, CASATI 1988, pp. 18-21), ma la Palloni vi ha riconosciuto elementi ricorrenti delle composizioni ceccariniane: l'impaginazione sobria e calibrata dello spazio è la medesima, raccolta entro il piano del tavolo, come il punto di vista leggermente rialzato, inoltre analogo è l'utilizzo di tonalità pacate unite ad una luce rarefatta che digrada progressivamente verso un fondo neutro. Vi si ritrova poi il tipico motivo della sporta intrecciata a spina di pesce traboccante di verdure e quello altrettanto caratteristico delle pagnottelle di tradizione marchigiana, mentre la cesta coperta dal panno rimanda ad analoghe soluzioni che Magini riporterà in più occasioni.

¹¹ GIARDINI 2007.

¹² Olio su tela, cm. 72x98, già Venezia, Finarte Semenzato 25 giugno 2006 n. 563.

¹³ Fototeca Zeri, invv. 160299, 160300; si veda CLERI 2001, p. 154 nn. 81-82.



Sebastiano Ceccarini, *Sporta di verdure, zucchine, pane e suppellettili da cucina*, già Venezia, Finarte Semenzato

ravvisato una gestazione da collocare entro la bottega ceccariniana, con una possibile collaborazione di uno dei suoi figli.

Oltre ad aver influenzato il nipote Carlo, l'artista segnò infatti la strada ai figli Giuseppe (Roma 1747-Fano 1811), e Nicola (1741-1811), che si cimenteranno anche in questo genere.

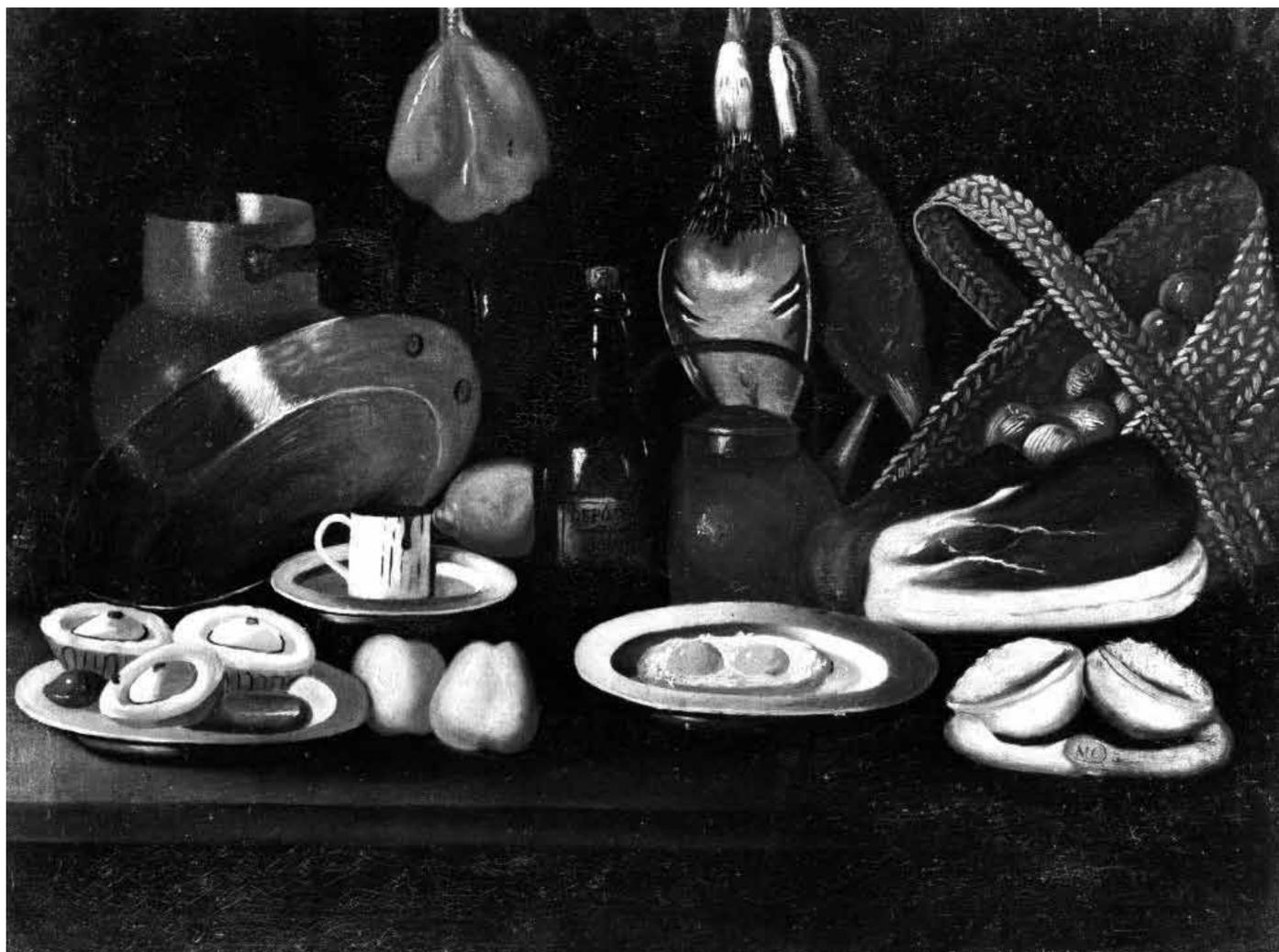
Spetta a Claudio Giardini¹⁴ aver ricondotto a Giuseppe, autore di dipinti chiesastici soprattutto nel territorio fanese, due nature morte in collezione privata che riflettono il magistero del padre: *Natura morta con sporta, pesce e fiori* e *Natura morta con brocca, frutti, cacciagione e cesto con melo-*

grana spaccata, dove è possibile rintracciare lo stesso modo di impostare gli oggetti sul piano del tavolo e il punto di vista adottati da Sebastiano.

Anche la composizione con *Fiori, ortaggi, frutta, selvaggina e suppellettili* di provenienza confinaria tra Romagna e Marche, acquistata dalla Banca Popolare Valconca per la propria sede di Fano, resa nota dallo studioso nello stesso contributo, può essere riferita alla bottega ceccariniana, verosimilmente a Giuseppe.

In base al confronto con questi esempi Giulia Palloni ha giustamente ricondotto alla sua mano anche quattro tele documentate in una collezione privata spagnola nel 1967 di cui si è persa traccia, improntate al tema delle stagioni: una *Natura morta con cesto di frutta, fiori e lepre* che potreb-

¹⁴ GIARDINI 2007a, p. 242.



Nicola Ceccarini, *Tavola con sporta di frutta, prosciutto, pane, uova, dolci e suppellettili*; già Roma, Finarte

be rappresentare una mensa invernale, una *Sporta di frutta, pane e pancetta* che rappresenterebbe quella autunnale; *Stoviglie, frutta, pesci e pasticcio*, riferimento ad un pasto primaverile e, da ultimo, *Cesto di frutta, ortaggi e fiori* che rimanderebbe all'estate¹⁵.

Alle soluzioni proposte dalla bottega ceccariniana va accostata la natura morta *Tavola con sporta di frutta, prosciutto,*

¹⁵ Di queste opere su tela, di dimensioni non note, Federico Zeri possedeva le fotografie da lui collocate nella cartella degli anonimi spagnoli (invv. 160425, 160426, 160428, 160429). Del *Cesto di frutta, ortaggi e fiori* esiste una seconda redazione, di ubicazione ignota, attestata da una riproduzione fotografica conservata presso l'Archivio Lorenzelli a Bergamo che riporta un'antica assegnazione al lombardo Antonio Cifrondi (1657-1730). Cfr. PALLONI cit., p. 148.

pane, uova, dolci e suppellettili apparsa nel mercato sul 1982 e siglata "N.C." sul tipico pane marchigiano che già il catalogo d'asta proponeva correttamente di interpretare come di Nicola Ceccarini. Il dipinto era concepito con un pendant raffigurante una *Natura morta con gatti e pesci* di qualità più modesta: entrambe le nature morte sono caratterizzate dall'adozione di oggetti di uso domestico e frutta, verdura e ortaggi impreziositi da inserti floreali, "non tavole imbandite, ma mense frugali e semplici deschi come nelle analoghe esperienze romagnole"¹⁶: tra le Legazioni di Romagna e Marche anche per quanto riguar-

¹⁶ I dipinti sono apparsi a Roma, Finarte, 1 giugno 1982, n. 237a e 237b.

da gli aspetti letterari ed artistici si coglie infatti una certa uniformità¹⁷.

Il *corpus* di nature morte di ambito ceccariniano va ampliato anche recuperando opere anonime o considerate perdute, come una serie di quattordici piccoli quadri rappresentanti “diversa frutta” ricordate nel refettorio del seminario vescovile di Fano che Palloni ha proposto di individuare, anche se mancanti di due esemplari, in un gruppo di dodici piccole tele transitato in un’asta effettuata a Venezia nel 1974 con attribuzione a pittura napoletana del XVII secolo¹⁸, elemento che porta a ritenere che la produzione di oggetti “di ferma” non dovette essere episodica nella bottega ceccariniana, soprattutto grazie all’apporto di entrambi i figli di Sebastiano. Allo stesso ambito la studiosa ha ricondotto anche il *Cesto di cipolle, fondina di formaggio e salsiccia, carciofi, teste di aglio e mortaio*, dipinto presentato con attribuzione ad ambito spagnolo del XVIII secolo alla mostra del 2012 *L’oeil gourmand. Un percorso nella natura morta dal Cinquecento al Novecento*, esposizione dove non poteva mancare un esemplare di Carlo Magini (1720-1806), *Tavola imbandita con fiasco di vino, pagnotta e affettati*¹⁹. L’artista assimilò l’abilità dello zio nella resa materica degli oggetti che spesso ricorrono e partì da questi insegnamenti arrivando a connotare di poesia le cose umili incontrando grande favore nella locale committenza. Magini sembra guardare gli oggetti delle sue tavole imbandite da un punto di vista rialzato, tanto da avere il completo dominio del campo visivo, studiato con un’obiettività razionale di stampo illuministico e non è da escludere che la replica assidua di certi elementi del suo vocabolario gli derivi dalla sua attività di copista.

In passato le opere di Carlo sono state spesso confuse con esemplari del secolo precedente, talvolta attribuite al fratello minore del Guercino, Paolo Barbieri, ma la sua attività è stata messa a fuoco, dopo i primi interventi degli anni ‘50 del ‘900²⁰ da altri studiosi che, dopo la monografia

realizzata da Pietro Zampetti nel 1990, ne hanno ricostruito l’attività in questo ambito negli anni a seguire²¹, fino agli studi a lui dedicati nel presente catalogo, ai quali si rimanda.

All’artista sono state ricondotte decine di nature morte, riconosciute ormai come la parte più significativa della sua produzione (caratterizzata anche da dipinti a soggetto sacro e da ritratti), dove si rivela un acuto interprete della società in cui vive, della quale coglie ogni verità, seguendo uno schema fisso, alterato da poche varianti: tornano gli stessi oggetti quotidiani, le stesse vettovaglie, pietanze e bevande a restituire intime ambientazioni, fattori che non a caso hanno portato ad associarle a quelle di Giorgio Morandi, tanto che nella mostra allestita a Milano nel 1962 erano esposte in parallelo le opere dei due pittori²².

Certamente, come ha sottolineato Rodolfo Battistini²³, Magini subì l’influenza dell’ambiente emiliano-romagnolo, dove trovò anche un grande riscontro con una richiesta che si protrasse anche dopo la sua morte e alla quale tentò evidentemente di far fronte anche la bottega di Ceccarini attraverso l’attività dei figli, fattore che spiegherebbe l’esistenza di numerose nature morte tipologicamente maginiane ma talvolta di qualità inferiore.

La stessa matrice si palesa nei due dipinti conservati al Museo Piersanti di Matelica: *Natura morta con zucche, ciambella, cetrioli, comomero, bottiglia, calice di vino, panno bianco e fico* e *Natura morta con uva e bottiglia di vino in un tino, salumi, pane, uova, coltello, formaggio e panno bianco*, con il loro repertorio di cibi e oggetti maginiani e con la presenza, nella seconda, di una ciambella all’anice che si mangia in occasione della festa di Santa Lucia nella zona di Fano e Pesaro, identica peraltro a quella proposta in una natura morta del maestro in Collezione Lorenzelli²⁴.

Un altro allievo di Francesco Mancini fu il canonico pesarese Giannandrea Lazzarini (1710-1801), pittore, architetto, poeta e teologo che si era inserito nell’ambiente accademico pesarese dove iniziò la sua attività pittorica sostenuto con particolare convinzione dagli studiosi Annibale degli Abati Olivieri e Giovan Battista Passeri che lo incoraggiarono

¹⁷ A tal proposito si veda l’intervento di Giulia Palloni nel presente catalogo.

¹⁸ Le opere, secondo Laura Teza (1989) andate disperse, sono state pubblicate nel catalogo di vendita a coppie, in sei lotti distinti (Venezia, Semenzato, 1.2 giugno 1974, nn. 693-698). Cfr. PALLONI 2015a cit.

¹⁹ Si veda FACCHINETTI 2012b, p. 40, tav 24, p. 60 n. 24 e, per Magini, pag. 41 tav 25, p. 60 n. 25.

²⁰ Cfr. LONGHI 1953; ZAULI NALDI 1954; DE LOGU 1954; SERVOLINI 1957; TEZA 1987.

²¹ Cfr. ZAMPETTI 1990; BATTISTELLI 1999; BATTISTINI 2001; DIOTALLEVI 2015.

²² *La natura morta da Caravaggio a Morandi*, Milano 1962.

²³ Cfr. BATTISTINI 2001, pp. 47-51.

²⁴ TEZA 1987, p. 95 e 1989, pp. 623-624; BARTOLUCCI 2001, p. 180.

a trasferirsi a Roma soprattutto per approfondire lo studio dell'antico. Nella capitale, dove arrivò nel 1734, rimase quasi ininterrottamente per quattordici anni frequentando la bottega del Mancini e alimentando la conoscenza di gallerie, monumenti e biblioteche²⁵. Qui intrecciò relazioni con numerose famiglie di spicco, inoltre con il cardinale Gaetano Fantuzzi, cugino dell'Olivieri, con il quale stabilì un rapporto che sarebbe durato tutta la vita, per essere stato anche uno dei suoi principali committenti.

Grazie all'aiuto del Lazzarini, Fantuzzi organizzò un'importante collezione di quadri di tutte le epoche comprendenti diversi suoi dipinti tra i quali alcune nature morte autonome: una di queste, raffigurante un cesto di vimini rovesciato con grappoli d'uva e fichi, è stata rintracciata in collezione privata riminese e pubblicata da Rimondini²⁶. La natura morta, l'unica al momento ritrovata, presenta caratteristiche stilistiche tipiche del canonico, derivando l'ispirazione anche dalle nature morte presenti nella quadreria pesarese degli Olivieri di Pietro Paolo Bonzi, detto Gobbo dei Carracci (1576-1636ca) da lui certamente studiato²⁷, come la *Natura morta con cesto di uva e pesche su un piano di pietra* e *Natura morta con tralci di uva bianca e nera su basamento di pietra* di proprietà di monsignor Fabio Degli Abati Olivieri fino agli inizi del 1738 e oggi in collezione privata, dipinti probabilmente acquistati a Roma dove l'Olivieri trascorse molti anni²⁸.

Anche in altre sue tele particolarmente felici come quelle degli anni quaranta, si ritrovano brani di natura morta, come nel *Riposo durante la fuga in Egitto* dei Musei Civici di Pesaro eseguito primariamente a Roma nel 1748 per la chiesa di Santa Maria Maddalena di Pesaro annessa al convento delle benedettine, dove, in primo piano, accanto alla sacca di San Giuseppe, sono proposti reperti archeologici²⁹.

Accanto alle opere citate, ulteriori ricerche permetteranno di rintracciare altri esemplari soprattutto dell'area urbina-

te grazie ai documenti conservati negli Archivi per ricostruire una più completa storia del collezionismo di questo periodo, tema affrontato da Giovanna Patrignani alla quale si deve un importante progetto di studi che ha già permesso di pubblicare gli Inventari completi di diverse quadrerie pesaresi presenti nei rogiti notarili dell'Archivio di Stato di Pesaro³⁰.

Si può dire che dagli elenchi redatti le nature morte sono sempre menzionate genericamente come dipinti raffiguranti "uccellami, fiorami, fruttami e cose diverse", senza attribuzione né misure, secondo una prassi consueta nei rogiti inventariali sei-sette-ottocenteschi delle quadrerie, in cui questo genere pittorico aveva – da parte di collezionisti, periti e mercato antiquario – una valutazione, anche economica, minore rispetto ai soggetti pittorici – sacri, mitologici, storici, ritratti – ritenuti allora più aulici e di maggior decoro, quindi più quotati.

Anche nella Legazione di Pesaro e Urbino si è sviluppato un fenomeno diffusissimo tra il Cinquecento e l'Ottocento: la moda del collezionismo rivolto a varie tipologie di oggetti d'arte e di antiquaria, frutto in molti casi di un preciso intento collezionistico, in altri di una volontà di manifestare il proprio status economico e sociale aderendo al gusto e alla moda correnti. Uomini di potere e di Chiesa, eruditi, aristocratici, nobili di antica e recente formazione, nuovi ricchi si diedero al collezionismo e in questo arco di tempo nel territorio si costituirono collezioni pittoriche e quadrerie di notevole pregio e consistenza.

Dagli studi effettuati emerge dunque la presenza di molte nature morte nelle collezioni, ma senza attribuzione: due delle poche attribuite sono riferite alla quadreria dell'abate Vincenzo Giordani (1743/44-1801) al romagnolo Atanasio Favini³¹.

Documenti preziosi per ricostruire un patrimonio privato andato per lo più disperso sono anche le guide cittadine, i resoconti di viaggio, la letteratura artistica locale e la corrispondenza tra collezionisti, mercanti d'arte e conoscitori³², come la lettera che nel settembre del 1763 il giovane abate Gaetano Marini, futuro custode della Biblioteca Vaticana e prefetto degli archivi, scrive a Macello Oretti raccontando

²⁵ La definizione di un primo catalogo delle opere del Lazzarini si deve a Grazia Calegari, che nel 1974 organizzò a Pesaro una mostra dedicata all'artista, seguita da altri studi condotti dalla stessa studiosa e da altri ricercatori. Si veda a tal proposito CALEGARI FRANCA-CECINI-MAZZOLI 1974; CALEGARI 1986 e 1989; VALAZZI 1990; VERNESI 2005; CERBONI BAIARDI 2009.

²⁶ RIMONDINI 2004.

²⁷ Si veda a proposito PATRIGNANI 2001, pp. 67-81e NEGRO, *ibidem*, p. 93.

²⁸ BARTOLUCCI 2005, p. 230.

²⁹ In collezione privata romana esiste un'altra variante già pubblicata in occasione della mostra *L'anima e le cose* (DI GIACOMO 2001).

³⁰ PATRIGNANI 2011.

³¹ Cfr. CASIERE 2011, p. 26.

³² Si veda a questo proposito il repertorio delle collezioni e dei collezionisti marchigiani curato da AMBROSINI MASSARI 2000, pp. 314-338.

del suo soggiorno in Urbino, dove ricorda di aver visitato “la magnifica fabbrica fatta da’ Duchi” e visto “molte gallerie finite di buoni quadri, molte pitture di autori sommi, alcune raccolte di anticaglie, e di storia naturale”³³.

Dopo il periodo di decadenza seguito alla devoluzione del Ducato di Urbino allo Stato della Chiesa nel 1631, dagli inizi del secolo successivo la cultura antiquaria trovò nella città un canale privilegiato di diffusione nel mecenatismo di Clemente XI Albani al quale si deve un programma di rinnovamento urbanistico proprio sulla base di un mirato reimpiego di reperti antichi³⁴.

Gli Albani sono un esempio del fiorente interesse collezionistico attestato ad Urbino nel corso del Settecento, di cui poco è rimasto attualmente in loco, soprattutto in relazione al genere della natura morta.

Nella guida di Innocenzo Ansaldo viene segnalato proprio il “Maestoso Palazzo Albani”, ricco di numerose opere ricordate poi scrupolosamente nelle *Notizie delle Pitture* di Michelangelo Dolci, insieme a quelle presenti in oltre trenta palazzi cittadini, delle famiglie come quelle degli Staccioli, dei Bonaventura, degli Antaldi, dei Maurizi della Stacciola e dei Viviani, proprietarie di collezioni in seguito disperse (con particolare intensità a causa delle spoliazioni napoleoniche), vendute e in taluni casi devolute alla Galleria annessa all’Istituto di Belle Arti delle Marche istituita nel 1861 dal decreto Valerio per tutelare i beni provenienti dai luoghi religiosi soppressi con l’unificazione italiana, accresciute poi da lasciti e depositi da parte di famiglie locali³⁵.

Anche Urbino richiamava un pubblico di raffinati conoscitori e collezionisti attratti dalla ricchezza del suo patrimonio artistico e si vuole concludere ricordando la *Natura morta con testa di vitello* di Carlo Magini in collezione urbinata³⁶, dove si ritrova il consueto repertorio di oggetti studiati con obiettività razionale e sempre carichi di nitida verità, specchio di una realtà quotidiana della quale viene esaltata la profonda dignità.

³³ Biblioteca Comunale Archiginnasio, ms. ORETTI B 120, lett. N. 38, c. 73 r e v, lettera inviata da Montegrimano il 12 settembre 1763. Il testo della lettera è quasi integralmente trascritto nel contributo di PRETE 2003.

³⁴ Cfr. CUCCO 2001.

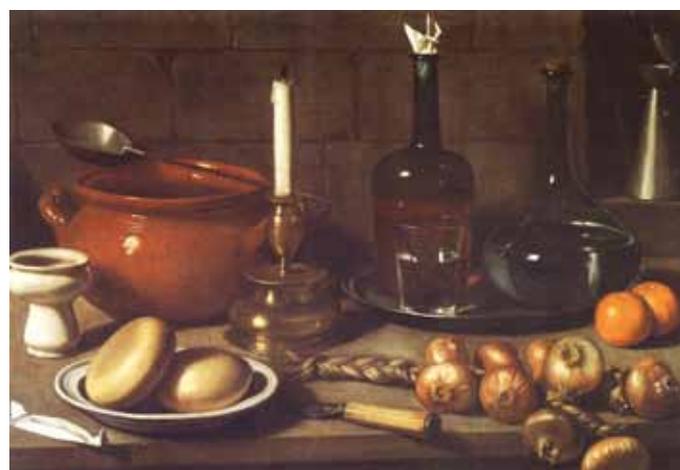
³⁵ DOLCI (1775), ed. SERRA 1933; PRETE 2006.

³⁶ Olio su tela, cm. 63,5x46 cm, Urbino, collezione Volponi; cfr. TEZA 1987, p. 94 e 1989 p. 642.

Carlo Magini pittore di nature morte

Rodolfo Battistini

Nel 1953 nasceva, nell'ambito della Storia dell'arte, s'intende, Carlo Magini pittore di nature morte. In quell'anno, come è noto¹, Roberto Longhi², partendo da alcune opere firmate di cui era venuto a conoscenza, riconduceva al pittore fanese, fino a quel momento noto come autore di mediocri dipinti a soggetto sacro, più efficaci ritratti e soprattutto copie di maestri del Seicento bolognese, un gruppo di nature morte che si era andato via via costituendo, a partire dal 1922, quando in una grande mostra dedicata alla pittura italiana del Seicento e del Settecento tenuta a Firenze, a Palazzo Pitti, apparvero tre nature morte subito avvicinate alla produzione di Paolo Antonio Barbieri³. In seguito vennero riferite ad un artista spagnolo del Seicento⁴, ad un pittore settecentesco dell'Italia settentrionale⁵ e neppure il successivo intervento di Roberto Longhi servì a far cessare le discussioni, alimentate proprio dal tipo di firma adottata dal pittore, stilata sul dorso di lettere, appoggiate sulla tavola, a trompe l'oeil, indirizzate *A Monsieur / Monsieur Charles Magini / Peintre / à Fano*. Ne scaturì il dubbio che si potesse trattare di un artista francese. A pensarlo era uno dei primi collezionisti



Carlo Magini, *Formaggi, cipolle, candelieri e bottiglie*, Faenza, Pinacoteca Civica, n. inv. 244

delle sue nature morte, Italo Brass. Lo riferivano Luigi Zauli Naldi⁶ nel 1954 e Giorgio Isarlo⁷ nell'anno successivo, mettendo nel contempo in discussione tale convincimento, a contraddire il quale intervenne l'apparizione nel 1957 di un saggio di Alfredo Servolini⁸, in cui erano divulgati documenti che finalmente collegavano il nome riportato sui dipinti ad una personalità realmente vissuta a Fano,

¹ Per una esaustiva storiografia critica di Carlo Magini si rimanda al fondamentale ZAMPETTI 1990, pp. 11-31, nonché al dettagliatissimo saggio del curatore del volume, Claudio Giardini. Da parte mia, per evitare inutili ripetizioni, mi limiterò a citare gli studi fondamentali per individuare la tipologia di natura morta alla quale il pittore fanese ha aderito.

² LONGHI 1953, pp. 62-63.

³ TARCHIANI 1922, p. 27.

⁴ HOOGEWERFF 1923-1924, pp. 619-620.

⁵ STERLING 1952, p. 81.

⁶ ZAULI NALDI 1954, pp. 57-60. Purtroppo, tra le splendide nature morte pubblicate, allora di proprietà del conte Luigi Zauli Naldi, autore del saggio, proprio quella con la firma in francese di Carlo Magini è transitata sul mercato dell'arte, mentre altre sono conservate nella Pinacoteca Comunale di Faenza. Si veda al riguardo ZAMPETTI 1990, pp. 136-137 e BATTISTINI 2001b, p. 163.

⁷ ISARLO 1955, pp. 56-57.

⁸ SERVOLINI 1957, pp. 125-137.

tra il 1720 e il 1806, ma non erano in grado di giustificare la paternità di nature morte di qualità così elevata, ignorate dalle fonte conosciute. Pertanto, fuggati i dubbi sulla coincidenza del nome con la personalità del pittore fanese, restavano quelli sulla effettiva responsabilità dell'esecuzione dei dipinti, tanto che Gabriello Milantoni⁹ propose di interpretare il nome sulle lettere come quello del destinatario dei quadri e non dell'autore, invitando a riprendere la ricerca. Il numero delle opere con lettere indirizzate a Carlo Magini, almeno sei¹⁰, rende però difficile pensare al dono di un collega e tantomeno le disastrose condizioni economiche¹¹ dell'artista fanese potevano permettergli il lusso di arredare la sua casa con dipinti acquistati presso altri pittori. D'altronde firmare le proprie composizioni attraverso indirizzi su lettere ben in evidenza era usanza diffusa fra gli artisti europei del Settecento, specialmente in Francia e gli ottimi rapporti tra Magini e i francesi, testimoniati alla fine degli anni Novanta del Settecento, al tempo della discesa napoleonica in Italia¹², sarebbero potuti iniziare ben prima, come confermano le ricerche di Laura Teza¹³. La studiosa ha infatti dimostrato che Carlo Magini fu allievo dello zio materno Sebastiano Ceccarini e con tutta probabilità era con lui a Perugia nel 1736, per poi seguirlo in altri centri, tra i quali Bologna, Venezia e Firenze. A Roma era certamente presente nell'ottobre 1738 e ancora a partire dal 1742: non è escluso che durante questi soggiorni possa avere avuto contatti con alcuni fra i numerosi artisti francesi gravitanti attorno all'Accademia di Francia. La sosta bolognese potrebbe aver comportato una diretta conoscenza della grande stagione che il genere natura morta stava vivendo nella città e ancora tutte da approfondire, come auspicava Laura Teza, sono le possibilità di un incontro con l'arte di Antonio Cioci, con il quale l'artista fanese mostra non poche tangenze.

Determinanti per la sua formazione furono i soggiorni a

Roma nel 1738 e nel 1742, in stretto rapporto con Francesco Mancini¹⁴, presenza confermata l'anno successivo, forse ulteriormente protratta fino al 1748¹⁵. In questa fase Magini avrà di certo rafforzato e ampliato la conoscenza, già conseguita attraverso gli esempi giunti in patria, di quel particolare gusto orientato a ricondurre entro una misura di ragionevolezza gli spericolati illusionismi della stagione barocca, senza arrivare a un troppo severo rigore. Un atteggiamento comune a una generazione di artisti, attivi all'inizio del secolo XVIII, ciascuno con un suo specifico linguaggio, da Giuseppe Chiari a Benedetto Luti, da Giuseppe Passeri a Pietro de' Pietri, da Francesco Trevisani a Michele Rocca, tutti partecipi delle poetiche d'Arcadia, nel cui ambito stava emergendo un nuovo linguaggio figurativo, un Rococò classicista destinato ad avere proprio a Roma particolare fortuna. D'altra parte, anche Francesco Mancini, operoso nella città dagli anni Venti, aderì a tale processo, ricollegandosi direttamente al classicismo di Carlo Maratti e alla tradizione carraccesca. Nel corso dei decenni successivi, segnati dalla progressiva affermazione del pittore vadese nell'Urbe, la sua produzione, superando le giovanili matrici cignanesche, si distinse per la disciplinata organizzazione dei gruppi, in composizioni classicamente misurate, nelle quali le frequenti notazioni realistiche, di sicuro studiate dal più giovane pittore con attenzione, erano calate in atmosfere di umanizzata idealizzazione: l'impressione queste atmosfere non era ancora svanita nella mente di Carlo Magini quando, negli ultimi decenni della sua vita, si rifugiò nel piccolo mondo delle sue tavole con oggetti. La loro datazione è tuttora un problema aperto. Pur essendo circa centoventi le nature morte che la critica quasi unanime gli assegna non è possibile seguire uno sviluppo all'interno di un insieme pur così numeroso; sembrano tutte eseguite quando ormai era cessata ogni ricerca sulla tipologia a cui attenersi e gli esemplari di qualità inferiore che a volte vengono proposti come prove giovanili più verosimilmente si devono a mediocri imitatori.

Roberto Longhi, sempre nel famoso scritto del 1953, sulla base della suppellettile aveva considerato i dipinti molto vicini all'Ottocento. Stefano Bottari, nel corso di un ciclo di lezioni universitarie, tenute a Bologna negli ultimi anni

⁹ MILANTONI 1990, p. 14.

¹⁰ Alcune firmate in francese e italiano, come la splendida *Natura morta con lettere, ciambelle, mele e tovagliolo*, ora in collezione privata a Düsseldorf, con le lettere indirizzate a *Monsieur/ Monsieur Carlo Magini/ pittore/ à Fano*. Si veda BATTISTINI 2001b, p. 167.

¹¹ BATTISTINI 1990a/b, pp. 33-38.

¹² Si rimanda sempre a GIARDINI in questo volume, al suo saggio estremamente ricco di dati e informazioni sul pittore fanese.

¹³ TEZA 1987, pp. 84-96 e TEZA 1989, pp. 642-645, studi integrati da ulteriori ricerche condotte nel 1990, si veda la nota 10.

¹⁴ BATTISTINI 1990a, pp. 33-34.

¹⁵ *Ibidem*.



Paolo Antonio Barbieri, *Cesto di castagne, funghi, frutta e formaggio*, Chicago, The Art Institute

della sua vita, la cui sintesi è stata riportata da Pietro Zampetti¹⁶, oltre a considerazioni sulla formazione di Magini poi riprese dalla critica successiva, come le affinità con la natura morta emiliana, da Paolo Antonio Barbieri al "Maestro di Rodolfo Lodi", fino alle coincidenze con la poetica di Luis Melendez, aggiungeva di non poter riscontrare un processo evolutivo nella produzione di nature morte di Carlo Magini, tanto da ritenere che fossero state eseguite negli ultimi quindici o vent'anni della sua esistenza.

¹⁶ ZAMPETTI 1990, pp. 19-21.

Con Laura Teza però lo stesso Zampetti concordava nel non collocarle nell'ultima fase del pittore¹⁷, ma presenti sin dall'inizio della sua produzione, sulla scia dello zio, Sebastiano Ceccarini, di cui ancora erano ignote le tele relative al genere, ma evidenti gli efficacissimi brani di verità oggettuale nelle pale d'altare, prove della predisposizione di Sebastiano all'osservazione della realtà. Tuttavia, lo stesso studioso ammetteva che in Carlo la "pittura di ferma" si fosse intensificata nel tempo, a discapito dei quadri di sto-

¹⁷ *Ivi*, p. 29.

ria, fino a diventare la sua unica attività pittorica, insieme a quella di copista, negli anni più avanzati. Una posizione, pertanto, non così dissimile da quella di Bottari che oggi viene confermata in questo volume.

Inoltre, Zampetti trovava nei pregevoli ritratti, con le nature morte la parte migliore della sua attività, una prova della singolare attitudine ad accostarsi e interpretare la realtà, piuttosto che organizzare composizioni di storia. In effetti i dipinti di soggetto sacro non hanno nulla della forza espressiva delle nature morte e la loro qualità decresce man mano che si affievoliscono i ricordi degli insegnamenti di Francesco Mancini e Sebastiano Ceccarini, alla cui visione resta legato senza un'evoluzione. Anche le pale d'altare della fase più avanzata, come il *San Silvestro* del 1784, sull'altare maggiore della chiesa di Orciano dedicata al santo¹⁸, o quella di poco più antica con i *Santi Giuliano e Lucia*, già sull'altare laterale della chiesa di San Cristoforo, sempre a Orciano¹⁹, rivelano come il pittore non avesse mai cessato di considerarsi erede e continuatore dell'insegnamento classicista di Carlo Maratti e Giuseppe Chiari, appreso da Francesco Mancini e rafforzato risalendo alle fonti del Seicento emiliano presenti nella città natale.

Gli studi degli ultimi decenni ci inducono a non sottovalutare il peso di Bologna nelle vicende artistiche della nostra area. La cultura figurativa promossa dall'Accademia Clementina negli anni della giovinezza del pittore, alla metà del secolo, quando ne era segretario Francesco Maria Zanotti, aveva abbandonato il fare morbido e sfrangiato, molto vicino al gusto rocaille, in voga fino al 1745 circa, per dar luogo ad un sistema di regole di ascendenza classicista che proprio nelle nature morte produrranno gli esiti più alti, durante la tarda maturità di Magini. Nella pittura di storia egli continuerà a dichiarare le componenti della sua cultura, fondata sui classici emiliani e con un orientamento in direzione della scuola romana post-marattesca del Conca e del Chiari, nell'attenzione a esempi di mezzo secolo addietro, gli stessi alla base della cultura dello zio Sebastiano Ceccarini, ai cui modelli di pittura di storia resterà fedele, producendo opere ancora memori del gusto primo-settecentesco, sia pure mitigato da classica disciplina, senza mai raggiungere, in questo caso, risultati altrettanto elevati e moderni, sostanziati dall'intelligenza

dell'impostazione grafica, contenutissima e rigorosa, rivestita dai toni sobri del colore, delle nature morte, superando, in questo settore, gli esempi dello zio.

Una così evidente difformità di esiti potrebbe continuare ad alimentare il dubbio sulla coincidenza della personalità esecutrice riguardo ad opere di livello tanto diverso; ma quello di Magini non è stato un caso unico in tal senso. Anche Gian Domenico Valentini, così capace di organizzare composizioni complesse in interni di cucina o di spezieria accuratamente descritti e strutturati, popolati da una varietà di oggetti resi nelle diverse consistenze materiche esaltate dalla luce, quando si è cimentato con la pittura di soggetto sacro, come la *Sant'Elena* della chiesa di San Petronio a Castalbolognese, ha mostrato una modesta attitudine alla pittura di figura. Lo stesso scarto tra pittura di soggetto sacro e natura morta si riscontra in uno dei più importanti autori del genere, Arcangelo Resani, romano per nascita, presente dal 1689 fino alla morte avvenuta a Ravenna nel 1740, in Emilia e in Romagna, fondamentale per gli inizi di Nicola Levoli, ma la cui estrema produzione, tutta giocata sui toni bassi, potrebbe aver interessato anche Carlo Magini.

Per quanto riguarda quest'ultimo, dunque, i migliori risultati dimostrati nell'ambito della ritrattistica e delle copie, le uniche attività per cui era celebrato in passato, attesterebbero una predisposizione alla riproduzione della realtà, piuttosto che all'invenzione di storie. A questo proposito però occorre essere più cauti nell'attribuire al pittore ritratti e copie risalenti alla sua epoca. Gli ultimi studi hanno portato alla luce una situazione artistica, a Fano, maggiormente articolata di quanto si pensasse un tempo, con varie personalità più o meno collegate all'ambito post-ceccariniano che esercitavano una temibile concorrenza proprio là dove Magini era stato apprezzato, tanto che sarà necessario rivedere alcune attribuzioni assegnate a suo favore, quasi per esclusione, quando tale compagine non era ancora così delineata²⁰.

Pochi dubbi invece si hanno quando ci si trova di fronte ad una di quelle nature morte a lui ascritte legittimamen-

¹⁸ BRACCI 2017, pp. 64-65, tavola 31.

¹⁹ *Ivi*, tavola 27.

²⁰ Ad esempio, oggi non accetterei più acriticamente, come ho fatto in passato, la tradizionale assegnazione a Carlo Magini della copia, conservata nella Pinacoteca Civica del Palazzo Malatestiano di Fano, della *Madonna delle Rose* di Domenico Zampieri, ad una più attenta osservazione, lontana dai modi del pittore fanese. Si veda la mia scheda in AMBROSINI MASSARI-BATTISTINI-MORSELLI 1993, p. 144.



Carlo Magini, *Costolette d'agnello, piatto di salsicce, cavolo e prosciutto appeso*, Forlì, Pinacoteca Civica

te, straordinarie per qualità e pienamente inserite in un dibattito, all'interno del genere, che attraversava l'Europa già dalla seconda metà del XVII secolo. Esse mostrano tangenze addirittura con la tarda attività di Giacomo Ceruti e in generale con la produzione della Lombardia meridionale nella zona di Brescia, dove, nella prima metà del Settecento si era affermato un gusto senza pari per nature morte dalla composizione studiatamente semplificata, in contrapposizione alle fastose tipologie barocche, rappresentando, in questo caso, repertori di cibi corrispondenti a quelli elargiti dalle istituzioni assistenziali bresciane. I dipinti entravano nelle collezioni dell'aristocrazia come testimonianza dell'esercizio della carità e assumevano un carattere arcaizzante con i cibi, isolati sul piano di posa, caricati di una valenza sacrale

con esiti formali molto vicini a quelli raggiunti dalle tele maginiane.

Alla semplice e rigorosa impaginazione della natura morta padana del Settecento, caratterizzata come particolare isolato di una tavola imbandita, aderiva episodicamente anche Giacomo Francesco Cipper, il Todeschini. Spetta a Carlo Volpe²¹ aver messo in connessione il movimento di riforma della natura morta, apparso nel Settecento nella pianura padana e avente come emblematico episodio la tarda produzione di Giacomo Ceruti, con l'analoga riforma naturalistica e razionale avvenuta contemporaneamente in Emilia e in Romagna. Oltre a Ceruti aderirono alla riforma delle composizioni barocche altre personalità

²¹ VOLPE 1979, pp. 150-164.



Carlo Magini, *Finocchio, canovaccio, testa di vitello e mele*, Forlì, Pinacoteca Civica

lombarde, come il mantovano Giuseppe Pellizza o il cremonese Pietro Martire Alberti.

Anna Colombi Ferretti²² ha evidenziato come nel versante emiliano la potente paratassi compositiva di Paolo Antonio Barbieri abbia determinato un'area stilistica con tratti di omogeneità a lui collegata, a partire dalla seconda metà del Seicento, relativi alla struttura compositiva e alla modulazione della gamma cromatica, accordata sui toni dei bruni che assorbono l'intera costruzione luminosa. Giovanni Francesco Barbieri, il Guercino, durante il soggiorno romano tra il 1621 e il 1623, come nota Daniele Benati²³, si era reso conto del ritardo, rispetto allo sviluppo della natura morta, accumulato dalla scena artistica felsinea in confronto a quella romana e da ottimo imprenditore com'era avrà senz'altro incoraggiato il fratello a dedicarsi ad un settore per il quale era senza dubbio portato e che si prospettava molto promettente dal punto di vista del mercato. Fatto sta che Bologna giunse ad essere, nella seconda metà del Seicento, rilevante luogo di produzione e di mercato, per quanto riguarda la natura morta, anche con il sostegno della rinnovata Accademia Clementina, aperta agli specialisti dei vari campi di creatività, fino ai limiti dell'artigianato. Nel corso del secolo successivo si andò rafforzando il ruolo della Romagna, dove operavano personalità come Candido Vitali, soprattutto Arcangelo Resani, lo Pseudo-Resani e in parte Giovanni Rivalta, fino

²² COLOMBI FERRETTI 1989a, p. 442.

²³ BENATI 2003a, p. 330.

a Carlo Magini nella vicina Fano, tutti variamente interpreti di una versione austera del genere che non disdegnava soggetti umili e quotidiani, ma ricchi di significati misteriosamente intellettualizzanti in spazi geometrici lucidamente elaborati.

Gli studi che Giulia Palloni²⁴ sta conducendo proprio sull'area tra Marche e Romagna hanno consentito di dare una risposta finalmente positiva alla domanda se fosse possibile accertare la presenza, nella locale produzione di nature morte, di riflessi dell'arte di Gian Domenico Valentini, attivo tra Roma e Imola nella seconda metà del XVII secolo, fino al primo quindicennio del successivo. La ricostruzione, da parte della studiosa, della personalità del Maestro delle ceramiche romagnole, ha avuto appunto questo esito e mettendo a fuoco lo studio, messo in campo dal Maestro, degli effetti luminosi, sotto l'incidenza della luce, sulle superfici degli oggetti per farne percepire la volumetria, ha dimostrato il recupero della sostanza stilistica di Valentini, ripresa poi da Carlo Magini.

Anche Pietro Zampetti²⁵ rilevava le affinità culturali tra la produzione di nature morte maginiane e gli esemplari dello stesso genere apparsi, a partire dall'inizio del XVIII secolo, lungo l'area che da Bologna, attraverso le Legazioni di Romagna, giunge nelle Marche, a Fano in particolare, dove, come gli studi di Bonita Cleri²⁶ e Claudio Giardini²⁷ hanno evidenziato, la bottega dello zio Sebastiano Ceccarini, sulla scia delle invenzioni dello Pseudo Resani, aveva adottato lo schema, ripetuto in numerose varianti, che prevede la collocazione di oggetti mescolati a cibi di varia natura, raccolti su un tavolo inquadrato da un punto di vista leggermente rialzato, qualche volta centrale, più spesso angolato, sotto una luce chiara orientata a valorizzare gli oggetti, campeggianti, nelle quattro opere certe pubblicate da Bonita Cleri, il più delle volte su uno sfondo di cielo, o, addirittura di paesaggio: un'ambientazione totalmente diversa da quella adottata dal nipote, evidentemente più interessato agli archetipi che alle derivazioni locali.

Daniele Benati²⁸ ha visto nella Bologna del Seicento la definizione ultima sia della natura morta del tipo "rustico-

²⁴ PALLONI 2015a, pp. 135-151.

²⁵ ZAMPETTI 1990, p. 25.

²⁶ CLERI 1992, pp. 42-44; 96-102.

²⁷ GIARDINI 2001a, pp. 37-46; IDEM 2007a, pp. 239-249.

²⁸ BENATI 2000b, pp. 15-39.

realistico”, con il contributo essenziale di Paolo Antonio Barbieri, sia di quello “aristocratico”, sempre in accezione realistica, ad opera del milanese, ma trasferitosi a Bologna²⁹, Pier Francesco Cittadini. Fatte salve, naturalmente, possibili interferenze tra le due correnti, come le merende eleganti di Pier Francesco e Carlo Cittadini, oggetto di attenta osservazione da parte di Cristoforo Munari, autore di splendide ‘cucine’, in anticipo su quelle di Magini³⁰.

Entrambe le tipologie, nella fase iniziale, evidenziavano un forte impegno intellettuale nel confronto diretto con il reale e una decisa polemica antibarocca, avvertibile in particolare proprio nelle personalità, purtroppo non ancora svelate, fondamentali per l’artista fanese: il Pittore di Rodolfo Lodi e lo Pseudo-Resani. Il primo, alla fine del Seicento, sviluppava le premesse avanzate nella prima metà del secolo da Paolo Antonio Barbieri in direzione di un’impaginazione più essenziale dell’immagine, la cui visione unitaria è richiamata dall’attento studio prospettico, quasi neo-quattrocentesco. Lo Pseudo Resani anticipava Magini nel cogliere i valori essenziali di un repertorio fatto di oggetti ricorrenti disposti di volta in volta con stili nuovi, al fine di studiare le diverse vibrazioni delle superfici sotto la luce che esalta la geometrica purezza dei volumi, all’interno di uno scarno e rigoroso ambiente prospettico, ravvivato da episodiche soluzioni più empiriche. Lo sconosciuto artista era partito da composizioni più complesse, con gli oggetti inquadrati da vicino ed esaltati da una orchestrazione luministica capace di metterne in evidenza la presenza e la qualità della materia, per giungere a composizioni più diradate, progettate sulla base di un attento studio prospettico che governa i rapporti reciproci fra gli oggetti, sottoposti ad un processo astrattivo che ne valorizza i volumi geometrici, individuati da una luce generatrice di nitide ombre portate che acquistano un ruolo importante nella composizione. A differenza di Carlo Magini, dunque, nella fase più avanzata, l’artista colloca su vari piani di posa gli umili oggetti e i cibi, ciascuno esaltato nei volumi all’interno di una composizione, come



Carlo Magini, *Verdura, pane, testa di vitello e oggetti da cucina*, Marano di Castenaso, Collezione Molinari Pradelli

si diceva, progressivamente più rarefatta: il pittore fanese, al contrario, è sempre riuscito a garantire pregnanza di significato ai singoli componenti di combinazioni molto più affollate.

Un problema in comune, invece, fra i due autori, è quello delle affinità con la natura morta francese, già dalla prima metà del Settecento impegnata in impaginazioni simili.

Anna Colombi Ferretti³¹ constatava una significativa consonanza con il clima francese instauratosi nella natura morta, con qualche decennio di anticipo rispetto alle ricerche maginiane e suggeriva di approfondire la possibilità della conoscenza, da parte dei protagonisti del genere, in Romagna e nelle Marche settentrionali, del contemporaneo Claude-Joseph Fraichot, già avvicinato a Magini da Alberto Veca³². Entrambi, infatti, condividevano la tendenza a superare il gusto rococò, tornando alle radici seicentesche della natura morta con tavole e oggetti, alternativa all’imbandigione fastosa, legata a moduli propriamente barocchi e funzionale alle finalità autocelebrative della corte, sottoponendola però ad un processo di razionale riordino della struttura compositiva popolata di oggetti appartenenti alla dimensione quotidiana, ma, contrariamente a quanto generalmente interpretato, non umili, capaci di determinare, alla pari delle suppellettili di lusso, quella *vie silencieuse*, carattere saliente dell’arte maginiana, individuata nella natura morta francese già nel secondo

²⁹ A ulteriore dimostrazione di quanto avesse ragione Carlo Volpe nel mettere in connessione le sperimentazioni concernenti il genere della natura morta in Lombardia e in Emilia.

³⁰ Come osserva Francesca Baldassarri, a proposito della *natura morta con vasellame di terracotta, zucca, verza, spalla di maiale, piatto con coltello*, conservata a Reggio Emilia, nella Fondazione Cassa di Risparmio di Reggio Emilia, in GREGORI-PRINZ VON HOHENZOLLERN 2002, p. 344.

³¹ COLOMBI FERRETTI 1989a, pp. 446-447.

³² VECA 1983, pp. 368-369.

Seicento da Michel Faré³³, il quale, a proposito di Pierre-Antoine Fraichot, nonno del ricordato Claude-Joseph, coglieva un anticipo proprio sulla particolare concezione della natura morta di Carlo Magini.

In ogni caso, sia riguardo al pittore fanese che ai colleghi operosi in Romagna, occorre chiedersi se l'affinità con gli sviluppi del genere in Francia sia stata la conseguenza di una vera e propria derivazione dovuta a contatti con la colonia dei pittori francesi a Roma, di cui però non sono ancora state rinvenute tracce documentarie, oppure un esito parallelo di quella *reazione di impegno a volte quasi giacobina*³⁴ in concomitanza con la generale svolta antibarocca che attraversa la pittura di ferma europea nel Settecento.

Il rapporto con la contemporanea cultura francese induce a riflettere sul grado di laicità mantenuto dalle nature morte di Magini. Traendo spunto da un'osservazione di Daniele Benati³⁵ riguardo ad uno dei capolavori dell'artista fanese, la *Tavola di cucina con pane, verdure, uova e testa di vitello* della Collezione Molinari Pradelli di Marano di Castenaso, peraltro rivolta esclusivamente alle vivande, presentate in modo quasi sacrale, per mettere in rilievo le necessità primarie del vivere, Luisa Berretti³⁶ è andata oltre, cogliendo, sempre nella stessa tela, allusioni a contenuti dottrinali cristiani, nello specifico eucaristici, suggeriti dalla testa di vitello, dalle uova, dal vino, dagli ortaggi primaverili e da quella che sembra una pizza col formaggio di tradizione pasquale. Un'ipotesi di lettura suggestiva, anche se altri oggetti presenti nella composizione, come la bottiglia di champagne e la tazzina da caffè, sarebbero difficilmente comprensibili in questa accezione che non può essere esclusa a priori, soprattutto per le nature morte destinate a un pubblico particolarmente devoto, ma che non può, a mio avviso, estendersi a tutta la produzione. Occorre tener presente che nella maggior parte dei casi la natura morta aveva, all'epoca di Magini, una funzione per lo più decorativa, slegata da significati nascosti. Tuttavia, come di recente ha ribadito Simone Facchinetti³⁷, proprio in questo consiste la forza e insieme la debolezza del genere: a fronte di un contenuto che coincide unicamente con l'immanen-

za del soggetto rappresentato, sta la forza di un soggetto presente solo tramite la sua forma e il suo stile, con una pregnanza di significato conclusa nella sua rappresentazione, così perentoria da evocare, appunto, suggestioni ulteriori³⁸.

Il livello altissimo delle elaborazioni magicamente sospese tra descrizione realistica e rigore geometrico delle tavole con oggetti, sia nella accezione rustica che aristocratica, proposte dai precursori del genere, come Paolo Antonio Barbieri e poi lo Pseudo Resani, il Pittore di Rodolfo Lodi, non ha avuto un'adeguata tenuta nella seconda metà del Settecento, ad eccezione delle opere di Carlo Magini e gli studi condotti negli ultimi anni, se concordano nel rimarcare il seguito avuto dal pittore fanese nelle aree in cui quella particolare accezione del genere si era diffusa, dimostrano nel contempo l'estrema difficoltà a mantenerne l'altezza d'ispirazione.

Come nel caso contemporaneo del romagnolo Giambattista Galliadi, di Santarcangelo, riscoperto da Elisabetta Sambo³⁹, dalla vicenda professionale e stilistica, per quanto riguarda la natura morta, molta vicina a quella di Magini. Infatti, la cadenza ordinata con cui sono apparecchiati sul tavolo gli oggetti, la razionale disposizione dell'insieme, rimandano, appunto, al rinnovamento in senso "illuminista" di cui stiamo trattando in questo volume, introdotto tra l'Emilia e la Romagna, nel corso del XVIII secolo da personalità come lo Pseudo Resani che hanno fortemente influenzato una generazione di artisti operosi tra Bologna e le Marche settentrionali, come nel caso, più volte ricordato, di Carlo Magini.

³⁸ Occorre anche ricordare che i prototipi lombardi di questa tipologia di natura morta, come ho già detto, celebravano le attività benefiche a favore dei bisognosi nella Lombardia meridionale. Alla magica sospensione degli oggetti inanimati di Magini, compresi i cibi, prima di tutto sostanza stilistica della sua poetica, al di là di ogni riferimento contingente o metafisico, poteva contribuire il fatto che essi erano testimonianza delle attività su cui si basava l'economia della nostra Legazione: agricoltura, prima di tutto, poi alto artigianato fino a diventare arte applicata, come rammentano le terrecotte di Fratte Rosa, le maioliche di Pesaro e Castel Durante. Allo stesso modo le analoghe composizioni neerlandesi, pur risalendo al secolo precedente, raccontavano un'economia molto più dinamica e moderna, basata sul commercio internazionale e sulla contraffazione di prodotti pregiatissimi della nostra penisola: bellissimi vetri che sembravano di Murano pur essendo di produzione locale, porcellane cinesi, tappeti orientali, conchiglie esotiche; il tutto per ricordare il raggio d'azione della potentissima Compagnia olandese delle Indie Orientali.

³⁹ SAMBO 2004, pp. 377-381.

³³ FARÉ 1962, pp. 358-361.

³⁴ Famosa espressione di ZERI 1987, p. IX.

³⁵ BENATI 2003b, pp. 466-467.

³⁶ BERRETTI 2015, pp. 192-193.

³⁷ FACCHINETTI 2012a, p. 8.

Le fonti attestano la presenza del pittore di Santarcangelo a Pesaro, intorno alla metà degli anni Sessanta del XVIII secolo, quale allievo di Giannandrea Lazzarini, nel cui ambito, peraltro, sia pure saltuariamente, era praticata la natura morta. Elisabetta Sambo non esclude che il giovanissimo Galliadi, secondo le fonti al massimo tredicenne, possa aver istaurato rapporti con la vicinissima Fano, protratti poi nel tempo. Certo le sue nature morte, al di là delle somiglianze, si differenziano da quelle maginiane per la acribia descrittiva, da accademia ottocentesca, nella resa delle inanimate presenze, sotto la luce fredda a definire i volumi non immersi nella calda penombra maginiana, in inquadrature molto più circoscritte. Ciò non limita l'importanza di aver recuperato un'altra prova della diffusione nell'area emiliano-romagnola e nord-marchigiana di una specifica variante della tipologia di natura morta con tavola e oggetti di cui Carlo Magini era promotore e interprete insuperato. La stessa studiosa ha più volte constatato le differenze, all'interno della stessa tipologia, nel modo di trattare gli oggetti da parte di Magini e di Giovanni Rivalta⁴⁰: nelle opere di quest'ultimo sembra di trovarsi di fronte a cibi destinati al consumo, laddove le composizioni del pittore fanese sottraggono oggetti e vettovaglie alle necessità contingenti e li fissano in un immoto silenzio. Le ricerche stanno dunque dando una risposta a chi, come Benedetta Montevocchi, già nel 1986, rilevava la presenza di pittori, non certo dello stesso livello di Magini, ma partecipi con alterni risultati della medesima poetica, con conseguente possibilità di confusione⁴¹. I risultati conseguiti finora e le prospettive di future indagini dovrebbero contribuire ad evitare tali fraintendimenti. Prima di tutto, però, occorre definire, come si è cercato di fare, l'origine dell'ispirazione maginiana, per individuare le differenze con gli eventuali imitatori e continuatori. Come è stato opportunamente messo in evidenza da Elisabetta Sambo⁴² e Giulia Palloni⁴³, il filone della natura morta al quale Magini ha aderito si concentra certo sulla realtà della vita quotidiana, ma si rivolge ad un pubblico specifico, perfettamente in grado di apprezzare gli oggetti

⁴⁰ SAMBO 2015a, pp. 117-133.

⁴¹ MONTEVECCHI 1986, pp. 465-472.

⁴² SAMBO 2000a, pp. 247-251.

⁴³ PALLONI 2015a, p. 142.



Ambito di Carlo Magini, *Uova e pani*, Rimini, Museo della Città



Ambito di Carlo Magini, *Boccale in terracotta smaltata e uova al tegamino*, Rimini, Museo della Città

rari e preziosi inseriti tra quelli di uso comune. Proprio l'ossessione per il dettaglio significativo, testimone di rituali di ogni giorno, non necessariamente pertinente alle classi subalterne, esaltato nella sua individuale fisicità dal rigore delle partiture, non mi sembra riconduca alle nature morte attribuite allo zio Sebastiano Ceccarini e tantomeno a quelle certe, con le apparecchiature costituite da oggetti e cibi affastellati tra loro, convergenti verso il centro, dove trionfa l'emergenza di un cesto, di un vaso, di un piatto obliquo in precario equilibrio, tanto da

far assumere alla composizione un andamento piramidale, lasciando spesso disabitati i bordi.

Per la formazione e le scelte culturali di Carlo Magini pittore di nature morte credo che valgano le direttrici già indicate dalla critica: la tradizione bolognese da Paolo Antonio Barbieri in poi e i rimandi alle contemporanee o di poco precedenti nature morte spagnole e francesi, delle quali avrebbe potuto facilmente fare esperienza nel corso dei suoi spostamenti in giovinezza e nella prima maturità. Viceversa, l'analogia produzione specialistica di Giuseppe Ceccarini appare del tutto dipendente da quella del padre Sebastiano, lontanissima dai capolavori del cugino, mentre il desco di Nicola Ceccarini, transitato sul mercato artistico nel 1982⁴⁴, almeno nella omogenea disposizione degli oggetti su tutta la tavola, da un margine all'altro secondo un andamento orizzontale, mostra una maggiore vicinanza alle tele del cugino Carlo, distaccandosi dai modi del padre e del fratello.

In conclusione credo si possa affermare che la formazione di Carlo Magini, autore di nature morte, sia stata fondata principalmente su apporti esterni rispetto all'ambiente d'origine, così come le sue creazioni specialistiche siano state apprezzate soprattutto al di fuori della sua città⁴⁵, in Emilia e in Romagna in particolare, aree culturalmente più disposte a recepire la variante di natura morta alla quale l'artista si era dedicato, poiché proprio in quelle

terre la tipologia si era sviluppata. Di conseguenza anche il seguito presso altri pittori Magini lo avrebbe avuto maggiormente in quelle aree, piuttosto che altrove⁴⁶. A Rimini in particolare. Proprio nel locale Museo della Città dal 2005 è esposta una coppia di dipinti, *Natura morta con uova e pani* e *Natura morta con boccale e uova al tegamino*, attribuiti a Nicola Levoli⁴⁷. Concordo in pieno con Giulia Palloni, che gentilmente me li ha segnalati, nel ricondurli all'ambito maginiano: il vasellame, il bicchiere, i formaggi, il piatto con le uova, i pani, il modo stesso di sovrapporre le ciambelle, tutto torna puntuale nelle opere del pittore fanese. La composizione invece è più ristretta, non ha il respiro dei suoi capolavori. Il dilemma è proprio quello che la studiosa mi proponeva: si tratta del lavoro di uno stretto collaboratore o di una prova che precede la conquista definitiva di quella formula perfetta, destinata ad essere ripetuta più di cento volte, con infinite varianti, all'interno dello stesso schema? Allo stato attuale delle conoscenze non è possibile avanzare risposte con un minimo di attendibilità. Sarà necessario indagare ulteriormente la cerchia familiare, in primo luogo il problematico e misterioso figlio Arcangelo: nel testamento⁴⁸ che Carlo Magini redige tre anni prima di morire, dispone che a lui vadano i disegni, le carte, tutto ciò che riguarda la pittura.

⁴⁴ *Ivi*, p. 149.

⁴⁵ Ciò spiegherebbe come mai a tutt'oggi sia stata ritrovata a Fano solo una sua natura morta. Gli studi condotti da Cecilia Prete sul collezionismo artistico delle famiglie aristocratiche e borghesi, della città, nel Seicento, dimostrano un orientamento del gusto, anche nei settori un tempo considerati minori, paesaggi, scene di genere e, appunto, nature morte, perfettamente in linea con quanto accadeva nei grandi centri dello Stato Pontificio, come Roma o Bologna. In particolare, gli inventari della nobile famiglia Rinalducci e quello redatto in occasione della successione di Girolamo Moricucci, entrambi risalenti agli anni Sessanta del Seicento, registrano esplicitamente quadri di natura morta. Nel secondo caso, poi, è specificato che si trattava di *quadretti di frutti*; opere, probabilmente, non dissimili dai quattro ottagoni conservati nella Pinacoteca Civica del Palazzo Malatestiano di Fano che continuo a ritenere appartenenti al secolo XVII e non a quello successivo (TEZA in AMBROSINI MASSARI-BATTISTINI-MORSELLI 1993, pp. 171-172). La notizia è molto significativa perché testimonia una precoce direttrice del gusto, a Fano, rivolta a dipinti con cibi che il giovane Carlo Magini potrebbe con facilità aver visto. Le ricerche che la studiosa sta effettuando, sul collezionismo settecentesco in città, di certo offriranno importanti occasioni di riflessione. Su tutto si rimanda a PRETE 2012, pp. 71-92.

⁴⁶ In conclusione, si può tornare a ribadire come in Romagna e nelle Marche settentrionali le personalità emergenti nella natura morta non abbiano determinato una tradizione, un avvicendamento all'interno dello stesso contesto di specialisti del genere, mantenendone alta la qualità. Tali personalità hanno dato luogo, insomma, a fenomeni episodici come nel caso di Nicola Levoli e Carlo Magini, artisti che pur aderendo alla medesima tipologia della natura morta, sono giunti ad esiti del tutto differenti, per quanto riguarda l'inquadratura dell'immagine, le relazioni reciproche fra gli oggetti, la conduzione stessa della pennellata. Alcune personalità invero, come abbiamo visto, hanno colto l'esempio di Magini, cercando di proseguire la sua particolare definizione del genere, ma con risultati non dello stesso livello, evidentemente in seguito alla perdita dell'intensità d'ispirazione che investiva gli oggetti di una pregnanza di significato così profonda da andare oltre la mera rappresentazione per fini decorativi.

⁴⁷ PASINI 2013, p. 91.

⁴⁸ BATTISTINI 1990b, p. 38.

Pittura e ceramica

Poetiche pittoriche e raffigurazioni ceramiche nelle nature morte di Carlo Magini

Claudio Giardini

Fu necessario indagare ulteriormente la personalità del pittore settecentesco di area centroitaliana che prediligeva una poetica pittorica estremamente rigorosa e razionale nella scelta e nell'utilizzo di oggetti quotidiani da tavola, commovente per la meditativa e silente descrizione della realtà quotidiana: oggetti proposti con successo in tele 'da cavalletto' alle famiglie nobili o borghesi o ai responsabili di monasteri e congregazioni. Dopo una incetta di ritratti di discendenze famigliari orgogliosamente esposti nei saloni nobiliari dei propri palazzi cittadini e foranei, i primi; e dopo aver soddisfatto il tributo agli altari delle proprie chiese di comunità, alle sagrestie e ai corridoi ed alle celle conventuali, i secondi; anche le grandi cucine ed i refettori e i tinelli¹, potevano iniziare a disporre entrambi di un loro paradigma figurativo nello svolgimento giornaliero della preparazione del cibo, sontuoso e luculliano o modesto, umile e minimale che fosse. L'indagine aveva riguardato un artista melanconico di estrazione fanese come Carlo Magini (Fano,

¹ Posto tra la cucina e la sala, il tinello era un locale di discrete dimensioni in cui erano collocati gli armadi per i bicchieri, le posate, le credenze per le maioliche, le terraglie e le porcellane ed anche i tovagliati ed aveva una funzione sussidiaria della cucina stessa essendo spesso adibito a locale di mensa del personale di servizio. Le pareti del corridoio esterno di raccordo tra i due locali si prestavano assai bene per ospitare sulle pareti tele come quelle maginiane. Le credenze invece erano collocate per una esposizione e facilità d'uso del loro contenuto anche nella sala dove nobili, commercianti e borghesi consumavano il pasto. Diversamente i conventi che eventualmente potevano contenere tele con nature morte come quelle di Carlo Magini nelle pareti degli ampi refettori e loro corridoi di accesso.

1720-1806)² di cui già nel 1990 Pietro Zampetti riusciva in una esaustiva monografia³ a comporne il profilo ed un corposo catalogo traendolo in maniera rigorosa e scientifica da un colpevole anonimato grazie al recupero ed alla riproposizione della storiografia artistica su di lui peraltro assai scarsa e blanda. Era toccato infatti al faentino

² Si condensa proprio in questo concetto tutta la poetica storicoartistica di Carlo Magini. Sconosciuto ai più fino agli anni '50 del XX secolo e conosciuto a pochi, i suoi concittadini, ma solo per alcuni ritratti e qualche pala d'altare realizzati perlopiù in territorio bassometaurense lungo tutto l'arco del Settecento. Carlo Magini andrà ricordato anche come eccellente copista: varrà la pena al riguardo ricordare l'asportazione dai Palazzi Apostolici del Santuario di Loreto ad opera dei francesi napoleonici della *Natività della Vergine* di Annibale Carracci unitamente ad una seconda, copia della stessa tela realizzata da Carlo Magini "che per non distinguersi dall'originale, credevano di poter rimanere ingannati, era stata dipinta dal Magini di Fano" (dalla *Cronaca lauretana* di don Vincenzo Murri riferita in ZAMPETTI 1990, p. 12 con indicazione di ulteriori copie, e v. anche a nota 62). Varrà la pena inoltre ricordare anche la copia donata alla Comunità fanese del *San Pietro risana lo storpio* di Simone Cantarini posto a fianco dell'altar maggiore della Chiesa di San Pietro in Valle (ASP/SASF/ASC, *Consigli*, 218, cc. 147v-150r in ZAMPETTI 1990, p. 36) ed anche della *Consegna delle chiavi* di Guido Reni, oggi al Louvre, ed una volta nella medesima chiesa ove la copia maginiana è posta oggi in sostituzione sull'altar maggiore.

³ ZAMPETTI 1990. La monografia promossa e sostenuta dall'allora Cassa di Risparmio di Fano era curata da Pietro Zampetti, già Soprintendente alle Gallerie delle Marche e al tempo direttore del Centro per i Beni Culturali della Regione Marche e direttore dell'Istituto di Storia dell'Arte e della Scuola di Perfezionamento in Storia dell'Arte presso l'Università di Urbino. Collaborarono con lui Rodolfo Battistini, Bonita Cleri e Giuseppe Cucco. È stato il primo completo lavoro intorno alla figura di Carlo Magini.

Luigi Zauli Naldi in un intervento critico del 1954⁴ porre l'autore di alcune nature morte, interessanti per rigore esecutivo, sotto i riflettori della critica storico artistica che fino ad allora si era accontentata di scaricarne la paternità al fratello minore del Guercino, Paolo Antonio o di allargarne la configurazione fino alla cultura secentesca spagnola, sballando stile e secolo⁵. L'intervento era stato preceduto di poco da una serie di ficcanti considerazioni di Roberto Longhi che era intervenuto nel 1953⁶ a recensire e

⁴ ZAULI NALDI 1954, pp. 57-60.

⁵ Cfr. TARCHIANI 1922, p. 27; tre erano le nature morte di stampo maginiano portate in mostra: due appartenenti alla Collezione romana di Ludovico Spiridon (nn. 45-46) ed una a quella di Ugo Ojetti (n. 47) che nell'occasione erano attribuite ad ignoto autore italiano del XVIII secolo e che dettero la stura a diverse considerazioni critiche riprese dal curatore della mostra fino ad arrivare a Paolo Antonio Barbieri: "da poco tempo gli sono attribuite [al Barbieri] alcune solide e vaporose nature morte di tradizione schiettamente italiana appartenenti alle raccolte Ojetti e Spiridon" (OJETTI-DAMI-TARCHIANI 1924, p. 49). Lo storico dell'arte olandese e direttore dell'Istituto di storia dell'arte olandese a Roma Godfridus Johannes Hoogewerff entrava nel circolo attributivo col ritenere queste nature morte opera del frate spagnolo Juan Sanchez Cotán, un pittore vissuto tra la seconda metà del Cinquecento e il primo trentennio del Seicento (HOOGWERFF 1923-24, pp. 618-624). Lo storico dell'arte polacco, Michal Walicki nel 1939, al tempo in cui era professore associato di Storia dell'Arte all'Università di Varsavia, in occasione di una mostra organizzata al Muzeum Narodowe w Warszawie [Museo Nazionale di Varsavia] riteneva invece due nature morte provenienti da collezione privata ed esposte in mostra, palesemente maginiane, come opere di un pittore spagnolo del secolo XVII, ovvero dell'ambiente di Francisco de Palacios: come a dire di gusto velasqueziano verso la metà del Seicento (WALICKI 1939, p. 36 e p. 48, nn. 93 e 94 ed anche DE LOGU 1959, p. 69 e ZAMPETTI 1990, p. 148 nn. 133 e 134). Giuliano Briganti nel 1947 in occasione di una mostra di nature morte allestita alla Galleria Athena di Roma, esponeva e pubblicava a catalogo, peraltro di impossibile reperimento e la cui conoscenza è filtrata attraverso Luigi Zauli Naldi, un'opera che assegnava ad un pittore che chiamava *pseudo-Barbieri* (BRIGANTI 1947, p. 5 in ZAULI NALDI 1954, p. 58) prima di arrivare all'identificazione per via di firma del nome di Carlo Magini della cui segnalazione lo gratificherà Longhi. L'aria di una opera senza tempo proveniente da quelle nature morte non aiutava certo gli studiosi a centrare con esattezza la loro paternità esecutiva. L'assegnazione ad artista spagnolo non poteva che derivare dal genere pittorico dei *bodegones* per il ricordo di quella cultura figurativa di genere che ben si esemplava nelle tele di Carlo Magini.

⁶ LONGHI 1953, pp. 62-63. Roberto Longhi nelle due mezze paginette di "Paragone" da par suo elaborava un discorso di metodo e di analisi storica della pittura naturamortistica alla quale riconosceva una propria autonomia quale genere pittorico, dal Caravaggio in poi, in termini di "realismo" moderno, evidenziando qualche diversità d'opinione con Sterling ma anche molte accordanze come quelle "di tagliare fuori gli sviluppi del genere nel barocco italo fiammingo"



Carlo Magini, *Zucca, cipolle, piatto in maiolica decorata e marmitta in terracotta*, Varsavia, Muzeum Narodowe

registrare il saggio di Charles Sterling sul genere pittorico della natura morta apparso, oltre che nel catalogo della mostra parigina curata dallo studioso francese nel 1952, maggiormente rifinito, in un volume edito a stretto giro di posta a mostra terminata "dalla mostra ch'egli stesso aveva così ben allestito l'estate scorsa all'Orangerie, Charles Sterling ha rapidamente tratto questo bel libro che costituisce un prezioso repertorio del 'genere' particolare della 'natura morta', e contiene assai più riproduzioni che non presentasse il catalogo della esposizione"⁷ e, finalmente!, a

(v. BACCHI-SAMBO in BACCHI-MAMBELLI-SAMBO 2015, pp. 21-22). Pietro Zampetti in seguito riconoscerà a Longhi di aver ben capito la figura di Carlo Magini nel panorama pittorico settecentesco italiano identificandone l'identità culturale, la qualità della sua arte, "dopo aver ben situato storicamente la sua personalità, i suoi rapporti, l'ambiente nel quale ebbe a vivere" (ZAMPETTI 1990, p. 15). Riassume bene in maniera ficcante di stampo tacitano la posizione longhiana Stefano Causa in un suo recentissimo scritto "né dico nulla di originale se faccio notare che la natura morta è la cartina di tornasole per misurare dalla parte dell'Emilia l'evenienza di un altro Settecento caro a Longhi ed ai suoi interlocutori.... Penso al caso, tutto settecentesco, del marchigiano di nascita Carlo Magini (1720-1806). Magini era stato sdoganato nell'annata eroica della rivista "Paragone" (1953). Anni dopo ... [Ferdinando] Bologna nel ripubblicare un dipinto comparso alla mostra di Munari del 1964 rilevava come fosse altamente rappresentativo della nuda semplicità dell'arte del maestro", BOLOGNA 1968, n. 33 e CAUSA in RICCOMINI 2017, p. 278: v. alle note 20, 28 e 29).

⁷ LONGHI 1953, p. 62. Longhi peraltro sempre su "Paragone-Arte" aveva recensito anche la mostra (LONGHI 1952, pp. 46-52). La segnalazione della natura morta di pittore italiano del XVIII secolo si tro-

svelare la paternità esecutiva di queste nature morte [Carlo Maggini⁸, sic] rimaste per troppo tempo pencolanti sull'autore, un pittore abile, abilissimo che aveva avuto la sfortuna di non esser mai stato riconosciuto e debitamente celebrato dalla Storia dell'Arte. A Sterling si deve comunque riconoscere il merito di aver letto bene i dipinti in questione soprattutto nell'oggettistica, che avrebbe dovuto essere cosa ovvia, la cui osservazione non poteva che svelargli una realtà settecentesca, seppure troppo anticipata, di un pittore operante nell'Italia del Centro-Nord: "C'est là,

va in STERLING 1952, n. 68. Charles Sterling, che fu conservatore al *Département des peintures* del Louvre dal 1945 al 1964, aveva curato in quell'anno all'Orangerie des Tuileries [aprile-settembre 1952] una mostra sulla natura morta ed ebbe il merito di smuovere, anche per via della promozione dovuta alla stampa nello stesso anno oltre che del catalogo di mostra anche di un volume, aggiornato ed ampliato in tempo reale nel corredo fotografico. Gli studi su tale genere languivano infatti da una trentina d'anni, essendo la natura morta considerata dagli studiosi un genere "minore". Peraltro del catalogo ne furono stampate due edizioni nello stesso anno edite dalle Editions des Musées Nationaux, mentre la terza vedrà la luce come saggio autonomo edita da Pierre Tisé di Parigi che sarà ulteriormente aggiornata nell'apparato iconografico tra cui la maginiana natura morta allora attribuita a "pittore italiano del XVIII secolo" (STERLING 1952, p. 81). Il volume fu riveduto e riedito in inglese nel 1959 ed ancora, sempre in inglese, nel 1981 (*Still life painting from antiquity to the present time*). Il dipinto veniva dato a *Peintre italien du XVIII siècle. Vase Blanc et poulet*. Collection particulière, New York. Quando Pietro Zampetti pubblicherà la sua monografia nel 1990 il dipinto con esatta attribuzione a Carlo Maggini verrà didascalizzato come *Natura morta con pollo spennato, tegamino e cencio* e con l'ulteriore passaggio di proprietà: Roma, Collezione privata (ZAMPETTI 1990, p. 145 n. 118). Mi pare interessante segnalare che Luigi Salerno nel gennaio 1960 pubblicando in tre spezzoni sul Burlington Magazine gli inventari di Casa Giustiniani proponesse sul primo intervento (*The Pictures Gallery of Vincenzo Giustiniani-1: Introduction*) ancora questo dipinto, in vendita presso la casa d'aste Acquavella Galleries di New York, come opera di P.A. Barbieri: *Still life, by Paolo Antonio Barbieri (1603-1649), 23 by 31 inches* (SALERNO 1960, p. XIX).

⁸ LONGHI 1953, p. 63: Longhi attribuisce la sua scoperta per essere a conoscenza delle ricerche dello studioso faentino Antonio Corbara e dello storico dell'arte Giuliano Briganti "oggi si può precisare senz'altro sul nome di Carlo Maggini [sic], pittore di Fano, essendone state ritrovate dal Corbara e dal Briganti altre cose munite di firma". Antonio Corbara (Faenza, 1909-Castel Bolognese, 1984) conseguì la laurea in medicina all'Università di Bologna e si avviò alla professione di medico, che esercitò fino al 1976, dapprima a Faenza poi a Castel Bolognese, dove si era stabilito nel 1951. Grazie al suo vivo interesse per il mondo delle lettere ed in particolare per quello delle arti figurative, avviò intorno al 1930 la schedatura di opere d'arte locali per il Ministero delle Antichità e Belle Arti, cui unì nel tempo l'esigenza di approfondimenti, ricerche d'archivio e indagini metodiche, rese note in varie riviste scientifiche (ZAMA 2013, p. 91).



(da Sterling 1952, n. 68)

peut-être, à Bologne, qu'on dû naître les natures mortes d'un artiste remarquable; on l'a pris tantôt pour un Espagnol, tantôt pour le misterieux frère du Guerchin, Paolo Antonio Barbieri. Mais les objets qui y apparaissent – cuillères, couteaux, céramiques – sont tous du XVIII siècle, de 1730-1740 environ. D'autre part les rapport directs avec la tradition caravagesque, le clair-obscur, qui respect ou la précision linéaire des forms, et la présence des céramiques du Nord de l'Italie, concordant pour situer ces oeuvres dans ce milieu"⁹. Ribadiva la messa a fuoco in contemporanea (1954) anche Giuseppe De Logu¹⁰ seguito un paio d'anni

⁹ STERLING 1952, p. 81. Il periodo magari avrebbe dovuto essere avanzato di circa quarant'anni verso il 1780 e le ceramiche non attribuite solamente ad una produzione norditaliana.

¹⁰ DE LOGU 1954, pp. 247-258. Le concettualità crociane di cui era intriso l'intervento denotavano come i tempi fossero maturi perché la critica entrasse appieno nella vera essenza delle poetiche maginiane.

dopo (1956) da Alfredo Servolini che riordinava nel giro di tre anni il mosaico stilistico intorno alla personalità pittorica di naturamortista di Carlo Magini¹¹. Sollecitato dagli interventi che lo avevano preceduto, Servolini, da appena un anno arrivato alla guida degli Istituti culturali e artistici fanesi¹², effettuava una ricerca archivistica cittadina che lo avrebbe portato a rinvenire una precisa serie di documenti biografici e storico-artistici da far presentare Carlo Magini come “un sensibile, esperto e non comune pittore di nature morte assai piacevoli per un loro realismo schiet-

¹¹ Alfredo Servolini, muoveva da un articolo giornalistico di Alfredo Mezio del 1956 che commentava una mostra romana di nature morte alla Galleria dello Zodiaco di Linda Chittaro [*La Natura morta italiana dal secolo XIII ai nostri giorni*] proponendo un titolo tra l'ironico ed il provocatorio (*Lo spuntino marchigiano*: MEZIO 1956, p. 7). Anche il critico d'arte franco-russo George Isarlo [Georgij Isarlov] l'anno prima sollecitato dagli scritti di Sterling, Longhi e Zauli Naldi si era lasciato andare ad alcune considerazioni sulla personalità di Carlo Magini con un articolo dal titolo *Magin c'est Maggini* in cui riportava la notizia di essere a conoscenza fin dal 1935 del possesso di quattro nature morte da parte del pittore Italice Brass di cui una firmata *Magini* che pubblicava – ma in realtà già fatta conoscere da De Logu l'anno prima – aggiungendo altre otto nature morte dalla sua collezione (ISARLO 1955, p. 57, v. anche A. SERVOLINI 1959, p. 14 e ZAMPETTI 1990, p. 15). De Logu nel suo intervento riferiva una sua conoscenza più antica (1931) delle quattro nature morte di Brass che peraltro pubblicava (DE LOGU 1954, nn. 5, 6, 7, 8, quest'ultima firmata). La firma *maginiana* *A' Charles Magini peintre à Fano* viene riscontrata ad oggi in sei nature morte da far ipotizzare che fosse un modo dell'artista per farsi identificare quale autore di dipinti di questo genere, oltre che essere partecipe, a mio avviso, delle novità rivoluzionarie, sociali e militari francesi portate a Fano dall'Armata napoleonica nel febbraio 1797. A mio avviso, e lo dico sommessamente qui in nota, tre tele firmate in italiano, e dunque in maniera anomala rispetto al ductus *maginiano* che risulta pressoché anepigrafo, *Al Sig. Carlo Magini pittore in Farfa* (2 in Collezione privata a Milano: cfr. ZAMPETTI 1990, p. 142, n. 102 e p. 103 n. 106 ed 1 al Museo Nacional San Carlos di Città del Messico, foto n. 88597/busta 0039/fascicolo 3: *Carlo Magini e cerchia*; Bologna, Fototeca Zeri) qualora non si tratti di difetto di lettura come invece io credo [*Farfa* in luogo di *Fano*], dovrebbero portare ad avvalorare la destinazione della produzione naturamortistica di Carlo verso i conventi ed i monasteri: com'è noto Farfa, posta in territorio di Fara Sabina nel reatino, è stata sede di una importante abbazia della congregazione benedettina-cassinese e se addirittura Magini vi si dovette spostare da Roma nel periodo in cui vi risulta documentato (1738-1743, v. BATTISTINI 1990a, pp. 33-35) per dipingere le sue nature morte, saremmo di fronte ad una scelta decisamente precoce di una poetica pittorica così rigorosa e soprattutto improbabile per utilizzare elementi ceramici in maiolica, terraglia e porcellana ivi raffigurati che avevano iniziato ad essere disponibili solamente con il rifiorire delle manifatture ceramiche dell'Italia centro settentrionale ma nella seconda metà del Settecento.

¹² Alfredo Servolini proveniva dalla biblioteca di Lugo di Romagna.

tamente italiano¹³ e interessanti perché di felice eco caravaggesca o, meglio, di gusto precorritore chiaramente ottocentesco¹⁴. Lo sguardo critico appuntato su Magini da parte di insigni studiosi di caratura nazionale ed internazionale smuoverà anche un curioso e competitivo rincorrersi di una letteratura storiografica ed artistica di appannaggio familiare tra i fratelli Servolini – Alfredo, il minore, bibliotecario e Luigi, il maggiore, incisore ma entrambi studiosi d'arte – intorno alla figura del pittore fanese. All'apertura di Alfredo nel 1957 erano seguiti infatti, sempre nell'anno, due interventi di Luigi e la redazione nel 1958 della voce critica su Carlo Magini nel *Grande Dizionario Enciclopedico* della U.T.E.T. di Torino, mentre Alfredo chiuderà con una interessante pur se condensata monografia per le Edizioni del Liocorno di Milano nel 1959¹⁵ e con una mostra a Fano dieci anni dopo (1969), evento che celebrava la riapertura della Pinacoteca civica fanese¹⁶. Un consolidamento definitivo di naturamortista

¹³ La puntualizzazione derivava dal fatto che si voleva, per via di alcuni dipinti firmati alla francese, che il pittore Magini fosse di origine transalpina come informava DE LOGU (1954, p. 254), mentre ISARLO (1955, pp. 56-57) condivideva la nazionalità transalpina di Magini rimanendo sovrastato da una vecchia idea di Italice Brass “cette idée je vous la passe, cher ami, me disait-il, vous devez publier en France mes quatre tableaux. Cela fera sensation!” L'idée de Brass était que le nom Magini était le nome italianisé d'un peintre français ‘Magin’” (ISARLO 1955, p. 56).

¹⁴ Nota redazionale riassuntiva dell'articolo apparso su “Commentarii”, 2, 1957 riportato in “Studia Picena, XXIV, [1956], 1957, p. 94.

¹⁵ SERVOLINI 1957a, p. 94 e SERVOLINI 1957b, pp. 125-137; SERVOLINI 1957a, p. 31 e L. SERVOLINI 1957b, pp. 179-182; A. SERVOLINI 1958, p. 120; A. SERVOLINI 1959. La piccola ma interessante monografia di Alfredo or ora indicata era stata filtrata da un paio di scritti del fratello maggiore Luigi: in realtà si trattava di un medesimo scritto pubblicato prima sulla rivista “Arti figurative” e contemporaneamente in una miscellanea tedesca di scritti in onore dello storico dell'arte ed enciclopedista del Thieme-Becker *Kunstlerlexicon*, Hans Vollmer: Luigi Servolini contestualmente pubblicherà su Carlo Magini anche una voce biografica nel *Grande Dizionario Enciclopedico* del 1958 (*ad vocem*).

¹⁶ BATTISTELLI 1969, pp. 11-13: grazie a Franco Battistelli che riportò l'avvenimento in *Fano-Notiziario di informazione sui problemi cittadini* sappiamo che la mostra, una retrospettiva su Carlo Magini, fu allestita dal 10 al 17 di agosto del 1969 nella Sala Morganti del Palazzo Malatestiano con una ventina di opere (tredici nature morte, sette ritratti ed una copia dal Domenichino, quest'ultima verosimilmente la copia della *Madonna della rosa* posta nell'ufficio del sindaco di Fano, v. A. SERVOLINI 1959, p. 10 e p. 41 ed anche ZAMPETTI 1990, p. 132, n. 41). Malauguratamente non essendo stato approntato un catalogo a stampa ma forse solo uno strumento cartaceo dattiloscritto non si ri-

di grande rilievo, Magini l'ottenne nel 1964 alla grande mostra napoletana¹⁷ ove venivano esposte quattro sue nature morte¹⁸ mentre una consacrazione mediatica arrivava vent'anni dopo con Cesare Brandi che, nel 1984, al Museo Puskin di Mosca ove era andato a vedere alcuni dipinti italiani inediti proprio in coda alla mostra stessa, quasi sulla porta di uscita, si imbatteva davanti a quattro nature morte di Carlo Magini, prestate peraltro da un museo russo di provincia¹⁹ che lo porteranno a proporre un interessante articolo per il "Corriere della Sera": "Quante sorprese per il critico al Museo Puskin", ove darà grande risalto

esce ad essere più precisi sulle restanti opere esposte per l'occasione. Peraltro Franco Battistelli pubblicava, verosimilmente su segnalazione del direttore Servolini, la natura morta di Magini col bellissimo piatto in maiolica decorato "alla margherita" della manifattura pesarese Casali&Callegari, conservato allora come oggi all'Hermitage di Leningrado/San Pietroburgo (BATTISTELLI *ivi*).

¹⁷ La mostra, curata da un comitato organizzatore composto dai maggiori esperti sotto la presidenza di Stefano Bottari, che si incaricò di redigere il saggio introduttivo, avrà tre sedi in stretta sequenza: Napoli, Palazzo Reale (4 ottobre-29 novembre 1964), Zurigo, Kunsthaus (dicembre 1964-febbraio 1965) e Rotterdam, Museo Boijmans van Beuningen (marzo-aprile 1965): "ma i casi emblematici sono quelli del marchigiano Carlo Magini che nelle numerose opere riscopre il caravaggismo di un Cecco o di esemplari lombardi di origine baschenisiana, e ristampa immobili gli oggetti nel tono iperbolico assunto nella stagione barocca" (BOTTARI 1964, p. 22).

¹⁸ A catalogo infatti si trova un preciso profilo biografico e quattro brevi ma stringenti commenti a firma *r. r.* = Renato Roli (*La natura morta italiana* 1964, p. 123). Due dei dipinti portati in mostra erano inediti: quello della collezione Scharnowski ed uno della collezione Zauli Naldi.

¹⁹ Le tele erano di proprietà del Museo regionale di Morshansk (inv. nn. 17, 18, 19, 20) che nel 1923 le aveva acquisite, verosimilmente per nazionalizzazione, dalle collezioni dei principi Dolgorouky, una delle stirpi aristocratiche più illustri della Russia (la principessa Maria aveva spostato nel 1624 lo zar Michele Romanov fondatore della dinastia: v. DOLGOROUKY 1859, pp. 28-30), che le conservavano nella loro tenuta di Peredel'sy a Zemetchino nei pressi di Morshansk, regione di Tambov, ove due erano attribuite a pittore olandese del XVII secolo e due sempre a pittore olandese ma del XVIII secolo (MARKOVA 1986, p. 232 e MARKOVA 2003, p. 212). Dal catalogo peraltro si apprende anche l'esistenza delle due tele maginiane dell'Hermitage ("Ju. I. Kuznecov ha individuato due nature morte di Carlo Magini nelle collezioni conservate nel nostro Paese (Museo Statale dell'Ermitage inv. 8522, 8526)", MARKOVA *ivi*, scheda 94). L'impossibilità di poter avere una traduzione italiana del catalogo russo molto probabilmente non permise a Zampetti di registrare l'esistenza delle due tele dell'Hermitage tant'è che in monografia ne verrà indicata e pubblicata soltanto una fatta conoscere da Franco Battistelli nel 1969, peraltro senza commento (v. nota 16):

alle poetiche pittoriche maginiane²⁰. Nel 1990 infine si completerà magistralmente il tratteggio a tutto tondo della figura di questo interessante interprete pittorico del genere della natura morta con la citata monografia di Pietro Zampetti. Ne emergerà la personalità di un poeta figurativo testimone "di una tranquilla esistenza di provincia e delle sue abitudini di rustica semplicità: pane, vino, uova al tegamino, formaggio, qualche fetta di prosciutto, due o tre pere d'inverno; l'illuminazione in economia della candela, e il trionfo della dispensa marchigiana, con le caciottelle di Urbino, il salame di Fabriano con la lacrima, le pagnottelle di campagna con l'anice, la zuppiera a fiorami di fabbricazione regionale, e il vino aspro e poco alcolico proveniente dai vigneti della Marca 'sporca', verso Macerata o Cupramontana. Immerse in una zona bruna, che si direbbe fatta apposta per evocare la penombra affumicata e l'odore stagionato dei tinelli, queste tavole apparecchiate alla buona spandono un senso di proprietà, di parsimonia e di abitudini patriarcali, sentimenti che s'immaginano conformi agli ideali dei committenti, anche loro dei piccoli borghesi di provincia, conservatori e di gusti antiquati.

²⁰ BRANDI 1984, p. 3. Brandi sarà così sorpreso e direi compiaciuto della scoperta delle tele maginiane in terra russa da far inserire a corredo del suo articolo, dedicato per metà all'artista fanese, la foto di una natura morta di Magini, una di quelle con testa di vitello, che non avendo potuto fotografare al Puskin ("visto che purtroppo fotografie non fu dato di averne", BRANDI 1984, p. 3) lo studioso recuperava verosimilmente dal catalogo della mostra parmense su Cristoforo Munari (*Cristoforo Munari e la natura morta emiliana*) curata nel 1964 da Augusta Ghidiglia Quintavalle (GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1964, p. 103, fig. 99, Bologna, Collezione privata) interessante anticipazione emiliana di quella internazionale dell'autunno dello stesso anno. Dalla lettura del suo articolo (*Quante sorprese per il critico al Museo Puskin*) si riesce, poi, anche a dipanare il piccolo pasticcio di data riportata da ZAMPETTI (1990, p. 23): la mostra moscovita visitata da Cesare Brandi, che egli riteneva curata quasi 'anonimamente' mentre invece era opera di Viktorija Markova (MARKOVA 2003, p. 212) allora conservatrice alle prime armi della sezione di pittura italiana del Museo Puskin ("sarei proprio curioso di sapere chi sono lo studioso o gli studiosi così ben informati, visto che Longhi in Russia non credo sia mai stato e di studiosi d'origine russa in Italia non ho conosciuto che il povero Ivanov", BRANDI 1984, p. 3), era dell'estate del 1984 (luglio-agosto) e presentava quattro nature morte di Carlo Magini mentre due anni dopo nel 1986 – ecco la confusione di Zampetti tra periodo di mostra (1984) e data catalogo (1986) – la studiosa faceva uscire a stampa il catalogo con le quattro nature morte di Carlo Magini conservate nel museo regionale di Morshansk (MARKOVA 2003, pp. 230-236). Peraltro Brandi nel redigere l'articolo parlava di tre nature morte mentre Viktorija Markova dice chiaramente che al museo Puskin quell'estate del 1984 fu esposta tutta la serie di quattro (*ibidem*, p. 212).



Arcangelo Resani (già attribuito a Carlo Magini), *Aironi grigio, volatili e brocca*, Marano di Castenaso, Collezione Molinari Pradelli

Nelle loro stanze, foderate di usanze prosaiche, i quadretti del Magini portavano un lontano riflesso della natura morta caravaggesca, ma di un caravaggismo diciamo così per famiglia, senza scosse, senza drammi, senza scuri risentimenti e sbattimenti di luce, scaricato della sua aggressività realistica, addomesticato e tradotto in un pacifico esercizio di letteratura amena²¹. Pietro Zampetti pubblicava attraverso il suo lavoro ricognitivo su Magini un interessante repertorio di ben novantanove [novantotto] nature morte²² che si caratterizzavano per elementi della

tavola sia nei contenitori in maiolica, terraglia, terracotta e forse porcellana (orci, orcioli, zuppierie, scodelle, piatti piani e cupi, teiere, truffe ovvero fiasche per acqua, brocche, tegamini; portaspesie, tazze da brodo, tazzine da caffè, chicchere, zuccheriere) che in vetro (boccali; fiaschi, bottiglie, cristalli) e in rame (bacili, pentole, oliere); sia nei contenuti eduli: cibarie, frutta, verdura, uova, uova "ad occhio di bue", frittata, lonza, salame, prosciutto, cotechini

²¹ MEZIO 1956, p. 7.

²² Da ridurre infatti quantomeno di 1 unità avendogli la storiografia artistica espunto dal suo catalogo (BOTTARI 1961, p. 358 e n. 164;

ZAMPETTI 1990, p. 134, n. 55) la natura morta *brocca e volatili* della Collezione Molinari Pradelli attribuita giustamente ad Arcangelo Resani (ROSCI 1977, p. 210 e BENATI-BALDASSARRI 2000, pp. 222-223, n. 86).

ni, caciotte, pagnottelle, teste di vitello²³, bovino macellato, roscioli (triglie); mele, arance, melegrane; cavolfiori²⁴, pomodori²⁵, zucche, sedani, cipolle, aglio, limoni... ed altro ancora. Ad oggi le nature morte maginiane conosciute si aggirano oltre il centinaio, verosimilmente centoventi²⁶,

²³ Verosimilmente un vitellino di razza chianina dal dolce sguardo e dal mantello di colore fromentino (=giallo dorato chiaro) che teneva fino all'anno e mezzo di età prima di passare al mantello chiaro porcellana. L'età è individuata dal fatto che l'artista non dipinge le corna. La razza chianina di origini così antiche è l'unica morfologicamente che poteva esistere nei nostri territori prima di dar vita dopo un incrocio con quella romagnola alla razza bovina marchigiana di metà Ottocento (BORGIOI 1975).

²⁴ Il broccolo o cavolfiore viene considerato una prelibatezza tra le verdure in cucina a partire proprio dal Settecento. Interessante la raffigurazione che ne fa Magini a testimonianza della specie che al tempo si dovette iniziare a coltivare a Fano e perdura tutt'oggi (v. nota 121).

²⁵ Carlo Magini registra quasi in tempo reale la presenza del pomodoro come elemento da cucina: arrivato infatti in Europa dal Messico e dal Peru con i Conquistadores spagnoli nella metà del Cinquecento troverà l'utilizzo in cucina in Italia, dove era comparso intorno al 1596, proprio sul finire del Settecento e verrà "codificato" nelle ricette inserite da Vincenzo Corrado nel suo *Il cuoco galante* (1819). A metà Settecento compare nei territori della Legazione urbinata-pesarese nella varietà costoluta o meglio a cuore di bue e usata solamente come "misticanza" nelle insalate (ZAGO 1913).

²⁶ Ne andranno infatti registrate da allora almeno altre ventidue (22). Oltre alle 3 acquistate tra il 1991 ed il 2007 per aggiungerle alla propria collezione maginiana dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Fano (v. BATTISTELLI 1999, p. 56 e DIOTALLEVI 2015, pp. 23-29) ne andranno ulteriormente segnalate una in Collezione privata (SALERNO 1984, p. 169 non registrata nella catalogazione ZAMPETTI del 1990); una in Collezione privata passata per due volte alle Aste di Christie's: il 13 dicembre 1991, lotto n. 95 e l'8 dicembre 2005, lotto n. 50 (*Important Old Master Pictures*, Sale 7197, 2005); 1 in Collezione privata a Parigi, già Londra, Galleria Algranti (*Master painting* 1994, unpagato/non paginato: v. BALDASSARRI in BENATI-PERUZZI 2000, p. 291); una in Collezione privata passata come Giacomo Legi ad un'asta parigina di Millon&Robert il 10.4.1996, peraltro firmata (*Old Master Painting*, 1996: v. BALDASSARRI in BENATI-PERUZZI 2000, p. 291); due in collezioni private (BALDASSARRI in BENATI-PERUZZI 2000, p. 291); una, firmata, al Museo Pushkin di Mosca (inv. 4713) ivi pervenuta nel 2001 per vendita dalla Collezione moscovita del musicista Eugene M. Nepalo ove compariva come opera del pittore svedese Pehr Hillestrom (KUZNETSOV 1966, p. 201) poi correttamente assegnato a Magini (MARKOVA 2002, pp. 188-189 e MARKOVA 2003, p. 212); una, firmata, in Collezione privata francese poi passata attraverso Colnaghi alla Vendita del collezionista Giancarlo Baroni allestita da Sotheby's nel 2013 (*L'anima e le cose* 2001, p. 169 e Sotheby's 29 gennaio 2013, New York, lotto: e. g. 42); due in Collezione Luigi Cremonini, Modena, già in quella di Silvano Lodi (*Italian still life* 2001, pp. 75-76 e *Important Old Master...* 2006, pp. 152-153); due in Collezione Queirazza a Monte Carlo (DAMIAN 2006, pp. 50-53 e NALDI 2012, pp. 60-63); una al

costituitesi in crescendo a partire dal 1922-1924, quando sotto mentite spoglie se ne registravano cinque, sei per passare a ventotto nel 1954 e poi a trenta, sempre nello stesso anno, mentre tre anni dopo, nel 1957, ne risultavano quarantadue²⁷. Carlo Magini infatti, documentato come modesto pittore di figure, in particolare di ritratti, sul finire della seconda metà del Settecento dovette ideare e creare una innovativa specialità figurativa con queste tavole

Museo dell'Hermitage di San Pietroburgo a costituire pendant con quella già posseduta dal museo medesimo e sfuggita alla catalogazione Zampetti del 1990 (v. note 16 e 18 e *Das Stilleben* 1983, p. 102 e ROSENBERG 1993, p. 444; in una mostra dedicata alla natura morta dell'Europa occidentale allestita nel 1983-1984 a Dresda, Leningrado e Mosca risultava attribuita ad anonimo pittore tedesco del XVII e solo in seguito giustamente assegnata a Carlo Magini: v. KUZNETSOV 1966, p. 201 e KUZNETSOV 1984, n. 50; ma soprattutto MARKOVA 2003, p. 212 e MARKOVA 2007, p. 142; la tela, già in Collezione del drammaturgo russo P.E. Scegolev di Leningrado, risultava pervenuta all'Hermitage nel 1945 (*Western European* 2004, pp. 66-69); una segnalata nel volume di Pietro Zampetti a corroborare la scheda n. 102 (v. nota 10) su suggerimento di Federico Zeri come presente al Museo Nacional San Carlos di Città del Messico (ZAMPETTI 1990, p. 142) non verrà però contabilizzata né catalogata. Ovverrà alla dimenticanza tre anni dopo Pierre Rosenberg pubblicandola, giustamente come inedito, negli scritti proprio in onore di Pietro Zampetti: ROSENBERG 1993, p. 445 e fig. 243); una presente al Museo des Beaux Arts di Strasburgo, acquistata nel 1948 (*Natures Mortes* 1964, n. 50 e *Musée des Beaux Arts* 1965, p. 91 segnalata da ROSENBERG 1993, p. 445); una passata ad un'Asta del Palais Dorotheum di Vienna il 17 aprile 2013, lotto n. 652 ed una passata con sorprendente assegnazione a *Scuola genovese della seconda metà del XVII secolo* il 4 dicembre 2017 all'Asta Bertolami di Roma n. 39 (BERTOLAMI 2017, p. 103 lotto 169), quando infatti era già stata segnalata come maginiana nella rivista *Antiquariato* (194, aprile 1998 p. 134), ed in seguito battuta, seppure inventata, ancora come Carlo Magini all'Asta Hampel di Monaco di Baviera del 25 settembre 2014, lotto 711 e, sempre attribuita a Carlo Magini, ancora ad una successiva asta Hampel di Monaco del 2 luglio 2015, lotto 1012), peraltro già presente nella collezione fotografica di Federico Zeri fin dal 1994 (Bologna, Fototeca Zeri; n. 86615, busta 0039 *Natura Morta Italiana*, 16; fasc.3 *Carlo Magini e cerchia*); una in collezione privata a Pisa (BALDASSARRI in BENATI-PERUZZI 2000, p. 89, n. 326 e ZAMPETTI in ROTOLO 2003 pp. 10-11) e due costituenti un pendant acquisite in collezione privata a Pesaro e già nella Galleria antiquariale romana Lampronti (MOSCHETTA 2007, pp. 50-53) unitamente ad un inedito recentemente acquisito e confluito nella stessa collezione pesarese.

²⁷ Cfr. TARCHIANI 1922, p. 27; HOOGWERFF 1923-24, p. 624; BRIGANTI 1947, p. 5; ZAULI NALDI 1954, p. 60; DE LOGU 1954, p. 258; SERVOLINI 1957a, pp. 130-131; ZAMPETTI 1990, pp. 133-148. Con una certa pervicace superficialità una ventina di anni fa (2000) si indicavano in più di cinquanta le tele di natura morta attribuite a Carlo Magini (BALDASSARRI 2000a, p. 230) contabilizzando malamente le 99 nature morte maginiane pubblicate da Pietro Zampetti nel 1990 (BALDASSARRI 2000b, p. 290): c'è una bella differenza, a mio avviso, infatti tra più di cinquanta e quasi cento!

imbandite attraverso una studiata 'connessione-non connessione' di elementi che andavano a giustapporsi senza un vero legame tra loro pur derivando tutti dalla grande madre che era lo stanzone della cucina dei palazzi dei ceti abbienti, inteso, cioè, come elemento fondante di una casa di piccola nobiltà provinciale o soprattutto di una borghesia emergente così come delle enormi cucine conventuali e dei relativi refettori, che puntava dritto verso il secolo romantico e che di concerto ben accettava questo nuovo genere pittorico per via di un diverso modo di pensare dovuto ad una chiara e precisa leggibilità immediata delle opere raffigurate²⁸. Il sommesso e quieto realismo maginiano espresso nelle sue nature morte era qualcosa di sincero, che andava oltre la tela dipinta. Gli oggetti rappresentati sembrano consegnati allo scorrere del tempo ed eternamente ripetuti avendo come elemento distintivo la fedeltà al medesimo tema pur raffigurato nelle varianti più disparate. Sebbene le composizioni non si ripetono in maniera esatta sono però a tal punto simili fra loro da stra-

²⁸ La constatazione più immediata è quella di annotare come ad evidenza Magini si allontani dalle sontuosità tardo barocche raffigurate da un Christian Berentz o da quella cerchia di pittori presenti a Roma agli inizi del Settecento come Franz Werner van Tamm, Giovan Paolo Castelli detto Spadino o Pietro Navarra, per citare. Opere di questi artisti il giovane Magini al seguito dello zio Sebastiano Ceccarini poteva aver visto nei palazzi romani durante il suo soggiorno a Roma tra il 1738 ed il 1743 e dalle quali aveva deciso di discostarsene (BATTISTINI 1990, pp. 33-35). Porrei una giusta attenzione comunque in un dipinto di Christian Berentz di inizio secolo (*Lo spuntino elegante*; Roma Galleria Corsini: siglato e datato C. B. 1717 mentre sul retro della tela compare *Monsieur Christian Berentz f.*) che l'artista amburghese ma romano di adozione aveva impostato tra contrasto della frugalità del pasto (pane, prosciutto e salame di Fabriano) e la raffinatezza degli oggetti (tovagliato, posate e vassoio d'argento, cristalli, tabacchiera dorata...) e del contesto e che volle donare all'amico svizzero Gaspar Probst, doganiere pontificio, alla morte del quale (1730) la teletta (cm 52x67,5) intorno al 1736 passò nel Palazzo appena acquistato dai Riario dal card. Neri Maria Corsini (cfr. HERMANIN 1924, p. 25; BRIGANTI 1954, pp. 40-42). Appare evidente da questa tela come intorno a quegli anni l'artista stesse abbandonando l'opulento decorativismo barocco giovanile e Magini arrivava a Roma nel 1738 e chissà se poté vedere questo dipinto soprattutto alla luce delle due calotte di una arancia tagliata a metà ivi raffigurate! Mentre per vie diverse di ricerca, peraltro temporalmente distanziate, si propongono come paradigma le alternate esecuzioni del nordico Evaristo Baschenis che è risaputo eseguisse tele di natura morta in pendant ove nell'una comparivano strumenti musicali mentre nell'altra gli interni di cucina (RODESCHINI 2017): poetica esecutiva di formidabile alternanza pittorica che indicava con precisione la possibilità che un artista come Magini ad una latitudine più a sud e cento anni dopo sulla seconda ispirazione potesse aver percorso la stessa strada.

tificarsi nella nostra percezione. A osservare il quadro, ci si aspetta di vedere scivolare da un momento all'altro la goccia di vino lungo la pancia del fiasco impagliato²⁹, di sentire strusciare a terra i passi delle fantesche di cucina intente a preparare le verdure³⁰.

Le aree territoriali influenzate peraltro da questo modo di dipingere intelligente e che oramai fiutava lo spirito "giacobino"³¹, furono proprio le Romagne, dal Rubicone al Metauro, che avrebbero prodotto artisti come i fanesi Sebastiano Ceccarini e, in tono minore, anche il figlio Giuseppe³², e Carlo Magini; ma anche come i riminesi Nico-

²⁹ Il rivestimento ad intreccio di paglia ("cordicelle") era reso necessario per la stessa "vita" del fiasco che altrimenti non si sarebbe potuto reggere né spostare pena la caduta e conseguente rottura. All'uopo si utilizzava un rivestimento ricavato da due piante acquatiche presenti negli stagni e sulle sponde dei fossi e dei canali (in Toscana dette *sala* e *salicchio*) che venivano fatte seccare e poi intrecciate intorno alla pancia del fiasco con basamento a ciambella utilizzando giganteschi aghi di ferro (CONTINI 2000, pp. 103-122). Già dalla metà del XVII secolo comunque per evitare le frodi si era iniziato ad apporre a caldo sul collo del fiasco il bollo daziale cosicché le "cordicelle" orizzontali di rivestimento e protezione ne avevano dovuto lasciare libero il collo e parte della spalla.

³⁰ Cfr. MARKOVA 2003, p. 210 e DOMENELLA 2013. Le tele maginiane recepiscono bene il sorgere di un nuovo modo di approcciarsi alla confezione dei cibi dovuto all'emergere del ceto medio e borghese formato da medici, avvocati, notai, mercanti, artigiani, imprenditori..., una via di mezzo tra la grande cucina aristocratica e quella misera e popolare da cui verosimilmente essi provenivano.

³¹ Sarà questa la pittura della nascente borghesia di metà Settecento, una piccola borghesia si potrebbe dire ma che in Francia ad esempio si costituirà a madre-levatrice del Terzo Stato. Carlo Magini infatti per la sua parte sarà un pittore piccolo borghese rappresentante estetico della sua borghesia provinciale. Si potrebbero rileggere i testi dei Fratelli Goncourt su Chardin "qu'est Chardin en effect? Le peintre bourgeois de la bourgeoisie. C'est à la petite bourgeoisie qu'il demande ses sujets" (DE GONCOURT 1863, pp. 520-522 e 1864, p. 144 e DE GONCOURT [1873-1874], 1956, p. 74).

³² Di Giuseppe fin dal 2001 si sono infatti individuate nei dintorni fanesi due nature morte (GIARDINI 2001a, p. 45) mentre studi più recenti consentono, arrivando così a sei, di aggiungerne altre quattro, le cui riproduzioni fotografiche conservate da una cinquantina d'anni nella straordinaria raccolta di Federico Zeri erano rimaste celate agli studi naturamortistici di area medio adriatica per attribuzione a stilemi spagnoli (v. PALLONI 2015a, pp. 146-148). Di un altro figlio di Ceccarini, secondo per nascita, Nicola, si sa che fosse pittore anche lui ma "non si è riusciti a ricostruir[n]e la cultura figurativa e le capacità operative" (CLERI 1992, p. 108) anche se recentemente gli viene attribuita una natura morta (PALLONI 2015a, p. 149, fig. 17). Sarà Federico Zeri a proporre il termine *giacobino* riferito alle nature morte di Carlo Magini "teatro di questo importante capitolo di impegno, a volte

la Levoli e Lodovico Soardi assai versati nel genere della natura morta: tutti quanti di storica discendenza malatestiana che soprattutto in Ceccarini padre, Magini, Levoli e Soardi trovava in maniera assai geniale il realizzarsi delle poetiche del genere naturamortistico, portandolo ad esiti notevoli per composizione, per raffigurazione e per resa cromatica.

In area isaurica non si ometterà di citare anche il canonico Gianandrea Lazzarini che produrrà una seppure scarna ma interessante lista di telette con nature morte, forse sessante³³ verosimilmente sollecitato a questo genere pittorico da mons. Gaetano Fantuzzi, che lo ospitò nel decennio romano (1737-1747) e nella cui raccolta di famiglia rimasero per diverso tempo³⁴.

In area romagnola invece si riscontrano, seppure flebili, le tracce di ben tre artisti che dovettero gravitare intorno alle poetiche pittoriche di Carlo Magini e Nicola Levoli: Giacomo (o Jacopo) Festa dalla traccia biografica non troppo precisa ma di "razza" romagnola e già discusso dalla critica fin dalla grande mostra napoletana del 1964 per via della sigla J.F.³⁵ Giovan Battista Galliadi di Sant'Arcangelo di Romagna, allievo del Lazzarini che fuoriesce dal buio di modeste poetiche pittoriche per mostrarsi con un buon respiro maginiano in un "gruppo omogeneo di dipinti [mezza dozzina] che restituisce all'artista un posto di rilievo nel campo della natura morta romagnola"³⁶; ed infine il rinominato or non è molto "Maestro delle ceramiche romagnole" cui, grazie a Giulia Palloni, si ritiene dover attribuire alcune tele, circa otto e forse più, di natura morta non proponibili ad Arcangelo Resani o anche allo "pseudo Resani"³⁷.

Il recente studio restituisce al pittore faentino Giuseppe Boschi³⁸ la concretezza vitale del "Maestro delle ceramiche

quasi giacobino, furono Faenza e le Marche" (ZERI 1987, p. IX; v. anche NEGRO 2001, p. 29 e p. 36 nota 43). Volendo collocare storicamente il periodo dell'Italia giacobina dovrà farsi riferimento alle aree geografiche del Piemonte, della Lombardia, della Liguria, dell'Emilia e delle Romagne nel triennio 1796-1799 (v. MASCHIETTO 1996, pp. 731-740).

³³ *Elenco delle pitture...*, 1806, pp. XLV/n. 7-LI/nm. 129-130.

³⁴ RIMONDINI 2004, pp. 133-139 e PALLONI 2015a, p. 135 ed ancora EADEM 2018, p. 244 e nota 58.

³⁵ SAMBO 2000c, p. 291.

³⁶ SAMBO 2004, pp. 377-381, citazione a p. 379.

³⁷ PALLONI 2015a, pp. 135-143.

³⁸ Boschi era soprannominato "Il Carloncino" e versato soprattutto

romagnole" che peraltro in almeno tre dipinti attraverso una pila di piatti rende omaggio alla fabbrica Ferniani, una delle maggiori fabbriche faentine di ceramica del Settecento³⁹. "La natura morta è una pittura che nasce dalla tradizione secentesca emiliana e si sviluppa nel corso del Settecento, specie in Romagna e nelle Marche ad opera di pittori come il Magini, il riminese Nicola Lèvoli e altri, tuttora sconosciuti ma attenti e scrupolosi osservatori della realtà quotidiana, capaci di scoprire la mite poesia delle cose più umili e frugali, attivi per una committenza locale borghese e popolare, che destinava i loro quadri ora alla parete umida di un'osteria paesana, ora al muro lido di un parlatorio di monache"⁴⁰.

In un recente ed interessante saggio di Stefano Causa dal sapore di glamour storico artistico l'autore riporta, riferendosi al posizionamento geografico delle poetiche naturamortistiche sul versante adriatico rese in un proprio scritto da Daniele Benati circa quindici anni addietro (2002), dei ficcanti parametri per la produzione emiliana non potendo ovviamente esimersi dal considerare in senso lato anche le Romagne: "nell'esaminare la vicenda della natura morta nella regione emiliano-romagnola occorre premettere che all'attuale unità giurisdizionale corrispondeva, nel corso dei secoli, una marcata diversificazione politica, che vedeva contrapporsi ad occidente i territori facenti parte dei due ducati, farnesiano ed estense, e ad oriente le città appartenenti allo stato della chiesa (Bologna e le città delle Legazioni di Ferrara e di Romagna). Questa diversa situazione si riflette in primo luogo sui modi della produzione, che vede contrapporre a un sistema protezionistico, fortemente improntato dai rapporti con la corte, un libero mercato in cui valgono le regole della domanda

nel genere della natura morta. Sommessamente qui in nota esprimo una mia idea che quel "Carloncino" possa anche riferirsi ad un artista chi si rifaceva alle poetiche naturamortistiche di un Carlo Magini che già per quanto lo riguardava in quegli anni dai Ferri di Fano era chiamato "Carluccio" (v. nota 53). Peraltro nei suoi viaggi della prima metà del Settecento non si può escludere che Magini sia passato anche per Faenza. È egli stesso infatti a denunciare una sua frequentazione di ambiti pittorici romagnoli "...indi ritornai in Patria e secondo le contingenze che ho avuto, cui sono portato ad esercitarmi nei lavori della mia Professione in diverse città della Provincia di Romagna, e delle Marche..." (*Summarium*, 1769, p. 22).

³⁹ v. Catalogo Semenzato / *Vendite giudiziarie e per commissione*, 6 maggio 1973, Venezia 1973, p. 36 n. 496 / Arcangelo Resani, *Stoviglie, orci, brocche e commestibili* e v. anche RAVANELLI GUIDOTTI 2009, p. 170 fig. 1.

⁴⁰ MONTEVECCHI 1986, p. 471. Cfr. anche RAIMONDI 1958, p. 80.

e dell'offerta e di cui si avvantaggia soprattutto la città di Bologna"⁴¹.

Le nature morte maginiane comunque risultano eseguite in serie o a gruppi con evidenza della totale assenza di un processo evolutivo, limitandosi l'artista a comporre ed a scomporre, pur con genialità e lirismo pittorico, sempre gli stessi oggetti con una tecnica che va di pari passo con una estrema calma esecutiva mediante una pittura "di pasta magra, poco corposa, talvolta leggera, come semplice velatura"⁴². All'artista fanese va riconosciuta una vera e propria sublimazione di tale genere che egli porterà ad esiti notevoli per composizione, per raffigurazione e per resa cromatica tipica degli interni delle grandi cucine della sua epoca, seppure in una poetica di ripetitività gradevole ma per certi versi anche 'esasperante'!

Oltre alla breve citazione di Giuseppe De Logu del 1954, più interessante a questo proposito risulterà il pensiero di Stefano Bottari espresso nei primissimi anni Sessanta del XX secolo, quando era dedito all'insegnamento di Storia dell'Arte Medievale e Moderna all'Università degli Studi di Bologna: [Magini] "segna, nel gusto pittorico, in reazione al modulo barocco, un recupero dello spirito realista che fu già del Caravaggio e dei suoi immediati seguaci Cecco e Baschenis. Nell'opera di Cecco si prefigura l'opera del Magini per gli oggetti disposti in primo piano, con un gioco sottile e calcolato nella incidenza di una luminosità alta e allagante, per gli oggetti silenziosi sospesi con tanto equilibrio, per l'arcana incidenza della luce e, in particolare, per quegli oggetti posti nelle scansie del fondo tanto simili a quelli contenuti in alcune nicchie del Magini. Pur

⁴¹ BENATI 2002, p. 330. M'è sembrato, utile se non necessario, riprendere papale, papale l'avvertenza geografica di Daniele Benati, riportata in nota nel recente saggio di Stefano Causa, *Arcadia rustica, corpo fisico, umanità delle cose e antica fisicità dell'Emilia...* ripreso negli scritti in onore di Eugenio Riccomini (CAUSA 2017, p. 282 nota 2), ma stesso in occasione della mostra di Monaco di Baviera del 2002-2003. Può aiutare il ricordare come anche oggi nella contiguità geografica delle due regioni (Emilia-Romagna e Marche) gli abitanti dei territori dove l'Albana si fa maschio nel Bianchetto siano spesso citati, riprendendo l'appellativo coniato dallo scrittore Fabio Tombari, come "marchignoli"!

⁴² DE LOGU 1954, p. 252. Cfr. MONTEVECCHI 1986, pp. 470-471 che segnala anche se brevemente l'attenzione posta in tal senso da Stefano Bottari al tempo in cui teneva un *Corso monografico sulla natura morta italiana* all'Università degli studi di Bologna (a.a. 1961-62) mentre Zampetti sollecitato dagli scritti di Alfredo Servolini alla mostra fanese del 1969 sullo stesso argomento ne amplierà maggiormente i concetti (ZAMPETTI 1990, p. 20).

tuttavia, tra Cecco del Caravaggio e Carlo Magini, come del resto tra questi e il Baschenis, c'è una grandissima differenza. I primi sono dei grandi artisti dotati di fantasia, mentre il Magini è dotato di immaginazione. Nelle sue nature morte vediamo, cioè, una limitata capacità creativa senza radice e geniali accensioni, senza intuizioni folgoranti o rivelatrici: vediamo solo una ripetizione, un ritorno a preconetti, idee arcaiche e quindi di breve durata. Per questo, forse, non si accese nei contemporanei la fama di 'naturamortista' e rimase solo memoria di lui come copista e ritrattista"⁴³.

Verosimilmente l'artista fanese aveva iniziato ad elaborare queste poetiche come virtuosismi pittorici nel suo laboratorio fanese confezionando in buon numero tele da cavalletto che, viste ed osservate, avevano iniziato ad attirare l'attenzione ed il gusto dei committenti che lo frequentavano per via dei ritratti o delle pale d'altare o per le copie⁴⁴. Le sue nature morte si compongono di elementi quotidiani, casalinghi. Il cartoccio di salame abbandonato sulla tavola sembra emanare il profumo rustico del suo contenuto, la bottiglia di vetro si nasconde suo malgrado nella fioca luce della cucina, un coltello a destra e una chiave a sinistra, che giacciono come casualmente abbandonati sulla tavola di legno, donando equilibrio e dimensione alla composizione⁴⁵. Da ciò deriva a Magini un posto di rilievo fra i grandi maestri europei della natura morta nel XVIII secolo, peraltro suoi contemporanei, da Luis Melendez (1716-1780) a Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779)⁴⁶, artisti che ebbero a condividere con lui lo stesso

⁴³ Vedi nota che precede.

⁴⁴ In vita Carlo Magini fu richiesto, com'è noto, oltre che delle canoniche tele ritrattistiche nobiliari e di quelle religiose anche di copie di dipinti di grandi autori soprattutto seicenteschi che gli riuscivano egregiamente. Rimane assodato il fatto che in nessun lavoro di pala d'altare o di ritratto mai è emerso la particolarità di poter vedere realizzate qualche elemento anticipatore delle nature morte che poi esploderanno a fine secolo.

⁴⁵ DOMENELLA 2013.

⁴⁶ Alla stregua di questi due artisti contemporanei anche Magini ha portato la raffigurazione di semplici utensili da cucina e di cibarie ad un livello raggiunto da pochissimi pittori cimentatisi in precedenza in questo genere. Mi piace riportare qui in nota pur estremamente sintetico un parallelo al limite del paradosso cui Pierre Rosenberg accennava nel lontano 1993 quando anche lui portava il suo contributo negli scritti in onore di Pietro Zampetti (ROSENBERG 1993, p. 444) e che ripropone nel suo breve scritto a corredo di questo catalogo. Posta la non possibilità assoluta di considerare un contatto tra Magini e Char-

senso dell'oggetto trattato come entità autonoma in un contesto silenzioso, quasi di raccoglimento profondo. Se per un verso la scarsa considerazione mercantile verso questo tipo iconografico di rappresentare la natura morta da tavola deve aver portato l'autore delle tele a non considerarle degne di annotazioni in un 'libro dei conti', su un altro versante rimane in piedi il fatto di non rintracciarne alcune o quasi nella sua città natale⁴⁷ e nei luoghi circvicini posto il riscontro odierno di un corpus notevolissimo di esse. Zampetti recupererà addirittura il "convenerunt in unum"⁴⁸ per sostenere la convinzione di una articolata personalità pittorica in Carlo Magini sia nella ritrattistica e nella pittura religiosa che nella pittura di natura morta con esiti così singolari per allora: "insomma in modo ben problematico, due personaggi, uno noto ma poco considerato, uno sconosciuto, ma di grande interesse, venivano final-

din, meno che meno in una Fano estremamente provinciale e fuor di portata, anche se non è chi non abbia accennato a Magini come di un Chardin italiano (BROGI 1995, p. 236: "seeming to casually express a clear rationality, conscious and yet light, with an existential breath, so as to make this artist from Fano a sort of Italian Chardin, rather than a late-comer"). Potrebbe a mio avviso invece andando oltre la suggestione chardiniana non scartarsi un contatto romano tra Ceccarini [e Magini] e Pierre Subleyras osservando attentamente alcune tele del francese privilegiando una luce fredda e contorni così delimitati (ROSENBERG 1993, p. 444) come nel dipinto del 1746 *San Camillo de Lellis salva gli ammalati dell'ospedale Santo Spirito, durante l'inondazione del Tevere* (già in collezione Colonna e attraverso la vedova Muñoz donato al Museo di Roma, inv. MR 5701) ove si ritrova un interessante brano di natura morta costituita da un cesto con resti di cibo, stoviglie, ceramiche e stracci sorretto dalle robuste braccia di un servitore in primo piano. Magini com'è noto soggiornò a Roma tra il 1738 ed il 1743 (v. nota 24) mentre Subleyras vi era arrivato dal 1728.

⁴⁷ Cfr. anche MILANTONI 1990, p. 14. Lo studioso lamenta infatti il non rinvenimento alcuno di inventari o documenti in cui si parlasse di nature morte maginiane. Resta comunque il fatto che in una casa nobiliare fanese è conservata una interessante natura morta (ZAMPETTI, p. 90 e p. 139, n. 83) di cui gli attuali proprietari-eredi, che preferiscono non essere citati, dicono appartenuta alla loro famiglia fin dalla fine del Settecento. Nella collezione di famiglia sono infatti presenti ritratti di antenati rapportabili ai pennelli di Carlo Magini che denunciano in maniera concreta rapporti sociali tra i loro antenati neoclassici e l'artista.

⁴⁸ Pietro Zampetti usa ad effetto la frase biblica dei Salmi (Ps. II. 2: "Astiterunt reges terrae, et principes convenerunt in unum adversus Dominum, et adversum Christum ejus = si sono alzati i re della terra e i principi si sono collegati insieme contro il Signore e contro il suo Cristo"), per rafforzare la sua convinzione della doppia personalità artistica di Carlo Magini. Peraltro lo studioso era certamente fortificato in cuor suo dallo sdoganamento maginiano operato da Longhi in "Paragone" nel 1953 (CAUSA 2017, p. 278).

mente messi assieme: *convenerunt in unum*. Solo dopo tale riconoscimento si poteva studiare a fondo lui, il Magini, e rivelarlo nella sua interezza: ciò che è avvenuto di recente, che sta anzi avvenendo proprio sotto i nostri occhi, con il contributo di questa monografia"⁴⁹.

Non sempre la natura morta si affida alla ricchezza della scena e alla varietà della composizione. Anche la rappresentazione di oggetti comuni disposti casualmente su un semplice sfondo, come dimenticati, assume per l'osservatore, accompagnato all'interno di un luogo senza tempo, un valore artistico. Essi in effetti sono disposti secondo una calibratissima partitura spaziale in cui ogni elemento, anche il più modesto, trova una sua necessaria ragione per la sua esistenza. La verità potrebbe essere che la nitidezza e la pacatezza del racconto figurativo dell'alimentazione quotidiana reso in maniera così ficcante sulle tele, pur andando a scompaginare l'abitudine alla sontuosità fino ad allora rappresentata nei dipinti ad uso delle grandi sale e dei saloni riscuoterà il favore del gusto della società civile nelle sue diverse componenti: nobiltà, borghesia e dovremo dire anche religiosità conventuale⁵⁰ forse proprio in forza di quella silenziosità e quiescenza che da esse ad evidenza veniva emanata.

Il conte faentino Luigi Zauli Naldi, studioso e collezionista di ceramiche d'epoca, nel suo articolo del 1954 poneva per primo l'attenzione sulle numerose e varie ceramiche che comparivano nelle tele raffiguranti nature morte da cucina di Carlo Magini: "osservando con attenzione le opere del gruppo (sono un appassionato studioso di maioliche), notavo che fra gli oggetti raffigurati dal nostro, ricorrono di frequente ceramiche di fabbriche milanesi, pesaresi ed abruzzesi di sagoma e decorazione prete settecentesche⁵¹, come pure settecentesche sono le forme delle posate, delle pentole, degli orci in terracotta, dei rami da cucina"⁵².

Puntualizzava assai bene il problema ceramico il conte,

⁴⁹ ZAMPETTI 1990, p. 28.

⁵⁰ Quest'ultima componente si era verosimilmente inserita nella fascia medioadriatica grazie all'attività pittorica di nature morte del frate agostiniano riminese Nicola Levoli a cominciare dalla tela con *Pollo e cappone spennati* del 1770 conservato nella Pinacoteca Nazionale di Bologna (COLOMBI FERRETTI 1989, p. 502 e MILANTONI 1990, p. 13).

⁵¹ In verità una analisi più attenta mostrerà come le tipologie ceramiche appartengano ad ancora più diverse manifatture non esclusa una locale (fanese?).

⁵² ZAULI NALDI 1954, p. 56.

posto che cadendo purtroppo la storia dell'arte ceramica nel novero crociano delle "arti minori" non aveva fino al momento ricevuto troppe attenzioni da parte degli storici dell'arte: ad osservare attentamente le didascalie delle nature morte maginiane, queste non riportano mai l'indicazione del manufatto ceramico che vi compare preferendosi invece indicare i pomodori, i cavolfiori, le zucchine, l'aglio, le cipolle, la frittata, le salsicce, i mazzafegati [*salsicce matte*], i cotechini, il prosciutto a fette, le forme di pecorino, la testa di vitello, la bottiglia, la bugia, la lucerna... Zauli Naldi contribuirà a togliere infatti l'arte ceramica da quella scarsa attenzione serpeggiante tra Ottocento e Novecento con la discriminante disputa sul primato delle arti che sfuggerà anche alle teorie dell'idealismo crociano attraverso il concetto negazionale di spirito artistico ai prodotti di lavorazione artigianale⁵³.

Le assai numerose ceramiche che compaiono nelle tele maginiane, pur ripetendosi con inquietudine ossessiva, sono state registrate e scelte dall'artista in numero non indifferente, verosimilmente e compatibilmente con quelle che egli poteva osservare in una casa gentilizia come quella di Palazzo Ferri nel quartiere Sant'Antonio di Fano⁵⁴, ove

⁵³ Ci si scrollava di dosso il greve giudizio derivante dall'idealismo crociano che aveva negato dignità alle opere "pratiche" relegandole al rango di "arti minori" e ritenendole, ambigualmente, degne di essere libere e nel contempo non libere "freie und unfreie Kunst": parole dette in tedesco per una maggior comparazione con l'idealismo hegeliano (CROCE 1971, p. 262). Benedetto Croce inoltre nelle sue opere *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte* del 1893 ed *Estetica come scienza dell'espressione...* del 1902 attenuava il valore di dignità estetica alle opere di produzione manuale pur riconoscendo l'inesistenza di ogni forma di distinzione tra esse ma di fatto accettando la separazione tra arte e artigianato che avviata nel periodo rinascimentale era giunta a queste estreme conseguenze artistiche alla metà del XIX secolo con l'accettazione che un'Arte o un gruppo di Arti (pittura, scultura ed architettura) potessero prevalere sulle altre.

⁵⁴ La famiglia fanese Ferri, originaria della villa di Roncosambaccio di Fano, fu aggregata con Giacomo, nel 1779, alla nobiltà della città. Dopo aver acquistato nel corso dei secoli numerosi appezzamenti terrieri, nel Settecento riuscirà a procurarsi gli appalti del sale e della dogana; impianterà inoltre un'industria tessile, una fabbrica di maioliche e una fornace. Il loro Palazzo nel Settecento era ubicato sul Trebbio in contrada S. Antonio. In seguito verrà allargato e riorganizzato con l'acquisto del Palazzo [Gabrielli] di Montevecchio già acquistato dai contigui nobili Tomani, poi Ferri-Saladini ed oggi Ferri-Saladini-Aventi di Serivoli (CAPALOZZA 1970, p. 40; BOIANI TOMBARI 2008, pp. 49-50, nota 16). La famiglia Ferri in seguito si estinguerà nel 1854 confluendo infatti nella famiglia Saladini che dal 1893 assumerà il doppio cognome Saladini-Ferri, ma già nel 1815 i Ferri avevano

Carlo, verso la metà del secolo sulla scia di un percorso già precedentemente sperimentato dallo zio Sebastiano, aveva principiato a frequentare ritrovandovi in familiarità come indicano diversi documenti coevi⁵⁵.

Carlo Magini entrerà infatti in concreta familiarità con la nobile famiglia Ferri proprio quando essa, dal 1746 al 1752, aveva iniziato a condurre in Fano, soprattutto attraverso Giacomo, una manifattura di ceramica che era stata impiantata "nel vallato fuori di Porta Giulia verso Porta Maggiore"⁵⁶ per una produzione da mensa ma forse anche per manufatti più elaborati. Per gestire tale attività Giacomo Ferri aveva rilevato una neo-società costituitasi da appena una decina di mesi, all'inizio del 1746, tra Francesco Maria Scatena, urbaniese, e tale Niccolò Rossi di Mombaroccio ma residente in Fano, i quali, pur avendo ottenuto delle agevolazioni dalla municipalità cittadina, non saranno in grado di sostenere finanziariamente la manifattura per mancanza di mezzi finanziari⁵⁷.

ottenuto il titolo di Conti palatini (GIACOMONI 2003-2004). Per questa occasione il palazzo era passato definitivamente di proprietà già dall'anno prima dai conti di Montevecchio ai Ferri. Una lapide posta sul fronte del palazzo ricorda che vi nacque nel 1802 il conte Rodolfo [Gabrielli] di Montevecchio, maggiore generale del Corpo Sabauda di Spedizione in Crimea, morto per le ferite ricevute nelle battaglie della Cernaia e di Balaklava (16 agosto-12 settembre 1855).

⁵⁵ BOIANI TOMBARI 1992, pp. 188-189 e DE SANCTIS 2004, 3, pp. 263-268. Il rapporto sociale con la famiglia Ferri fu in realtà una costante attenzione di questa nei confronti dell'artista che assumerà a volte il carattere di una vera e propria assistenza mediante concreti sostegni economici (BATTISTINI 1990, p. 32). Addirittura il conte Carlo Ferri che al tempo risiedeva a Roma lo chiamava *Carluccio* (cfr. lettera di Carlo Ferri a Giacomo Santi del 4 luglio 1742 conservata presso l'Archivio di Stato di Pesaro, sezione di Fano riportata parzialmente da Rodolfo Battistini in ZAMPETTI 1990, p. 35).

⁵⁶ MABELLINI 1934 p. 11. La zona iniziava al Ponte Storto convergendo nel porto presso la Rocca Malatestiana: il canale costeggiava infatti la Via Flaminia (l'attuale Via Roma) e passando sotto il Bastione del Nuti alimentava il Mulino di Porta Maggiore proseguendo poi parallelamente alle mura fino poco oltre la Darsena Borghese (porto): PANICALI-BATTISTELLI 1977, p. 34.

⁵⁷ CAMPANELLI 1999, pp. 127-128. Giacomo Ferri con l'estro imprenditoriale del borghese emergente tipico del secolo dei Lumi approfitterà immediatamente per rilevare la fabbrica di Rossi-Scatena che appena costituita già navigava in cattive acque. Francesco Maria Scatena (Urbania 1693-?) è documentato in Urbania nel XVIII secolo ove si era formato presso la bottega dei Doix, pittori e ceramisti fiamminghi (*De Duijts*) immigrati da Anversa in Urbania fin dalla metà del Seicento (GARDELLI 1986, p. 22 e LEONARDI 1987, p. 15 e pp. 19-21). Scatena aveva fatto venire in suo aiuto da Urbania il cugino Francesco Maria Doix (Urbino 1707-Urbano, 1777) che infatti risulterà

Poiché anche nella vicina Pesaro un lustro più avanti (1757) si verificherà il tentativo dell'urbaniese Giuseppe Bartolucci di impiantare una fabbrica di ceramiche⁵⁸ che, seppure naufragato dopo appena cinque anni (1762)⁵⁹, confermerà come i ceramisti durantini fossero quelli più attivi a metà Settecento nel tentativo di riproporre una produzione ceramica che era stata grande vanto nel Rinascimento nel Ducato di Urbino (1512-1631)⁶⁰. Quando

presente a Fano come *fabricere* [=torniante] nella manifattura di maioliche Ferri (MABELLINI 1934, pp. 59-63; POLIDORI 1934, pp. 216-225). Peraltro numerosi furono i maiolicari di Urbina che vennero a Fano a lavorare nella fornace Ferri: Ippolito Sassi, Antonio Rombaldelli, Cristoforo Dadioli, Cristoforo e Marco Di Bernardino ed altri (vedili puntigliosamente elencati in MABELLINI 1934, pp. 12-13; ma v. anche LEONARDI 1987, p. 20 e CAMPANELLI 1999, 4-6, pp. 268-237).

⁵⁸ Giuseppe Bartolucci, coadiuvato dalla moglie Maria Lucia Bernabei che gli era garante con delle sue proprietà, entrerà come pittore di maioliche indicato peraltro come "abilissimo professore in questo artificio" in una Società costituitasi tra i fratelli Fattori, Terenzio e Francesco (ASP, fondo notarile; Pietro Gili, rogito 19 ottobre 1757, f. 532r-537v in GIARDINI 1995, p. XIII, nota 30, ma v. anche BISCONTINI UGOLINI 1982, pp. 35-37). Francesco Fattori che finanziava l'operazione mediante prestiti di danaro risultava infatti titolare di una fornace di mattoni nei pressi di Porta Rimini (Porta del Ponte).

⁵⁹ Il tentativo di Giuseppe Bartolucci comunque servirà da apripista per la manifattura Casali&Callegari che si costituirà a Pesaro nel 1763 e verrà impiantata sempre nei locali di Porta Rimini: Antonio Casali e Filippo Antonio Callegari provenivano da Lodi dove si erano formati presso la manifattura Ferretti (BARONI 1915, pp. 120-121; CORVI-NOVASCONI 1959, p. 24 e GIARDINI 1995, p. XVIII).

⁶⁰ Cfr. FERRARI 1981, pp. 25-43. Don Corrado Leonardi, studioso di storia patria e ceramologo, sosteneva, seppure con una punta di esagerato campanilismo, che fossero stati i ceramisti durantini a tenere viva l'arte figulina dopo la devoluzione ducale del 1631 quando con la corte urbinata erano state spazzate via anche le fornaci e le botteghe maiolicare: "dalle sorgenti del Metauro a Fano e a Pesaro, la piccola città di Urbina diventa la buona madre e la nutrice di una industria che è figlia d' arte e fonte di benessere" (LEONARDI 1987, p. 21). Il prete studioso non sbagliava, anzi: alla Fiera di Senigallia (*Fiera della Maddalena*), la più importante del periodo che rappresentava l'incontro di idee e di prodotti che arrivavano da tutta l'Italia, dal nord Europa e dal Levante, si riscontra, per citare, come nel 1736 oltre alle botteghe ceramiche di Castelli d'Abruzzo che facevano la parte del leone (MARCUCCI 1915, p. 165), fosse presente solo una manifattura locale, quella di Urbina "solo Urbina manda maioliche bianche nel 1736" (*ibidem*). Anche uno dei due soci autori della rinascita della ceramica pesarese nel Settecento, Filippo Antonio Callegari, prima di impiantare la manifattura pesarese (1763) aveva trascorso, partendo dalla Ferretti di Lodi nel 1754-55 e passando per la Dallari di Sassuolo nel 1756 e la Colle Ameno del conte Ghisilieri a Pontecchio di Bologna nel 1760, due anni e nove mesi nelle botteghe di Urbina tra il 1761 ed il 1763 (ALBERINI 1977, p. 71 e GIARDINI 1995, pp. XVIII-XIX).

Giovanbattista Passeri⁶¹ infatti giungerà a Pesaro nel 1718 col padre che vi rientrava ad esercitare la professione di medico, i fasti maiolicari rinascimentali erano terminati da un pezzo e l'unica testimonianza che egli riscontrava di essi erano i modesti prodotti ["dozzinali e volgari"] del vasaro Alfonso Marzi, incapponito peraltro in una produzione senza fantasia: ai tentativi dello studioso per spingerlo a riprendere la produzione di *maiolica fina*, questi non faceva altro che rispondere come "questa [la tecnica, cioè, di fare prodotti in terracotta grezza o poco più] era l'arte insegnatagli da suo padre e suo nonno, e che non sapeva fare altro"⁶².

A questa situazione veramente desolante metterà fine l'intelligenza e l'acume pratico del Legato pontificio, il prelado milanese Giovanni Francesco Stoppani, chiamato a presiedere la Legazione di Urbino e Pesaro dal 1747 al 1756⁶³, di cui Passeri sarà Uditore⁶⁴, e che cercherà di risollevarle le sorti economiche di tutto il territorio a lui affidato mediante la rivitalizzazioni e di diverse attività economiche precipue in diverse città che, soprattutto per Pesaro e Fano, coincideranno con il recupero dell'attività maiolicara.

La manifattura pesarese di Bartolucci come quella fanese del Ferri (già Rossi-Scatena) verrà impostata su un doppio registro di produzione: un primo più commerciale, di produzione edilizia, comune e seriale, ovviamente, dato lo smercio garantito, per una maggior sicurezza economica a meglio sostenere gli sforzi finanziari soprattutto in avvio dell'impresa. Un secondo che prevedeva anche una

⁶¹ Nato a Farnese nel 1694 morirà a Pesaro nel 1780. Avvocato, archeologo (etruscologo) e letterato, rimasto vedovo prenderà gli ordini religiosi diventando uditore ecclesiastico del legato pontificio della Legazione di Urbino e Pesaro ed anche uditore di camera nella Legazione di Bologna. Sarà il primo a scrivere nel 1758 la storia della ceramica a Pesaro: *Istoria delle pitture in majolica fatte in Pesaro e nei luoghi circonvicini*, inserita al tomo quarto della "Nuova raccolta d'opuscoli scientifici e filologici" stampata a Venezia [pp. 1-114].

⁶² PASSERI in VANZOLINI 1878, p. 98.

⁶³ ARESE LUCINI 1981, p. 163 e STRAMIGIOLI CIACCHI 2000, p. 197; v. anche LEONARDI 1982. La risposta a don Corrado Leonardi di cui alla nota 48 sta proprio nella fortuna di aver avuto l'ex Ducato di Urbino ["Provincia metaurense"] alla metà del Settecento due Legati pontifici, mons. Giovan Francesco Stoppani legato dal 1747 al 1756 e poi mons. Ludovico Merlini legato dal 1756 al 1759, – entrambi creati cardinali, rispettivamente nel 1753 e nel 1756 – i quali crederanno fermamente e si adopereranno nel risollevarle l'arte ceramica.

⁶⁴ Ovvero il chierico designato dal presidente di un tribunale ecclesiastico per istruire le cause con il compito di raccogliere le prove e trasmetterle al giudice per la decisione.

produzione più leziosa ed elaborata (*maiolica fina*) da mostrare con parsimonia perché incontrasse gradatamente il gusto della nobiltà e della nuova borghesia, le quali, con possibilità economiche più elevate con i loro acquisti, si trasformavano in un veicolo di promozione per la manifattura medesima. Nella manifattura Ferri, come si vedrà, la produzione in maiolica, verosimilmente programmata alla nascita, se non altro per la presenza di Francesco Maria Scatena, maiolicaro dal pennello felice⁶⁵, non avrà mai inizio. La verifica con spunta di tutte le voci di produzione fornisce l'idea come le ceramiche sfornate siano poco più che terrecotte grezze e smaltate ovvero sverniciate⁶⁶. Alcune indicazioni di produzione maiolicara e di porcellana rimasero *in fieri*: la segnalazione molto frequente di alcuni manufatti realizzati "alla cacona" – motto gergale per significare "cose di poca pretesa" – è emblematico. Si trovano segnalate "Fogliette da un grosso alla cacona n. 500; Boccalette⁶⁷ di un grosso alla cacona, ecc.". Mentre per le maioliche, i Ferri, in mancanza di manufatti propri, si approvvigionavano spesso a Faenza: una fattura datata 16 agosto 1749 fa conoscere l'acquisto di maioliche, dipinte all'uso di porcellana da parte di Antonio Giacomini, genero di Filippo Ferri, presso la fabbrica faentina di Antonio

⁶⁵ GARDELLI 1986, p. 22 e LEONARDI 1987, p. 15 e pp. 19-21 e tavv. 16-29; v. nota 56. Lo Scatena è riconosciuto da diversi studiosi come l'autore di una interessante *Via Crucis* in maiolica, a sciogliere la sigla F.M.S.F. in *Francesco Maria Scatena Fecit*, dalle canoniche cromie in giallo, verde ed azzurro, databile al 1733-34 realizzata per la chiesa dei frati francescani osservanti del Barco di Urbania ma che nell'Ottocento verrà smontata e trasferita nella chiesa di San Fortunato di Peglio (GARDELLI, *ivi*). Oltre a rappresentare il primo esempio di *Via Crucis* in maiolica sarà da notare come la serie di mattonelle contenga sette raffigurazioni della caduta di Cristo in luogo delle canoniche tre, esemplate verosimilmente sul culto che suffragava quello già esistente nei Paesi nordici fin dal XV secolo ad uso dei pellegrini che giungevano, per la via del Santuario di Loreto, da quei Paesi.

⁶⁶ Si è sobbarcato questo compito già negli anni Trenta del XX secolo Adolfo Mabellini che ha elencato tutte le varie tipologie di produzione della manifattura Ferri estraendole dagli archivi e annotando "prevale [...] il genere casalingo, di più facile vendita" e concludendo "ma null'altro appare che abbia un vero valore artistico" (MABELLINI 1934, pp. 13-14).

⁶⁷ Il termine *boccaletta* (contenitore per vino in terracotta smaltata; dagli anni '50 del Novecento sostituita dal vetro) già di per sé sta ad indicare un manufatto per un ambiente di cucina modesto o per una osteria: non si riscontra mai ad esempio la parola *versatoio* che avrebbe significato e richiamato d'acchito un oggetto per tavole signorili e/o per incombenze rituali chiesastiche.

Maria Regoli⁶⁸. Lo stesso Filippo Casali della manifattura pesarese Casali&Callegari una quindicina d'anni dopo, puntava il dito sulla scarsità della vena modellatrice e decorativa di manufatti da parte degli operatori urbaniesi asseverando così la modestia anche della produzione fanese, che si serviva per la gran parte di maestranze provenienti dall'antica Casteldurante⁶⁹.

Non andrà dimenticato, inoltre, come in periodo pressoché coevo seppure di poco più avanzato e per poco meno di una trentina d'anni (1760-1790) anche a Urbino si assisterà ad un risveglio della produzione ceramica con la manifattura del pittore decoratore sabaudo Monsù Rolet [Giuseppe Antonio Maria Roletti], il quale, dopo esperienze nella natia Torino e poi a Milano, si era portato a Urbino ove risulta essere rimasto quantomeno dal 1760 al 1790 per gestirvi una manifattura ceramica, soprattutto maiolica fina⁷⁰. L'osservazione nella cucina padronale di

⁶⁸ ASP, SASF, b. 183 / *Conti vari* in CAMPANELLI 2000, p. 182. Era questo anche il tentativo di conoscerne ed impararne la produzione. Peraltro tra la fabbrica Regoli di Faenza e quella Ferri di Fano si arriverà anche ad un contenzioso per via del tentativo di Filippo Ferri di sottrarre al Regoli un suo dipendente, tal Carlo Antonio Savini (CAMPANELLI *ivi*, pp. 210-211), fatto peraltro non annotato nella monografia sulla manifattura Regoli (v. a nota 57). Un ulteriore passo verrà fatto un anno dopo anche verso le fabbriche lodigiane: in tal senso una lettera di Paolo Bernardo Giordani a Giacomo Ferri del 29 agosto 1750 in cui conferma che di ritorno da Milano passerà a Lodi ad acquistare alcune maioliche del posto (ASP, SASF, b. 40 / *Corrispondenza di Giacomo Ferri* in CAMPANELLI 2000, p. 215).

⁶⁹ Filippo Casali ha vena ed estro tant'è che considera i circa tre anni passati in Urbania come una sofferenza ("marcaché ò fatto due anni e 9 mesi di penitenza [...] se ciò riesce vogliamo far vedere a questi sig.ri vasi d'Urbania con un nuovo regolamento di far stare un quarto in più di maiolica nella fornace, di quello fanno questi Urbagnesi al presente, attesoche le cose ben fatte da noi forestieri sono ributate e sprezzate, sulo loro vogliono essere i filosofi nei suoi orinalli e boccali che altro non sanno fare", ALBERINI 1977, p. 65 / lettera di Filippo Casali al canonico Lazzarini del 12 luglio 1963; v. anche GIARDINI 1995, pp. XIX-XX). Della fornace Ferri non si è riusciti neanche a ritrovare qualche marchio che verosimilmente avrebbe dovuto correddare una produzione mercantile ad uso dei nobili e della borghesia.

⁷⁰ In Urbino infatti recuperando molto probabilmente la memoria dell'entusiasmante realtà rinascimentale si attiverà una produzione di sola maiolica, quella di Giuseppe Roletti (v. LAZZARINI 1879, ed anche MORAZZONI, 1958, pp. 14-15 e PAOLINELLI 2008, p. 119 e p. 256, nota 493). A detta del canonico Lazzarini, il Roletti aveva avuto scambi informativo-didattici verso la metà del Settecento o poco oltre con Filippo Antonio Callegari circa l'uso dello smalto nella lavorazione della maiolica (BIAVATI 1976, p. 62). Peraltro tra il canonico Lazzarini e Antonio Callegari vi era stata una intensa corrispondenza per l'installazione di una manifattura ceramica a Pesaro poi realizzata nel 1763



Sebastiano Ceccarini, *Tavolo con fetta d'anguria, piatto con melograni, pagnottelle, bottiglia, grande vaso con coperchio rovesciato e brocca (versatoio) in maiolica decorata, Fano, collezione privata*

Palazzo Ferri poteva certamente aver dato l'incipit a Magini per iniziare in tutta autonomia una nuova avventura pittorica, anche se un attento esame dei manufatti raffigurati nelle tele indicano, a mio avviso, un periodo esecutivo più avanzato, direi intorno all'ultimo ventennio del XVIII secolo e magari su suggerimento dello zio Sebastiano⁷¹. Egli, infatti, proprio con una sua natura morta firmata nel 1766, aveva iniziato un nuovo percorso stilistico iconografico imprimendo una virata culturale tanto netta da non essere immediatamente recepita, e forse inizialmente evitata, dal primo e secondo stato (clero e nobiltà) per via di un'aria socialmente sconvolgente proveniente d'oltral-

(ALBERINI 1977) ma le ricerche archivistiche informano anche come il canonico pesarese avesse interessato della cosa anche *Monsù Rolet* che infatti gli forniva da Urbino notizie sulla smaltatura ceramica (v. lettera del 27 febbraio 1762 in CARUSO 2003, p. 213). Recentemente il periodo di attività della manifattura Roletti in Urbino è stato ampliato rispetto ai canonici vent'anni (1771-1790) riportati dalla storiografia ceramica ponendo un maggiore accento sulla data della lettera scritta da Urbino al canonico Lazzarini (1762) ed il recente rinvenimento di una cornice in terracotta realizzata in Urbino e firmata e datata 1812 (BONAVENTURA 2019, pp. 1-3). Roletti comunque risulta attivo nell'avvio di alcune manifatture ceramiche: è segnalato infatti nel 1772 a Borgo San Sepolcro (*Gazzetta* 1772, p. 207) e nel 1780-85 presso la tenuta dal conte Fabio Asquini a Fagagna di Monfalcone (MORASSI 1985, pp. 217-255).

⁷¹ Verosimilmente uno degli ultimi suggerimenti venendo Sebastiano a mancare nel 1783.

pe, che, di lì a poco, i Fanesi (e non solo loro) avrebbero toccato con mano⁷².

Il corpus delle quattro nature morte ceccariniane di cui, come si accennava, una firmata [*Seb.o Ceccarini 1766*]⁷³, oltre a porre con precisione l'accento sulle qualità di Sebastiano anche su questo genere pittorico che faceva già intuire il distacco che l'artista fanese stava elaborando tra il sontuoso naturamortismo rococò con vaghi accenni dal soggiorno romano ed una costruzione figurativa di stampo decisamente innovativo che si stava impregnando di un sostrato cultural-popolare (terzo stato), si ponevano ad evidenza come archetipi per Carlo Magini⁷⁴ che, a mio avviso, ne principierà la "costruzione in tela" subito dopo la morte dello zio.

⁷² Più verosimilmente la nobiltà, la borghesia e per una certa parte anche il clero in carriera (prelati, monsignori, vescovi, arcivescovi, cardinali), da esse provenienti, erano ancora legati alle grandi tele floreali che, sontuose, adornavano le pareti dei saloni e mal si appagavano di tele così iconograficamente di stampo "francescano".

⁷³ Le quattro nature morte erano inserite in una parete di un palazzo nobiliare pesarese. La loro rimozione nel 1986 ha consentito la lettura sul retro di una di esse della data e firma ceccariniana (CLERI 1992, pp. 165-169; TEZA 1987, pp. 84-97 e PAOLINI 2001, p. 155). Da annotare la segnalazione di Bonita Cleri per due altre nature morte, firmate da Sebastiano sul recto delle tele, che, passate attraverso il mercato antiquario bolognese, hanno oscillato tra una collezione francese ed una italiana ove sono rimaste da allora quiete e 'silenti' (CLERI 1993, p. 423).

⁷⁴ La diversa mentalità sociale e storico artistica aveva timidamente principiato a mutare le ispirazioni pittoriche già nella prima metà del XVIII secolo e proprio attraverso il genere pittorico della natura morta con quelle interessanti ed illusionistiche tele a trompe-l'oeil che si potevano riscontrare in area lombardo veneta (Cremona). L'autore rimaneva comunque legato ad un'area socialmente elevata e quindi nei dipinti era raffigurata una oggettistica, alimentare e non, di rango (marasche, savoirdi, rosolio, stampe con poesie o filastrocche, clessidre, ceramiche di Delft, peltri, scarselle, mensole da salotto, ...). Tele inizialmente attribuite a Benedetto Sartori (VECA 1980, p. 192 e SAFARIK-BOTTARI 1989, pp. 377-378; NATALE-MORANDOTTI 1989, pp. 196-215; SALERNO 1989, p. 161) e poi, alla scoperta di una firma, meglio registrate con paternità a Vettor Romogni (ROIO 2001, p. 157) di cui si conoscono almeno quindici esemplari: quattro nella Pinacoteca Civica di Pesaro già appartenute alla Collezione Mosca e undici in collezioni private (COTTINO 1993, pp. 134-135 e ROIO 2001, pp. 157-158 e ALBERTI 2015, p. 121). Il massimo rigore che promana da queste tele è riferito al tema della fragilità della vita umana (*Pensi tu viver molt'anni?/Oh Meschin quanto t'inganni/Muterai tra pochi mesi/Altra Patria altri Paesi/E se brami di salvarti/Devi spesso in me specchiarti/che da tanta mia bruttezza/Prenderai somma bellezza*, trascritta da ROIO 2001, p. 158) mentre in Sebastiano Ceccarini ove verrà appena adombrato ma soprattutto in Magini si assisterà al superamento ideal-spirituale con il recupero di una robusta realtà social-popolare (v. anche nota 24).



Carlo Magini, *Vaso bombè in terraglia, ostriche, limone, zucca e cavolfiore in catino di terracotta*, Fano, Quadreria Fondazione Cassa di Risparmio

Un decennio dovette essere il periodo più fruttuoso e fecondo di queste tele 'da cavalletto', malauguratamente mai datate, che Carlo andava studiando nella distribuzione compositiva sempre giocata sugli stessi oggetti legati ed accomunati da cromie di tonalità tenue, abbassate, rese quasi esclusivamente sul bruno, a richiamo evidente della situazione luministica nei locali di cucina e di dispensa. L'uso del colore monocromo tra il bruno ed il rossiccio consente a mio parere di datare con maggior precisione le date esecutive delle sue tele di natura morta riscontrandosi tale impostazione cromatica nella copia del dipinto reniano *La consegna delle chiavi* il cui originale requisito dai francesi napoleonici il 21 febbraio del 1797 dalla chiesa cittadina di San Pietro in Valle e fatto repli-

care a Carlo Magini dai padri oratoriani da una piccola copia già redatta da lui stesso per i canonici della Cattedrale verso il 1765, per ricollocarlo sull'altare maggiore dove era posto l'originale.

La copia del dipinto reniano porta sul retro della tela una iscrizione che la daterebbe nello stesso anno della sua asportazione (1797)⁷⁵ con Magini settantasettenne e ciò, a mio parere, comporterebbe che l'artista, nell'ultimo decennio del secolo, avesse preso a dipingere con queste tonalità, posto che l'originale reniano era stato realizzato con cromie decisamente più vivaci, soprattutto nel rosso

⁷⁵ "Anno Domini 1797 /Dum Galli eripuerunt exemplar a Guido Reni pictum/Carolus Magini pictor fanen hanc ejusdem simili copia fecit/ aetatis suae 77" (cfr. GIARDINI 2013, pp. 105-107).

e nel bleu⁷⁶. La mancanza di date apposte nelle tele permette per certi versi di poter considerare l'ultimo periodo della vita dell'artista (1797-1806) – quello per intenderci della presenza delle truppe francesi a Fano – più consonante con la creazione delle tele di natura morta. Agiva evidentemente l'assimilazione, da un lato, dello spirito rigorosamente rivoluzionario che evidentemente oramai attecchiva nel sostrato sociale cui Carlo apparteneva e, dall'altro, e anche lo scambio con la nuova cultura pittorica che l'artista poteva aver attivato con i pittori aggregati alla Commissione Monge⁷⁷ come Jean Baptiste Wicar⁷⁸, Jean Simon Berthélemy, Jacques Pierre Tinet, Jean Pierre Gros. Essi, com'è noto, passarono per Fano al seguito delle truppe napoleoniche il 6 ed il 22 febbraio 1797⁷⁹: andata e

⁷⁶ La piccola copia realizzata intorno al 1750 per i canonici della Cattedrale (Sacrestia) su cui Magini necessariamente si dovette appoggiare, pur bisognosa di una pulitura, mostra infatti una aderenza maggiore al testo pittorico cromatico di Guido Reni (v. GIARDINI 2013, p. 107).

⁷⁷ Com'è noto su suggerimento di Napoleone il Direttorio nel giugno 1796 aveva costituito una apposita commissione di *savants* da aggregare all'Armata francese in Italia "pour la recherche des objets des Sciences et de l'Art" con il compito di selezionare e trasportare in Francia le opere d'arte, i libri e i manufatti di interesse scientifico requisiti nelle città italiane progressivamente occupate dai francesi. Ne facevano parte autorevoli esponenti della cultura francese: i botanici André Thouin e Jacques-Julien de Labillardière, il chimico Claude-Louis Berthollet, i pittori Jean-Simon Berthélemy, Pierre-Jacques Tinet e Jean-Baptiste Wicar e gli scultori Jean Guillaume Moitte e Joseph-Charles Marin. Gaspard Monge che era già un celebre matematico ne fu posto a capo (MONGE/CARDINALI-PEPE 1993 e GIARDINI 2003, p. 50).

⁷⁸ Il pittore Wicar che risulta essere il *savant* presente a Fano nel febbraio 1797 (MONGE/CARDINALI-PEPE 1999, p. 128) si trovava infatti nei momenti della sua scelta rivoluzionaria più intensa ed ideologica (fu lui ha tenere alla Convention Nationale del 28 frimaio Anno II°/18 dicembre 1793 un discorso in cui osteggiava tutti i generi pittorici tranne quello storico (GUILLAUME 1891-1907, III, p. 189); gli venne anche attribuita, forse stravolta, la frase rivolta al suo maestro David "il faut que nous fassions guillotiner tous les peintres de genre", CARACCIOLLO 2007, p. 35, nota 6); questi potrebbe aver travasato in Carlo Magini una poetica pittorica decisamente rivoluzionaria, cioè rigorosa addirittura antitetica allo stesso genere naturamortistico che l'artista fanese renderà nelle tele infatti privo di fasti ed orpelli: parafrasando Edouard Pommier si potrebbe dire che Wicar portava il gusto della Rivoluzione.

⁷⁹ MONGE/CARDINALI-PEPE 1999, pp. 24-30, ma v. anche GIARDINI 2003, pp. 50-51. Non si dimenticherà come per circa un anno e mezzo (dicembre 1797-agosto 1799) in analogia con la Repubblica romana e con quella anconetana venne istituita anche una Repubblica francofanese.

ritorno per e da Tolentino, ove verrà firmato, com'è noto, il Trattato di Pace con la Santa Sede (19 febbraio 1797).

In questa situazione Carlo Magini rimarrà coinvolto, pur nella confusa situazione politico-amministrativa tra Francesi e Austro-Russi nel biennio di fine secolo (1797-1799), per le sue conoscenze logistico-pittoriche cittadine ad identificare e scegliere i dipinti da prelevare⁸⁰. E da questi contatti poté benissimo derivare a Charles Magini l'idea di firmarsi 'alla francese': *A' Charles Magini peintre à Fano*⁸¹. E se ne potrebbe trarre anche l'indicazione di una esecuzione tarda di queste tele⁸², seppure dettata da un affaticamento fisico-mentale ma estremamente prolifico per via di uno schema mentale fisso che agevolava la ripetitività degli oggetti, seppure ogni volta scomposti.

Verosimilmente ne sarà tutto transalpino l'apprezzamento e quindi nel tempo la conseguente e pressoché totale dispersione cittadina che non lascerà testimonianze a Fano⁸³. Come in effetti non vedere nelle ostriche ritratte da Magini nella natura morta con *vasetto bombé, limone, ostriche, pane e zucca* di proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio di Fano una prelibatezza che doveva essere stata osservata dall'artista sulle tavole di militari transalpini di alto rango di stanza a Fano durante l'occupazione napoleonica⁸⁴.

Del valore economico di queste tele Magini non se ne dovette curare, trovandosi ad operare pittoricamente in un cambio sostanziale e radicale di mercato: nature morte di siffatta maniera – così dogmatiche ed "astratte", senza fasto – non era a quei tempi ipotizzabile fossero realizzate su commissione ma ancora soltanto *ad libitum* del pittore

⁸⁰ In tal senso una lettera della municipalità fanese all'amministrazione dipartimentale di Ancona del 21 ventoso anno VIII (11 marzo 1799) perché Magini venga pagato per la stima dei dipinti prelevati dai francesi (ASPs/SaFa/Fondo ASC, *Minutario*, b. 40, fasc. 17 riferita da Rodolfo Battistini (*Regesti*) in ZAMPETTI 1990, pp. 37-38).

⁸¹ PAOLUCCI 1934, p. 1; BOIANI TOMBARI 1999, p. 32 e v. anche nota 11.

⁸² Magini in effetti a quelle date (1797) risulta settantasettenne. Morirà poi a ottantasei anni (1806).

⁸³ V. nota 39.

⁸⁴ ZAMPETTI 1990, p. 137, n. 77; BATTISTELLI 1999, p. 49, n. 19 e DIOTALLEVI 2015, pp. 8-9, n. 3. Verosimilmente queste che comunque potevano mantenere la loro edulità per dieci, dodici giorni arrivavano quasi giornalmente dalla Francia: la loro osservazione mostra la qualità del tipo *Belon* (a forma tondeggianti) i cui allevamenti avevano cominciato ad essere organizzati in Bretagna a partire dal 1755 (KURLANSKY 2006, p. 49). La loro presenza a Fano a fine Settecento è un concreto termine *post quem* per datare la realizzazione delle tele maginiane di natura morta.

e proposte in maniera forse addirittura gratuita ai propri committenti, non ritenendole, pittore e clientela, così confezionate, di importante caratura.

Non sarà inutile ricordare come Jean-Baptiste Siméon Chardin, sul finire del XVIII secolo (1778) e poco prima della sua morte (1779), dovette “patire” un pesante diniego da parte dell’Académie Royale de peinture et sculpture, ovvero dal conte d’Angiviller⁸⁵, di aumentare la sua pensione a motivo proprio delle nature morte, genere su cui peraltro egli era maestro universalmente riconosciuto, ma ritenute di caratura storico artistica assai minore rispetto ai *grands genres*⁸⁶.

Il centinaio di opere maginiane conosciute, in una supposta osservazione totale in sequenza⁸⁷, che colpisce l’osservatore come stiletate stendhaliane, impone di ipotizzare, per la loro omogeneità, che possano essere nate, se non in contemporaneità, quantomeno per un ricordo degli oggetti da cucina radicatosi nella mente dell’artista, il quale poi si sarebbe adoperato artisticamente a far ‘giostrare’ quasi sempre gli stessi.

In Casa Ferri, come nella stragrande maggioranza delle abitazioni nobili e borghesi, era certamente d’obbligo trovar presenti ceramiche da tinello ad uso gentile e cortese

⁸⁵ Charles-Claude de Flahaut de La Billarderie, conte d’Angiviller, era il Direttore Generale degli edifici del re ed anche Soprintendente dell’Académie (*directeur général des Bâtiments du Roi*).

⁸⁶ “Et vous devés convenir qu’à travail égal vos études n’ont jamais comporté les frais aussi dispendieux ny des pertes de temps aussi considérables que celles de MM. Vos confrères qui ont suivi les grands genres” (da una lettera del 21 luglio 1778 di d’Angiviller a Chardin riportata in Furcy-Raynaud 1900, pp. 34-38): “voi dovete convenire che a parità di lavoro, i vostri studi non hanno mai comportato sforzi così gravosi né perdite di tempo così considerevoli quali quelli dei vostri colleghi che si sono dedicati ai grandi generi” (v. anche SPADONI 1993, s. p. ma p. 7). Non è un caso che Eugenio Battisti, chiosando proprio queste considerazioni, al suo saggio pubblicato nel grande lavoro sulla natura morta in Italia curato da Federico Zeri e Francesco Porzio ponesse scherzosamente il titolo *Meditando sull’inutile* (BATTISTI in ZERI I, 1989, p. 15 e p. 35). Il conte d’Angiviller non gradiva il genere della natura morta ritenendola cosa di poco conto; infatti appena nominato Soprintendente agli edifici reali nel 1774 deciderà da subito (1775) di affiancare al segretario dell’Académie Royale de peinture et sculpture, Charles Cochin, un segretario aggiunto nella persona del pittore Jean Marie Baptiste Pierre creando così un clima decisamente ostile a Chardin (v. MICHEL 1993, p. 155; su J. M. Baptiste Pierre è noto lo sprezzante giudizio coevo di Diderot esternato a commento del *Salon* del 1761, v. MAZZOCUT MIS 2012, pp. 114-115).

⁸⁷ Cfr. la monografia curata da Pietro Zampetti nel 1990 alle pp. 133-150, nn. 50-148.

(terraglie, maioliche e porcellane) e per i servizi di cucina vera e propria (terrecotte) peraltro collocate da Magini per comodità descrittiva, unitamente alle derrate alimentari⁸⁸, tutte nello stesso stanzone (la cucina): una parete abbrunata, un tavolo e una mensola ricavata nella parete che venivano ‘campite’ “con una progressione dal basso verso l’alto, [in] un piano dimensionalmente ridotto rispetto all’ingombro reale degli oggetti”⁸⁹. Le ceramiche esitate annualmente dalla manifattura Ferri tra il 1747 ed il 1752-1753 e portate alla Fiera di Senigallia, a scorrere i libri mastri e le note ad essi afferentesi evidenziano una produzione di ceramiche d’uso alimentare, segnatamente terrecotte da cucina e qualche maiolica, verosimilmente piatti ad uso commensale.

I manufatti di maiolica fina come le maioliche, le porcellane e le terraglie⁹⁰ non potevano infatti che provenire da acquisti mercantili attraverso le annuali fiere territoriali (Senigallia⁹¹, Jesi, Ancona e dalla stesa Fano), mentre le

⁸⁸ Le derrate verosimilmente dovevano essere stivate nei magazzini e nelle cantine del Palazzo e recuperate per l’uso quotidianamente. Ciò a valere per le granaglie, l’olio, il vino, gli insaccati, le mezzene d’animali pronte per essere lavorate al consumo (vitello, agnello, maiale), mentre gli ortaggi e la frutta giungevano pressoché quotidianamente trasportate in carri e carrette dai possedimenti foranei (ville e masserie) posti lungo la vallata metaurense o nella campagna dei castelli fanesi (da Carrara, da Roncosambaccio, da Magliano, da Cartoceto, da Ferretto, da Pozzuolo).

⁸⁹ BATTISTINI 2001b, p. 168.

⁹⁰ Sarà il caso di accennare, seppur brevemente, alle diverse tipologie di produzione ceramica. La ceramica innanzitutto è un impasto di acqua e argilla che viene plasmato inizialmente a mano ed in seguito nel tempo con apparecchiatura meccaniche per fargli assumere la forma voluta e reso resistente prima mediante essiccazione e poi per cottura in apposite fornaci e dall’Ottocento in appositi forni. A seconda della sua lavorazione l’argilla dà origine a terrecotte (una sola cottura a 900°C), a maioliche (due cotture a 850° e 650-700°), a terraglie (una cottura tra 950-1250°) ed a porcellane (una cottura tra 1350-1400°). La terracotta è composta da argilla comune con presenza di ossido di ferro; la maiolica è composta da argilla porosa che tra le due cotture viene rivestita di smalto e quindi decorata; la terraglia è composta da argilla addizionata di quarzo e di feldspati; la porcellana è composta da argilla con aggiunta di caolino e feldspati.

⁹¹ Alla Fiera di Senigallia nel 1749, 1750 e 1751 vengono documentate presenti 3 botteghe maiolicare di Urbani (MARCUCCI 1915, p. 180 e vedi anche a nota 74). Sarà il caso di ricordare che manifatture del Nord Italia avevano già dalla fine del Seicento riaperto i propri forni e quindi con discreto anticipo su quelle dell’ex ducato urbinato: la manifattura dei conti Ferniani di Faenza era attiva dal 1693 (BALLARDINI 1935, p. 81 e RAVANELLI GUIDOTTI 2009, pp. 23-24); la Cappellotti di Lodi si era sviluppata organicamente addirittura fin dal 1679

terrecotte, in tutti i loro molteplici usi, provenivano, oltre che da una vecchia produzione casalinga (i superstiti manufatti della fornace Ferri⁹²), dai mercati settimanali cittadini di piazza⁹³ o al massimo dalla fiera ferragostana della Madonna della Misericordia di Santa Maria dell'Arzilla meglio nota come "fiera degli orci"⁹⁴.

Le terrecotte fatte confluire nel mercato locale provenivano dalle fornaci e dalle botteghe di vasai della media e bassa valle del Metauro: Orciano; Fratte Rosa; Barchi (Vergineto, San Bartolo, Villa del Monte); Sant'Ippolito (Sorbolongo)⁹⁵, mentre per la *maiolica fina*, tenendo come baricentro la fiera senigalliese, si trova documentata per tutto il Settecento la presenza di manifatture faentine (una), pesaresi (una), urbaniesi (due)⁹⁶. Di contro, non sono registrate manifattu-

(MINGHETTI 1939, p. 129), ad essa si affiancherà nel 1725 la Ferretti (MINGHETTI 1939, pp. 182-183); sarà utile ricordare anche la grande manifattura Antonibon delle Nove di Bassano, attiva fin dal 1680 (ANTONIBON 1914, p. 86), che possedeva un deposito (*negozij*) a Pesaro nel 1754, come peraltro in *Sinigaglia, Ancona e Rimini* (ERICANI-MARINI-STRINGA 1990, p. 183 e GIARDINI 1996, p. XII, n. 23).

⁹² Chiusa nel 1752 la manifattura ceramica, molti dei prodotti realizzati per gli usi del Palazzo Ferri dovettero via via scomparire per "selezione naturale", cosicché intorno agli anni Ottanta/Novanta e cioè trenta-quarant'anni dopo, ben poco di essi doveva essere sopravvissuto nei servizi di cucina e della sala da pranzo.

⁹³ Anche e soprattutto dalla Fiera di San Bartolomeo che a Fano si teneva fino al Settecento per tutta la seconda metà del mese di agosto. Le maioliche, le porcellane si acquistavano invece direttamente nella o dalla manifattura ceramica. Per un breve regesto delle fiere fanesi v. VOLPE 2008, p. 8, pp. 32-32 e p. 52.

⁹⁴ Località posta lungo il torrente Arzilla nella parte bassa della vallata a ridosso della città di Fano (cfr. SCATASSA 1904, p. 222; BLASI 2001, p. 109).

⁹⁵ Cfr. VOLPE 2007, pp. 219-225; pp. 147-179; 193-209; pp. 181-191. Per Vergineto, Villa del Monte e San Bartolo, località già in frazione di Barchi ed oggi ricomprese nel territorio del Comune di Terre Roveresche, v. anche OTTALEVI 2016, pp. 21-38. Sorbolongo si trova in Comune di Sant'Ippolito. Nel Settecento era costituito in entità amministrativa sotto la giurisdizione del vescovo di Fossombrone, mentre dal 1861 fu costituito in Comune autonomo, diventando però dal 1928 frazione del Comune di Sant'Ippolito.

⁹⁶ Così alla Fiera di Senigaglia del 1790 (MARCUCCI 1915, pp. 200-201 e CASSANI 2007, pp. 80-81 nota 56: Marco Cassani specifica traendole dagli atti dell'archivio storico comunale senigalliese che le due manifatture urbaniesi erano quelle di Gioacchino Biscioni e Francesco Maria Luzi e la manifattura pesarese quella di Antonio Casali e Filippo Callegari) mentre quasi trent'anni prima (1764) dai libri di contabilità della fiera risultavano presenti solo le manifatture di Faenza ed Urbania: (*Libro della Fiera*, II, cc. 17-24 in MARCUCCI 1915, pp. 278-279). La presenza senigalliese di manufatti della fornace fanese dei Ferri non trova un riscontro autonomo verosimilmente proprio per via

re toscane (Doccia), né lombarde (Milano, Lodi), né liguri (Savona), né venete (Nove di Bassano), né "estere" come le olandesi (Delft), o le tedesche (Meissen) o le francesi (Marsiglia, Moustier, Strasburgo)⁹⁷. Nelle opere pittoriche di Carlo Magini si ha una panoramica assai ampia del repertorio ceramico utilizzato dell'artista, che probabilmente riportava fedelmente quanto caratterizzava le cucine e le mense di rango della sua città sul finire del Settecento.

Si osserverà innanzitutto come accanto a manufatti in semplice terracotta invetriata o smaltata⁹⁸ vengano inseriti oggetti in maiolica, terraglia e addirittura in porcellana. Tra i numerosi oggetti in maiolica più volte ripresi con maestria dall'artista e riproposti secondo insolite inquadrature si trovano oggetti riconoscibili per decoro e forma: piatti sagomati con decori in monocromia blu ed anche "alla margherita", "alla rosa", "a mazzetto di fiori", teiere, zuppierie, tazzine e piattini, portasale, portasalse e tazze da brodo⁹⁹.

Analizzando le oltre cento tele di natura morta dipinte da Carlo Magini, o comunque a lui attribuite, e volendo iniziare il discorso dalle raffigurazioni di elementi in terracotta¹⁰⁰, si riscontrano in terracotta smaltata delle belle

delle maestranze urbaniesi che aveva alle sue dipendenze: risulta infatti che in data 12 luglio 1749 viene inviata da Senigaglia a Giacomo Ferri a Fano una lettera da parte di Francesco Doix in cui gli comunicava di aver trovato un magazzino per le ceramiche dell'Azienda ma che ciò aveva provocato le ire dei maiolicari di Urbania ai quali fino a quel momento i Ferri si erano appoggiati (ASP/SASF, b. 65/ *Corrispondenza Filippo Ferri* in CAMPANELLI 2000, p. 182/XIII). Peraltro il nuovo magazzino era stato affittato a nome del Doix stesso e ciò dovrebbe aver portato a computare i prodotti fanesi con quelli urbaniesi che erano decisamente più conosciuti. A quella data infatti la manifattura Ferri risultava costituita da poco più di sette mesi.

⁹⁷ In tal senso è fonte attendibile lo storico senigalliese di Roncitelli Roberto Marcucci che fornisce uno studio approfondito e dettagliato della storia della fiera di Senigaglia dalle sue origini al XIX secolo in cui fra gli aspetti descritti egli sottolinea quali furono i maggiori fornitori e fruitori di essa dalle origini alla fine dell'Ottocento. Si veda inoltre MAZZANTI BONVINI 1968 e ANSELMI 1969.

⁹⁸ L'invetriatura riguarda l'applicazione a pennello (a freddo) in una terracotta di una vernice di silicio (marzacotto) atta ad impermeabilizzare il manufatto perché possa contenere dei liquidi. La smaltatura è un procedimento più aulico che si applica per immersione del manufatto in terracotta in una soluzione vetrosa o stannifera monocroma per la cui fissazione si rende necessaria una seconda cottura. Esiste anche la soluzione piombifera che per motivi dannosi alla salute non veniva usata su contenitori per alimenti.

⁹⁹ Cfr. BOJANI 2001, pp. 50-51 e PAOLINELLI 2008, p. 119.

¹⁰⁰ Gli oggetti in terracotta peraltro erano quelli più presenti nelle cucine dei palazzi signorili ai tempi di Carlo Magini e dovette-

ed interessanti caffettiere con coperchio¹⁰¹ – tutte identiche nella stessa forma a significare l'uso dello stesso modello¹⁰² – che, dalla fine della metà del Settecento iniziavano

ro essere quelli che attirarono maggiormente la sua attenzione. Verosimilmente dovette trattarsi di argilla comune ma ricca di ossidi di ferro (*ferraccia*) che consentivano, e consentono ancor oggi, una colorazione rossiccio-brunata. Come si vedrà in seguito le terrecotte che Magini poté osservare e poi raffigurare nelle sue tele dovevano provenire la gran parte da Fratte Rosa proprio per via dell'argilla ferrosa. L'argilla che lavoravano i vasai delle vicine zone di San Bartolo, Vergineto e Villa del Monte era di tipo marnoso che produceva un colore turchino slavato e comunque biancastro. Anche nella nomenclatura ceramica la terra di Fratte Rosa era chiamata *argilla* mentre quella delle tre frazioni barchiesi era chiamata *creta*: la prima era adatta maggiormente per le terrecotte da fuoco mentre la seconda per quelle da acqua (VOLPE 2007, pp. 147-178 e pp. 193-209 e OTTALEVI 2016, pp. 77-79). Terrei comunque fuori dal raggio di azione dei vasai Fabiani di Fratte Rosa la caffettiera e la stufarola che evidenziano entrambe modellature a servizio di gusti più prettamente cittadini e quindi difficilmente smerciabili nelle campagne dell'entroterra fanese ed anche per via della sontuosità dello smalto che traspare anche dall'osservazione delle tele.

¹⁰¹ La caffettiera è presente in almeno sedici tele.

¹⁰² Non ho riscontrato nell'esame di studi in materia la presenza di caffettiere in terracotta presso i vasai della valle del Metauro mentre la realizzazione nella manifattura pesarese Casali & Callegari nel periodo 1787-1810 di caffettiere con decoro "alla margherita" o alla "alla rosa" identicamente modellate fanno supporre che la caffettiera in terracotta a basso e largo piede provenga dallo stesso modellatore della stessa fabbrica, intorno al 1780, osservabili al Museo Civico di Pesaro (GIARDINI 1996, p. 130, n. 412 e p. 138, n. 450) che ancora comunque stenta ad ingentilirsi nei corredi: l'ansa infatti è resa in maniera assai modesta del tipo 'a lucignolo'. È da credere che quella in terracotta rimanesse negli usi di cucina mentre l'altra più ricercata e gradevole servisse per il servizio da tavola (LORETI 1978, p. 47 e p. 51; BISCONTINI UGOLINI 1976, pp. 90-93; GIARDINI 1995 p. 60, n. 49 e p. 82, n. 66 e p. 86, n. 69) unitamente ad interessanti pezzi in terraglia. Maioliche siffatte risentivano nelle forme e nei decori di ispirazioni lodigiane per via delle origini dei fondatori della manifattura (LEVY 1980, fig. XXV e figg. 198 b, c). L'uso della caffettiera nei territori d'oltralpe come *appareil pour préparer l'infusion de café* (1690) e poi in quello di *vase destiné à servir le café sur la table* (1708), troverà una sintesi in quelli piemontesi verso il 1715 nella doppia valenza di *bricco in cui si fa bollire o si serve il caffè* e contestualmente si utilizzeranno due manufatti: uno per la bollitura in cucina ed uno per servirlo in tavola (QUAGLINO 2015, p. 127). Ne fornisce interessante prova una natura morta del pittore Chardin [*Natura morta con quarto di montone*] del Musée des Beaux Arts di Bordeaux del 1730 (ROSENBERG 2010, pp. 100-101) eseguita nel 1730 ove la caffettiera ritratta dall'artista francese pur nella sua pennellata sgranata pone ben in evidenza quelle ritratte da Magini con una pennellata più nitida; i modelli francesi verosimilmente si erano travasati nel gusto della borghesia italiana; ma vedi nota che segue. Non potrà infine non segnalarsi come nei registri aziendali (*libri dei conti*) della manifattura Ferri (novembre



Jean Siméon Chardin, *Quarto di montone, panno, cipolle e caffettiera in terracotta smaltata*, Bordeaux, Musée des Beaux Arts

a comparire sempre più spesso nelle cucine per preparare una bevanda che, dall'Oriente attraverso Venezia, aveva iniziato a prendere sempre più possesso della quotidianità soprattutto dei borghesi emergenti. Sarà con Goldoni infatti che il caffè riceverà il sigillo di bevanda della classe borghese in ascesa e imprenditoriale della città, contrapposta a quella aristocratica (che beveva cioccolata) e al popolo (che beveva vino).

Dopo molte titubanze anche lo Stato Pontificio, inizialmente riluttante alle nuove scoperte, si aprirà a questa nuova cultura di sociabilità e di incontro consentendone l'uso privato e pubblico attraverso l'apertura di appositi locali¹⁰³. Risulta evidente dal formato a pancia larga e collo

1747-maggio 1749) comparisse la realizzazione di alcune caffettiere in terra rossa a carico del pittore e decoratore ceramista Francesco Maria Ragazzini (CAMPANELLI 1999, pp. 296-300).

¹⁰³ Ottenuto il favore del papa, il caffè iniziò ad essere ricompresso tra i prodotti offerti dai venditori ambulanti italiani: la nuova cucina



Carlo Magini, *Caffettiera in terracotta smaltata, piatto con forma di formaggio pecorino e uova, bugia e ciambelle d'anice*, Bergamo, Collezione privata.

Manifattura Casali & Callegari, *Caffettiera in maiolica decorata*, Pesaro, Musei Civici

stretto, manico ad ansa e largo becco reso 'a corpo' delle caffettiere raffigurate, come si fosse al tempo in cui il caffè era preparato facendone bollire i fondi¹⁰⁴.

Proseguendo nella disamina si osservano le stufarole con coperchio¹⁰⁵, anch'esse tutte di identica forma e quindi riprese dallo stesso modello. La stufarola, cioè una pentola

non doveva addormentare ma rendere vigili e vigorosi Ecco quindi il successo del caffè, ricco di "virtù risvegliativa"! Per l'Italia se ne ha una consacrazione letteraria nelle commedie di Carlo Goldoni, attento osservatore e critico della società veneziana, egli scrisse del caffè in molte sue commedie come *La sposa persiana* (1753) avendo dedicato ad una di queste addirittura il titolo: *La bottega del caffè* (1750). A Roma Il Caffè Greco fu fondato nel 1750 in un localino ad angolo tra Piazza di Spagna e Via Condotti (BONAVENTURA 2013-2014, pp. 59-62 e pp. 64-65).

¹⁰⁴ Il diametro della parte alta della caffettiera (*collo*) ove poggia il coperchio fa recuperare il fatto che nel 1802 il chimico francese Francois-Antoine-Henri Descroizilles (1751-1825) brevettava un filtro cilindrico da apporre all'interno della caffettiera in terracotta per evitare di dover bere i residui fondi del caffè ma, soprattutto per quel che interessa il nostro discorso, all'iniziale che era in metallo egli invece lo realizzava "en porcelaine; c'est une amélioration en ce sens que le café n'est plus exposé à contracter le gout du fer" (DE LERUE 1875, pp. 15-16). Gioverà ricordare che Descroizilles era amico e collega di Gaspard Monge (1746-1818) e Jean-Antoine Chaptal (1756-1832): il primo, un matematico, sarà il capo della Commissione di *Savants* che raggiungerà, per ordine del Direttorio, Napoleone Bonaparte impegnato nella Campagna d'Italia del 1797 per assistere nell'asportazione delle opere d'arte dei territori conquistati; il secondo, chimico, verrà nominato Ministro dell'Interno ai tempi del Consolato napoleonico (1800-1804) e promulgherà il Decreto che il 31 agosto 1801 istituirà i musei provinciali (dipartimentali) francesi.

¹⁰⁵ La stufarola è presente in otto tele.

utilizzata per zuppe, stufati e spezzatini, risulta ricoperta di brillante smalto bruno, come la caffettiera, per essere adatta a tale bisogna¹⁰⁶. Sulla scia della identica smaltatura della caffettiera, così pare all'osservazione, potrebbe essere opera della manifattura pesarese Casali&Callegari, seppure mostri una forma che potrebbe essere attinente anche ai manufatti in terracotta di Fratte Rosa dalla forma tronconica, parete bombata e fondo piatto¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Al fine di una resa di sicurezza nella cottura dei cibi i vasaio di Fratte Rosa a partire dal XVIII secolo impermeabilizzavano le terracotte da fuoco con latte freddo per neutralizzare le microfessure dell'ingobbio (= rivestimento a base argillosa liquida steso a ricoprire il manufatto). Pare che questo accorgimento fosse già in uso presso i figli romani della città di Suasa il cui insediamento posto lungo la sottostante valle del fiume Cesano (*Suason*) è oggetto di scavo da una trentina d'anni e dista una decina di chilometri da Fratte Rosa (*Una produzione di ceramica* 1997, p. 209). Su tale operazione gli archeologi riferiscono peraltro una testimonianza diretta di un vasaio frattese (CUOMO DI CAPRIO 2007, p. 134). Magini per rendere visivamente la smaltatura di questo, come del precedente pezzo, realizza una sbiancatura a significare il riflesso dello smalto. A detta del Passeri i ceramisti (pignattari o maiolicari che fossero) per la miglior resa dello smalto che andavano ad apporre nei propri manufatti in biscotto rendendoli vetrosi e resistenti si approvvigionavano di terre ("rena di S. Giovanni [...], bianca e lucida è la migliore di tutte") cavate nei pressi dell'Abbazia di Vallombrosa, com'è noto dedicata a San Giovanni Gualberto – per altri nei pressi della città toscana di S. Giovanni Valdarno – o intorno al lago di Perugia ovvero il Trasimeno (PASSERI in VANZOLINI 1878, p. 82 e LEONARDI 2001, p. 49)

¹⁰⁷ BUCCI 1981, p. 76 e CAMPANELLI 2003, p. 36. Le terracotte maginiane, per quanto io abbia potuto osservare, si riferiscono ad una produzione riscontrabile in larga parte a Fratte Rosa, paese posto ad una ventina di chilometri da Fano tra le valli del Metauro e del Cesano



Stufarola in terracotta parzialmente smaltata [produzione moderna], Fratte Rosa, Museo delle Terrecotte.

Carlo Magini, *Uova al tegamino, stufarola in terracotta smaltata, pane e tazza in maiolica decorata (part.)*, Roma, collezione privata

Si notano poi tegliette a parete svasata, e largo fondo piatto con due piccole anse ad orecchietta¹⁰⁸ usate per la cottura di uova “ad occhio di bue”. L’invetriatura di colore marrone, soprattutto nella parte interna che si intravede, era necessaria per ben contenere i condimenti e la liquidità della chiara dell’uovo prima che essa si addensasse per la cottura. La forma di questa piccola teglia rimanda ad evidenza alle forme delle terrecotte frattesi¹⁰⁹. Non pas-

ove peraltro la produzione di terrecotte stando ad alcuni documenti storici è principiata intorno al 1730 con la famiglia Fabiani: lo riferisce Mauro Tamburini nel suo scritto inserito nel volume su Fratte Rosa (TAMBURINI 1981, p. 11; ma v. anche VOLPE 2007, p. 148). Per altri elementi si ravvisa una produzione di Vergineto, S. Bartolo, Villa del Monte ove si hanno notizie di fornaci in attività già nel 1798 (VOLPE 2007, p. 193 che cita documenti manoscritti conservati presso la Biblioteca Passionesi di Fossombrone).

¹⁰⁸ Questo tipo di teglia di piccolo diametro è presente in undici tele. In epoca più recente le anse sono realizzate a nastro e ripiegate a forma di fiocco. La teglia aveva dimensioni diverse con diametro da 14/16 a 38/40 cm.

¹⁰⁹ BUCCI 1981, p. 76 e CAMPANELLI 2003, p. 37.

sa certo inosservato un brocchetto da olio di produzione frattese smaltato nelle pareti interne e nell’orlo estroflesso della bocca fino al beccuccio cordonato¹¹⁰. La colorazione marrone, di evidente derivazione dall’uso di una argilla ferrosa, non consente a mio parere di seguire l’indicazione dello studioso Francesco Maria Ottalevi che vuole questo elemento (*brocca da olio*) come opera di un orciaio di Vergineto e dintorni¹¹¹. Una prima considerazione che mi vien da fare è quella della colorazione del manufatto che, se non fosse di produzione frattese, avrebbe avuto una evidente colorazione biancastra, mentre siamo ancora in presenza

¹¹⁰ Un vero e proprio rubinetto di mescita. Il brocchetto è presente in diciassette tele.

¹¹¹ OTTALEVI 2016, pp. 194-197. Non a caso ho usato la parola orciaio visto che la brocca di Vergineto mostra ad evidenza di essere cugina stretta dell’orcio da acqua mentre il brocchetto frattese è decisamente nella sua linea più slanciata più aggraziato: una terracotta veramente interessante nella produzione settecentesca dei Fabiani. Approfittando di questa nota dirò che mi sento un po’ di parte in queste considerazioni essendo nato a Fratte Rosa.

di una colorazione bruna, prossima al nero-violaceo. Una seconda è l'ansa che, a quelle date, a Fratte Rosa veniva resa a nastro liscio¹¹², mentre a Vergineto a nastro ritorto quasi a treccia. Una terza è proprio nel nome che già manifesta la sua provenienza: le tele maginiane evidenziano come questo contenitore da olio sia di per sé leggermente slanciato da giustificare la parola *brocchetto*¹¹³, mentre a Vergineto il recipiente per contenere e versare l'olio (*la brocca da l'oli*, in lingua popolare) mostra un contenitore assai panciuto e stante (*ventre ovoidale*)¹¹⁴ che viene idealmente diviso in due parti da una cordonatura mediana, quasi un cheloide a tutto tondo, che nel *brocchetto* di Fratte Rosa non compare.

Una variante nella forma del *brocchetto* da olio la si trova in un manufatto simile¹¹⁵ realizzato ad ansa cordonata e corta "maniglia", atta per il trasporto, posta a diametro sopra la bocca¹¹⁶ che reca una "vistosa" sagomatura sulla parte alta del collo quasi a disegnare un vero e proprio colletto che viene ben rimarcato, mentre nel *brocchetto* la zona è anonima, completamente liscia.

L'ultima differenza la si riscontra nel beccuccio: leggermente ricurvo e liscio nella *brocca* rispetto a quello più teso e cordonato del *brocchetto*. Per via dell'invetriatura brunnata, direi ancora un elemento della produzione dei Fabiani di fine Settecento¹¹⁷.

L'osservazione attenta delle tele maginiane porta verso una interessante terracotta invetriata a cromia marrone e verde cupo¹¹⁸ raffigurante un grande vaso a forma ovoi-

dale con ansa a nastro e cuspidata, chiamato *pigna*¹¹⁹ che veniva usato per far cuocere lentamente, accanto al fuoco del camino, zuppe in genere ed anche legumi come fagioli, ceci o lenticchie. È raffigurata infatti a volte con un ramaiolo [=mestolo] metallico posto in equilibrio orizzontale sul collo, oppure con la conca del ramaiolo stesso immersa nella *pigna* mentre il manico di legno ne rimaneva fuori, a vista. Carlo Magini, con le sue raffigurazioni dal vero porta a far attribuire la *pigna* come manufatto di Fratte Rosa o delle tre frazioni barchiesi, identificabili nella colorazione in marrone cupo o giallo chiaro. Questa doppia valenza esecutiva deriva dal fatto che la *pigna* per essere al tempo un dei manufatti ceramici da cucina più diffusi in area metaurensese veniva a trovarsi *come* contenitore *border-line* tra una terracotta da fuoco (Fratte Rosa)¹²⁰ ed una da acqua (Vergineto).

A seguire andrà annotato anche un piccolo tegame o teglia di terracotta brunnata assai basso, che a Fratte Rosa viene chiamato *codazza* per via del manico che consen-

¹¹⁹ La *pigna* è presente in diciannove tele in cui sono comprese anche cinque *pigne* di misura più piccola usate come contenitori per il latte e due ancora più piccole collocate sulla mensola e ricoperte di invetriatura verdastra mostrano anche l'ansa curva e non ad angolo retto tipica della *pigna* (v. *tazza da brodo, piatto con salame e trancio di formaggio grana, strofinaccio*; Faenza, collezione privata e *vassoio con cotichini, coltello, bottiglia panciuta, cipolle e teiera in terraglia*; Roma, collezione privata: rispettivamente ZAMPETTI 1990, p. 136, n. 70 e p. 147, n. 127; questo secondo pignolo è raffigurato appeso ad un chiodo per l'ansa): in verità sulle anse non sempre Magini è rigoroso nella loro configurazione e proposizione. Infine ne sono state contegiate anche quattro a doppia ansa ugualmente a nastro e cuspidata che a Fratte Rosa sono dette appunto *pignole* ed usate per cotture "a bagno maria": una di queste ultime reca poco sotto l'orlo estroflesso uno stemma gigliato, forse una banale richiamo al casato Ferri che di gigli nel proprio stemma ne ha comunque tre o forse anche il riferimento ad una manifattura fiorentina? (*cesto di vimini con panno bianco, forme di formaggio pecorino, piatto con uova, bottiglia, fiasco e portaspezie in terraglia*; ubicazione sconosciuta: ZAMPETTI 1990, p. 148, n. 135). Deve il suo nome alla macerazione linguistica tardo latina del termine *pinguia olla* che nel tempo perderà il sostantivo *olla* che invece si attesterà meglio nella dizione per simili contenitori detti *pignolo*. Da contenitore per la conservazione di materie grasse, diffuso nell'area alpina, nelle Marche ed altre zone centrali dell'Italia, passerà a designare in senso più generico il recipiente e la pentola in terracotta (SPINELLO 2014). Per le sue dimensioni e per il relativo prezzo di vendita la *pigna* a Fratte Rosa veniva chiamata anche *lumacon*, *mezzo lumacon* e *lumaconcino* (CAMPANELLI 2003, p. 31).

¹²⁰ Nella realtà si dovrà annotare come la terracotta da fuoco, posto che comunque avesse una scarsa conduzione calorica, veniva utilizzata per cibi che richiedevano una lenta cottura (stufati, ecc.).

¹¹² Sarà in un periodo più tardo tra Otto e Novecento che l'ansa inizierà ad essere resa attorcigliata.

¹¹³ Lo si veda riprodotto in BUCCI 1981, p. 76.

¹¹⁴ La si veda riprodotta in OTTALEVI 2016, p. 197; peraltro la verifica portata da Ottalevi tra un dipinto di Magini e la foto di una forma reale della *brocca* verginetiana rendono la differenza ancor più evidente: a vita alta e contenuta l'uno, a pancia larga l'altra (*ivi*).

¹¹⁵ Questa variante del *brocchetto* da olio è presente in 7 tele.

¹¹⁶ In una *brocca* da acqua in maiolica decorata "alla rosa" della manifattura pesarese Casali&Callegari realizzata intorno al 1803 si ritrova la stessa funzione ergonomica: una impugnatura grande a nastro atta al trasporto, posta diametralmente da lato a lato della bocca mentre una più piccola sempre a nastro atta a favorire il versamento del liquido – giusto il gioco del polso – è posta al lato opposto del beccuccio (GIARDINI 1996, p. 98, n. 80).

¹¹⁷ In alcune tele questa variante in terracotta è di identica forma ma con coperchio a cupola; la si riscontra comunque anche in rame.

¹¹⁸ Anche qui annoterei come la mescolanza cromatica nel tempo porterà da parte dei vasai di Fratte Rosa alla scelta del nero-melanzana.

te di versare in sicurezza il liquido contenuto, forse un sugo un condimento liquido, da un minuscolo beccuccio¹²¹. Posto che la maggior parte dei modelli, per via del medesimo uso, si riscontrano in entrambi i due centri di produzione, anche per la cosiddetta *truffa*, un contenitore per acqua, a volte anche per il vino¹²², raffigurata in cotto chiaro, “sverniciato” all’interno e per metà all’esterno in cui assume una colorazione giallastro-verdognola (mentre la parte bassa fino alla base è lasciata in cotto grezzo), la produzione dovrebbe attenersi alle fornaci di Vergineto e dintorni¹²³.

Un contenitore da acqua, una *borraccia* ben panciuta a forma ovoidale con le funzionali piccole anse a nastro poste all’altezza della spalla in doppia serie verticale e ravvicinate fra loro¹²⁴, denuncia invece la sua origine frattese nell’invetriatura marrone a macchia che, dalle pareti interne, si riversa dal collo affusolato fin verso la metà della

¹²¹ La *codazza* frattese è raffigurata in 1 sola tela (*aglio fresco, melegrane, bottiglia e brocchetto da olio*; ubicazione sconosciuta: ZAMPETTI 1990, p. 150, n. 145). La *codazza* qui raffigurata con manico cilindrico cavo e beccuccio, di norma era raffigurata senza beccuccio ad uso padella e con manico cilindrico ergonomico ovvero rastremato per una presa migliore (CAMPANELLI 2003, pp. 38-39). Magini in effetti concilia le due forme nell’unica tela in cui la riproduce. L’osservazione di qualche *codazza* degli inizi del Novecento fa vedere come la mancanza del beccuccio veniva ovviata dai vasai schiacciando con il pollice l’orlo da produrre un avvallamento che consentiva sia di versare meglio il liquido contenuto sia, all’occasione, di fornire l’alloggiamento per un mestolo-cucchiaino.

¹²² In questo caso prende il nome di *fiasca*. Spesso li conteneva entrambi in proporzione diversa (3/4 di acqua ed 1/4 di vino, detta *acetella*) per poter dissetare meglio. La *truffa* o *fiasca* era usata dai contadini durante il lavoro nei campi potendola rendere stabile sul terreno, data la larga base, assai meglio di un *fiasco*.

¹²³ OTTAVIANI 2016, pp. 202-206. Il documento citato da Gianni Volpe indica in Bartoli Angiolo e Marini Lorenzo due vasai operanti nel territorio intorno al 1798 (VOLPE 2007, p. 193). La *truffa* è presente in sette tele.

¹²⁴ A volte *borracce* di questo tipo venivano chiamate anche *fiasche del pellegrino* soprattutto in Toscana, ma con la presenza di ulteriori due anse al di sotto della parte mediana: in questa funzione avevano una forma decisamente più affusolata e rastremata per consentirne meglio il fissaggio con delle cordicelle al mezzo di trasporto: cavallo, mulo o carretto. Nelle tele maginiane la *borraccia* compare ben panciuta da far ipotizzare un uso più prettamente a servizio della vita di cucina (il fissaggio alle piccole anse era dovuto al trasporto dalla fontana pubblica a braccia, a soma o col carretto). L’unico dubbio sulla zona di produzione potrebbe derivare dal collo che nelle *borracce* frattesi era meno pronunciato e quindi leggermente più corto.

calotta lasciando l’altra metà sottostante grezza del solo biscotto¹²⁵.

Un ulteriore manufatto di terracotta invetriata di colore marrone del tipo *marmitta bassa*, con i due manici posizionati poco sotto l’orlo estroflesso, porta ancora alla fornace frattese dei Fabiani: l’elemento è interessante a far capire attraverso la simbiosi con un mestolo raffigurato ora in bilico diametralmente sull’orlo, ora immerso all’interno, già utilizzata per la pigna, come esso avesse l’uso ambivalente della cottura sui fornelli in muratura e poi del servizio di mensa del personale di cucina¹²⁶.

Una catinella o, meglio, un vero e proprio catino, data la profondità, corredato da manici posti in posizione verticale con l’attacco superiore inserito subito sotto l’orlo, denuncia a mio avviso una paternità frattese e viene raffigurato con uno o due cavolfiori posti all’interno, ad incarnare l’uso di elemento di cucina atto alla pulitura, lavaggio e preparazione di questo ortaggio la cui produzione era ed è un elemento identificativo nella città di Fano.

Evidentemente Magini in queste raffigurazioni è buona cartina di tornasole per registrare l’affermazione della coltura nel territorio della bassa valle del Metauro iniziata intorno alla metà del Settecento¹²⁷.

Il manufatto in cotto lascia intravedere in alcune tele una smaltatura di colore giallognolo con striature in verde di

¹²⁵ La cosiddetta *borraccia* è presente in nove tele.

¹²⁶ Difficilmente infatti una terracotta seppure smaltata avrebbe conquistato gli onori della tavola degli aristocratici proprietari per i quali erano in uso maioliche, terraglie e porcellane. Questo tipo di *marmitta* è presente in undici tele.

¹²⁷ Nel panorama della variegata coltura del cavolfiore anche oggi quello di Fano gode di un ampio apprezzamento di mercato: il cavolfiore bianco fanese arriva tra le varie specie a maturazione per ultimo proprio al passaggio della stagione invernale verso quella primaverile (*il tardivo di Fano*, v. VALENTINI 1984). Questo manufatto con relativo corredo di cavolfiori è presente in 13 tele. Anche il cosiddetto Maestro delle ceramiche romagnole in una sua tela oggi in collezione privata faentina (PALLONI 2015a, p. 137, fig. 2) rende omaggio alla produzione romagnola di questo ortaggio dai natali toscani ma ben presente nel cesenate e nel riminese col ritrarre il cosiddetto cavolo-broccolo peraltro nella sua maturazione decisamente anticipato rispetto a quello fanese (ottobre-novembre contro marzo): l’osservazione del cavolfiore fanese nelle tredici tele maginiane mostra l’ortaggio in posizione regale tra corimbo, ovvero la parte commestibile detta testa o anche palla, e foglie chiare e rigogliose a confronto con quello romagnolo in forma decisamente assai modesta sia nel corimbo che nelle foglie lunghe, sottili e scure. In un paio di tele compare anche una specie di cavolo nero per via di un cespo di foglie lunghe e arricciate di colore verde scuro con sfumature tra il viola e il bluastro.



Carlo Magini, *Aglio, trancio di carne e costarella di agnello, grande piatto in maiolica decorata*, San Pietroburgo, Museo dell'Hermitage

ramina (*marezzature*)¹²⁸. Ma sarà nelle maioliche, terraglie e porcellane che Magini si esalterà perché esaltante era la presenza di questi elementi ceramici nelle case borghesi e nobiliari settecentesche, che imponevano il loro possesso proprio per la distinzione sociale che attraverso di essi veniva a determinarsi.

Per coronare questa esigenza poetica e pittorica l'artista fanese è costretto a spostare gli elementi in maiolica e porcellana dai tinelli alle sale da pranzo, ove erano utilizzati in cucina. Una veloce panoramica effettuabile attraverso la monografia di Pietro Zampetti sul centinaio di tele pubblicate evidenzia d'acchito, nelle stesse, l'individuazione di una infinita serie di piatti in maiolica bianca, piani e cupi, utilizzati quali contenitori alimentari per fette di prosciutto, di lonza e di salame; per uova sode, o per frittate, mazzafegati, forme di pecorino, ostriche, come per contenere carne macellata in quarti, quindi di pretta utilità senza alcuna pretesa artistica di modellazione o di decoro, in quanto realizzati in serie comuni e non individuali¹²⁹. Posto che costituisca un azzardo il voler individuare la manifattura da cui il pezzo ceramico dipinto sulle tele maginiane provenga, non potendosi ovviamente sollevare il pezzo stesso a cercare conforto nella lettura di sigle o date¹³⁰, sarà l'osservazione attenta che andrà spostata sulla presenza delle altre creazioni ceramiche che presentano comunque elementi decisamente interessanti, a cominciare da due "mescitoi" in maiolica policroma a bocca trilobata. Si tratta di una brocca leggermente panciuta a basso piede e di un boccale su alto piede che richiamano la mano del ceramista durantino Giuseppe Bartolucci, al tempo del

¹²⁸ Verosimilmente per l'uso di ossido di antimonio e ossido di rame. A forma troncoconica ma senza manici e con un orlo estroflesso ben pronunciato al fine di consentirne la presa. In seguito in area metaurensese fino agli anni Sessanta del secolo scorso veniva utilizzata, data la sua robustezza e consistenza per resistere al forno, anche per cuocere dei tipici dolci pasquali (*le cresce dolci di Pasqua*).

¹²⁹ Fanno eccezione due piatti maiolicati con smalto stannifero ovvero di colore bianco sporco collocati frontalmente sulle mensole di altrettante tele (*piatto con uova, tazza da brodo con coperchio, boccale e fiasco*; Bergamo, collezione privata e *aglio, insalata, due brocchetti e pigna in terracotta e ampolla-decanter*; Milano, collezione privata: v. ZAMPETTI 1990, rispettivamente p. 133 n. 51 e p. 142 n. 101). Il piatto di questa seconda tela risulta polilobato ovvero una crespina.

¹³⁰ E si che ce ne sarebbe bisogno trattandosi di pezzi che hanno visto la luce in un periodo dalla metà Settecento in avanti in un territorio in cui la mescolanza di stili data la commercialità dei manufatti era assai comune.

quinquennio (1757-1762) in cui era operativo a Pesaro¹³¹. Tipici del Bartolucci sono infatti – realizzati in diverse cromie come l'azzurro intenso, il verde oliva ed il giallo di Siena – i decori floreali disegnati con la vivacità di un tocco immediato che li fa apparire pervasi da un leggero fremito, rendendoli alla stregua visiva del pezzo reale. L'artista fanese infatti ne dà testimonianza attraverso i suoi stilemi resi nelle nature morte che gli impone di mostrarci la brocca o il boccale a volte in modo frontale a volte ripresi invece dal verso, cioè dal lato dell'ansa¹³².

Non sfugge ad una attenta osservazione una serie di maioliche (piatti, zuppiere, tazzine da caffè) che consentono, dopo puntuale comparazione¹³³, data la fedele riproduzione pittorica del manufatto nella forma e nel decoro, da attribuire cautamente alla manifattura Casali&Callegari di Pesaro, come si sarebbe potuto pensare d'acchito data la vicinanza delle due città di Pesaro e Fano.

Qualche eco perviene da altre diverse manifatture ceramiche del nord Italia come quella veneta degli Antonibon che è documentato avesse un deposito per la vendita di proprie maioliche a Pesaro già dal 1754¹³⁴. Il grande

¹³¹ Cfr. nota 46. A Pesaro Giuseppe Bartolucci, convinto a spostarsi dal legato pontificio dietro le insistenze del Passeri, porterà le sue ispirazioni urbaniesi tant'è che pare di poter riconoscere il ponte di Urbani in alcuni dei boccali da lui prodotti (BISCONTINI UGOLINI 1986, pp. 34-37). Verosimilmente la durezza del biscotto per via della cottura e un uso attento hanno permesso a questo manufatto di arrivare fino ai trent'anni di vita!

¹³² La brocca ed il boccale, la prima atta a contenere l'acqua mentre il secondo, più snello e slanciato, il vino, risultano presenti in cinque tele (2 + 3). Boccali derivati da questi del Bartolucci passeranno poi in produzione nella Casali&Callegari sul finire degli anni Ottanta del Settecento, ed anche con grande successo di esportazione (BISCONTINI UGOLINI 1986, pp. 116-117).

¹³³ È soprattutto dalla forma che vengono spaiate le carte per la manifattura pesarese Casali&Callegari a favore di quella veneta delle Nove di Bassano degli Antonibon al tempo (1773) in cui Pasquale, figlio di Giovan Battista, affitterà il settore della produzione di maiolica ad una dei suoi direttori, Giovanni Maria Baccin che comunque non supererà i nove anni rientrando nel 1783 nella sfera della famiglia Antonibon (ERICANI-MARINI-STRINGA 1990, p. 24 e p. 27). È un periodo in cui le esportazioni verso le *Romagne* risultano notevoli assorbendo un terzo del prodotto annuo. Sarà utile ricordare a chi si addentra nella storia della manifattura veneta come gli Antonibon riportassero alternandoli i nomi di Pasquale e Giovan Battista: Pasquale I (?-1737), fondatore e poi il figlio Giovan Battista quindi Pasquale II il nipote e Giovan Battista II il pronipote.

¹³⁴ Cfr. nota 62 e ERICANI-MARINI-STRINGA 1990, p. 183/*Regesto. 1° agosto 1754*; anche in GIARDINI 1996, p. XII, nota 23. Non si può nemmeno disconoscere come possa essere un prodotto derivante dalle

piatto maiolicato centinato e delicatamente polilobato decorato “alla margherita”¹³⁵, appoggiato in tutta evidenza alla parete di fondo in verticale e parzialmente dietro una bottiglia in vetro spanciata – quasi un decanter ovvero elemento in cristallo per decantare/ossigenare il vino – con funzione di lente di ingrandimento, si colloca in una paternità sospesa tra la più antica manifattura bassanese degli Antonibon e la più giovane manifattura pesarese della Casali&Callegari, anche se una attenta osservazione della realizzazione floreale, pur potendo essere virtualmente mediata dalle pennellate di Carlo Magini, fa pensare più facilmente alla fabbrica pesarese per l'impronta pittorica che richiama la mano del “dipintore di maioliche” Antonio Scacciani intorno al 1790¹³⁶. Escluderei infatti la mano felicissima nel disegno nitido, morbido e sicuro di Pietro Lei, pittore di maioliche di origini sassolesi, presente nella Casali&Callegari tra il 1763-1770 in qualità di primo pittore¹³⁷: *primo* nel senso della qualità

esperienze di Casali e Callegari che pur essendo di Lodi inizialmente alla produzione della loro fabbrica pesarese si dovettero appoggiare a modelli e decori di cui erano ben a conoscenza (Lodi e Nove di Bassano).

¹³⁵ Il bel piatto si trova all'Hermitage di San Pietroburgo nella tela: *aglio, carne sul tagliere, brocchetto da olio in terracotta smaltata e grande piatto in maiolica decorata* (BATTISTELLI 1969 p. 1; ZAMPETTI 1990 p. 140, n. 91; *Western european* 2004, p. 66, n. 26). Sul decoro gli studiosi di storia dell'arte ceramica forniscono a seconda del luogo di produzione denominazioni diverse per questo tipo di decoro. A Pesaro oltre ad una originaria citazione di decoro “alla margherita” veniva usata più comunemente quella “al ticchio” mutuando questa seconda denominazione da quella veneta di “tacchiolo” (LORETI 1978, p. 44; BISCONTINI UGOLINI 1976, pp. 87-101 e ERICANI-MARINI-STRINGA 1990, p. 78), non dimenticando comunque che negli inventari della fabbrica Antonibon il decoro era chiamato “a blanser” come per primo ebbe a leggerlo lo studioso Nadir Stringa (STRINGA 1989, p. 13). Entrambi i nomi comunque non hanno una derivazione linguistica certa. Non convince neanche la derivazione indicata da alcuni dal nome “viticchio” dato alla pianta che si muove sinuosa da due peonie poste su un terreno erboso mentre tre fiori (crisantemi?) vengono disposti a triangolo al centro del tralcio.

¹³⁶ Antonio Scacciani (Pesaro 1746-1810) formatosi proprio sulle poetiche decorative di Pietro Lei risulterà presente nella Casali & Callegari in qualità di *primo dipintore* di maioliche intorno all'ultimo quarto del XVIII secolo.

¹³⁷ Sassuolo, 1740-1814. Pietro Lei peraltro nel 1782 risultava ritornato nella sua città natia (CORONA 1885, p. 228 e LORETI 1978, p. 37 ed anche BISCONTINI UGOLINI 1986, p. 100). La realizzazione del decoro floreale è comunque assai verosimile soprattutto se riferita all'altro piatto polilobato col decoro dei tre fiori troppo tendente al rosso/rosato (v. nota 126).



Carlo Magini, *Piatto con ciliegie, bugia, grande piatto polilobato in maiolica decorata e panno*, Pisa, collezione privata

pittorica, ma anche nel senso temporale avendo legato il suo destino con Antonio Casali e Filippo Callegari fin dalla fondazione della fabbrica di ceramiche mentre Antonio Scacciani, suo allievo, si proporrà nell'elaborazione del decoro ceramico con scorrevolezza e disinvoltura attraverso colori brillanti e vivaci soprattutto nel decoro floreale con le tre margherite.

Analogo discorso va fatto per un altro piatto in maiolica polilobato che si riscontra in collezione privata¹³⁸ con

¹³⁸ Cfr. BALDASSARRI 2000b, p. 89, n. 326: *piatto in maiolica, canovaccio, bugia e piatto di ciliegie* [ma meglio *bugia, piatto con ciliegie, piatto in maiolica decorata "al mazzetto di fiori", calice di vino e canovaccio*]; Pisa, collezione privata (v. anche Zampetti in ROTOLO 2003, pp. 10-13). Il dipinto viene inserito a catalogo riproponendone a corredo la scheda redatta da Pietro Zampetti nel 2003 per un doveroso omaggio al grande storico dell'arte autore nel 1990 della monografia sull'artista (cat. 3.28).



Carlo Magini, *Vasetto bombè con coperchio, canovaccio, piatto con uova, tazzina rovesciata sul coperchio in maiolica decorata, Fano, Collezione privata*

decori a gradevoli fiori, posto appoggiato alla parete di fondo della cucina: decorazioni che non compaiono nella produzione aulica della Casali&Callegari, ma che potrebbero esservi stati trasmigrati dalle produzioni coeve della manifattura lombarda di Felice Clerici o da quella di Pasquale Rubati¹³⁹. Vi sono poi altri due piatti polilobati ed una crespina¹⁴⁰ dipinti in monocromo bleu che presentano

¹³⁹ Iniziata insieme l'avventura ceramica a Milano nel 1745, il primo come proprietario e ceramista mentre il secondo come pittore-decoratore, già nel 1756 Rubati se ne discostava fondando una propria manifattura. Nel primo decennio l'interesse del decoro era volto al gusto orientale ma anche alla produzione propria delle contigue manifatture lodigiane.

¹⁴⁰ Manufatto ceramico (piatto) ad orlo ondulato.

un decoro a fiorami sulla tesa e fiore centrale¹⁴¹ di immediato richiamo verso la manifattura Antonibon, ma che, a ben vedere, andrebbero meglio catalogati sotto una luce

¹⁴¹ Si trova raffigurato in due tele: una nel 1990 si trovava in collezione privata romana (ZAMPETTI 1990, p. 106 e p. 146 n. 128) mentre l'altra nel 1939 era nella collezione M. Zagajewski di Varsavia da dove dopo essere passata in proprietà di Wiktor Opeckowski, nel 1960 sarà acquistata dal Narodowe Muzeum di Varsavia ove è tuttora conservata (inv. M Ob. 681; vecchio inventario, n. 212799: v. *Trionfo barocco* 1990, p. 180 che si riferisce al suo pendant conservato anch'esso al Narodowe Muzeum di Varsavia). La crespina invece appartenuta alla collezione di Silvano Lodi e posta in vendita presso Christie's il 7 dicembre 2006 passerà nelle collezioni di Luigi Cremonini a Castelvetro di Modena (*Italian still life* 2001, pp. 75-76; DATHE 2003, p. 14 e p. 60 ed anche *Important Old Masters* 2007, p. 152-153 e DI NATALE 2017, p. 34).

lodigiana pronta a rischiarare la produzione pesarese del periodo (1780-1800). La matrice del decoro derivante dalle incisioni del francese Jean Bérain (1640-1711)¹⁴² verrà infatti utilizzata dalle manifatture di Delft, Rouen, Moustier e Marsiglia, che le travaseranno in seguito oltralpe verso Torino e Lodi (manifatture dei Cappellotti e dei Rossetti¹⁴³). Antonio Casali e Filippo Callegari erano originari di Lodi e quindi lì si erano certamente formati all'arte della ceramica. L'identico decoro sulla tesa a riccioli ed al centro una margherita o un fiore di cardo nei due piatti mentre nella crespina risulta più reinterpretato dall'artista fanese¹⁴⁴, identifica bene i due piatti "monozigoti" posto comunque che quello raffigurato in collezione privata romana risulta collocato sulla bocca di una pignatta a mo' di coperchio, mentre l'altro nella tela del Narodowe Museum di Varsavia si fa ben osservare in verticale appoggiato sulla parete di fondo a mo' di quadro. Così di concerto anche la crespina di proprietà Cremonini posta appoggiata alla parete della cucina. Identica posizione Magini usa per collocare in verticale il festoso piatto polilobato di proprietà privata recante un decoro a tre fiori, che verosimilmente l'artista mutua dal decoro alla margherita della pesarese Casali&Callegari, apportandovi una propria variante interpretativa che comunque nonostante la resa cromatica si smorza nel vivido e turgido rosso delle ciliegie mature¹⁴⁵.

¹⁴² Si trattava del famoso ornato bianco e bleu di tipo cinesizzante.

¹⁴³ Nel 1728 il conte torinese Carlo Giacinto Roero di Guarene rilevava dal banchiere Pietro Bistorto una manifattura di ceramica in Piemonte, peraltro già sua ma che per motivi di rango non aveva potuto gestire direttamente. La direzione venne affidata ai fratelli Rossetti che dal 1725 avevano aperto la manifattura reale. Uno dei due fratelli, Giorgio Giacinto Rossetti venne fatto rientrare da Lodi dove si era recato a lavorare ceramica dal 1729 al 1736 (D'AGLIANO 2015, pp. 52-67).

¹⁴⁴ Per quanto detto richiamerei l'attenzione su un interessante piatto a monocromo bleu opera di Antonio Scacciani nella Casali&Callegari tra il 1786 ed il 1796 conservato al Museo Civico di Pesaro (BISCONTINI UGOLINI 1986, pp. 56-59, fig. 32; LORETI 1980, t. XXXIII e GIARDINI 1996 pp. 66-67). Carmen Ravanelli Guidotti nella sua monografia sulla manifattura faentina di Antonio Maria Regoli istituisce per questo decoro una paternità chiamata "all'olandese" (RAVANELLI GUIDOTTI 2017, pp. 65-66 e pp. 126-127, n. 19).

¹⁴⁵ Ritorna in questa tela l'impostazione del calice posto avanti il piatto a mo' di lente atta ad ingrandire, esecuzione già sperimentata nella tela all'Ermitage ove l'escamotage era prodotto da una bottiglia (v. nota 118). Una curiosità impone di segnalare questo calice ritratto come rotti nella parte centrale e poi maldestramente reincollato o forse, più realisticamente, maldestramente dipinto.



Carlo Magini, *Cesto con panno, tazzina da caffè e piattino in maiolica decorata*, ubicazione non nota



Manifattura Casali & Callegari, *Tazzina e piattino da caffè in maiolica decorata*, Pesaro, Musei Civici

Segnalerei qui per via del decoro turchino una elegante tazzina da caffè dal corpo a campana e priva di manico proposta, a volte col suo piattino a volte senza, in ben sei tele¹⁴⁶ che pur nella semplificazione del decoro – risulta in-

¹⁴⁶ Una, senza piattino di corredo, in una tela con *cipolle, piccione morto, piatto con salsicce mazzafegato e portaspezie in terraglia* di collezione privata a Campione d'Italia (ZAMPETTI 1990, p. 135, n. 61), presumibilmente la collezione di Silvano Lodi; una, rovesciata sul piattino, in una tela con *canovaccio, piatto con forma di formaggio pecorino e uova, treccia di cipolle, tazza da brodo in maiolica con decoro floreale e saliera da cucina in terraglia* di collezione privata faentina (ZAMPETTI 1990, p. 135, n. 64); una, anch'essa rovesciata sul piattino, in una tela con *canovaccio, piatto con uova, pane, orcio con mestolo in terracotta, caffettiera in*



Carlo Magini, *Piatto con fette di lonza, trancio di dolce pasquale al formaggio e zuppiera in maiolica decorata*, Varsavia, Muzeum Narodowe



Manifattura Casali & Callegari, *Zuppiera in maiolica decorata*, Pesaro, Musei Civici

fatti semplicemente perimetrato e campito – farebbe d'acchito propendere per una maiolica di Delft¹⁴⁷. È da una di queste tazzine che si può dedurre con la maggiore probabilità il periodo di esecuzione delle tele di natura morta di Carlo Magini. La presenza infatti nella tela con tazzina e relativo piattino in maiolica a vernice bronzata di collezione privata maceratese¹⁴⁸ non può che introdurre con forza il ragionamento intorno al periodo esecutivo di esse.

Una ipotesi che sempre più spesso si esterna da parte degli studiosi dell'artista fanese è quella che egli si sia dedicato a questo genere pittorico in un breve lasso di tempo, verosimilmente tra il 1790 ed il 1806, anno della sua morte; motivo peraltro che negherebbe in modo perentorio un periodo giovanile di Carlo dedicato a questo genere di pittura. La storiografia ceramica¹⁴⁹ suggerisce che questo particolare procedimento di lavorazione dell'argilla sia estremamente connotativo del clima ceramico tutto pesarese, particolarmente attivo sul versante delle vernici metalliche da applicare a terzo fuoco su maiolica. A partire dai tentativi sulle vernici bronzate su terracotta degli inizi dell'Ottocento con Pietro Latti (1806), Mario Froncini (1812), decoratore nella Casali e Callegari, Giacomo Callegari (1816) e Filippo Ignazio Callegari (1826), il procedimento sarà appannaggio, ad ascoltare il conte Giovan Battista Ciccolini, del pittore romano Pietro Latti, il quale, diventato direttore della manifattura di cerami-

terracotta smaltata e portaspezie in terraglia di collezione privata a Fano (ZAMPETTI 1990, p. 139, n. 83); una, senza piattino di corredo, in una tela con *pane, piatto con trancio di carnee formaggio grana, brocchetto da olio in terracotta, teiera in terraglia e stufarola in terracotta posta su piatto* di collezione privata londinese (ZAMPETTI 1990, p. 140, n. 92); una, senza piattino di corredo, risulta identica alla precedente con la sola variante sulla sinistra della mancanza della stufarola e l'aggiunta di un trancio di arrosto di carne di collezione privata romana (ZAMPETTI 1990, p. 146, n. 122). Una sesta infine senza piattino accostata ad una teiera in terraglia nella tela con *piatto di prosciutto, pane, grande trancio di dolce pasquale al formaggio, bottiglia di vino svasata e panciuta* [oggi diremmo un *decanter*] già collezione Nepalo ma dal 2001 passata per acquisto nelle collezioni del Museo Puskin di Mosca (inv. n. 4713): MARKOVA 2007, pp. 142-143 n. 73).

¹⁴⁷ La possibilità che le maioliche e porcellane di Delft, come quelle della Veuve Perrin di Marsiglia o quelle di Moustier, per citare, trovassero smercio nella fiera di Senigallia è grande anche se la maggior parte dei documenti senigalliesi del periodo settecentesco si riferiscono alle merci portuali ove queste manifatture non compaiono registrate, usufruendo esse verosimilmente dei trasporti via terra.

¹⁴⁸ ZAMPETTI 1990, p. 96 e p. 141, n. 93.

¹⁴⁹ SPADONI in VANZOLINI, p. 365 nota 1 e RAFFAELLI 1846, p. 80.

che Benucci e Latti, nel 1806, aveva già "copiosamente lavorato anche le (ceramiche) bronzate"¹⁵⁰. Situazione che rafforza come l'attività naturamortistica di Magini sia iniziata e finita tra il 1790 ed il 1806, posto che anche le terraglie cominciarono a comparire nei territori pesaresi intorno al 1787¹⁵¹.

Trova così anche buona ipotesi che in quel lasso di tempo Carlo Magini, oramai avanti negli anni, possa aver trovato assai congeniale elaborare questo genere pittorico da cavalletto attraverso vari elementi della quotidianità che, una volta scelti e graditi da una variegata clientela, si sia prestato a non cambiare nei soggetti ma solo a modificare di posizione nel "teatrino" appositamente creato nello stanzone della cucina padronale¹⁵².

Più semplice è invece il riscontro di questa abitudine in cinque tele della tazzina da caffè a corpo cilindrico e del relativo piattino, proposta con decoro alla rosa e floreale, che si distingue per la diversità del piccolo manico ad ansa apposto in maniera semplice ed elementare a quattro di esse. La quinta ha invece il manico modellato ad ansa, con due volute arricciate; quanto basta per poterle identificare come prodotti della manifattura pesarese Casali&Callegari del periodo 1787-1810¹⁵³. A seguire tre zuppiere in maiolica con decorazione "alla rosa", una, "alla margherita" le altre due, rimandano ancora alla fabbrica pesarese intorno all'ultimo decennio del seco-

¹⁵⁰ MORAZZONI 1956, p. 129 e BISCONTINI UGOLINI 1986, p. 185, note 1-4.

¹⁵¹ La terraglia è un prodotto ceramico, a pasta porosa per gran parte, che viene ricoperta di vernice e cotta a 1250° assumendo un caratteristico colore bianco sporco (avorio). Proveniente dall'Inghilterra (Josuah Wedgwood) era arrivata in Emilia Romagna: a Bologna nel 1781 ed a Faenza nel 1783 (cfr. LIVERANI 1981, pp. 49-50). Giusto per avere un migliore panorama temporale: a Trieste la terraglia arriverà nel 1776, a Venezia nel 1780 ed a Este nel 1781 (cfr. ERICANI-MARINISTRINGA 1990, p. 118). Per Pesaro fa testo una zuppiera conservata al museo civico di Torino marcata C. C. *Pesaro 1787* (BISCONTINI UGOLINI 1986, p. 141 e p. 153, nota 4).

¹⁵² Il numero veramente notevole delle nature morte, oltre cento e tutte pressoché armoniche e consonanti, porta a pensare che Carlo Magini possa aver avuto un agente di vendita particolare, ovvero uno di quei mercanti che smerciava altri articoli il quale frequentando le fiere tra Fano, Forlì, Faenza e Bologna – tutti luoghi con presenza di tele maginiane di natura morta – gli abbia fatto da "promoter" col trovare estimatori per questi suoi quadri, consentendo ad entrambi qualche modesto guadagno e quindi senza possibilità per lo studioso di poter rinvenire traccia testimoniale di queste compravendite.

¹⁵³ GIARDINI 1995, p. 84, n. 67.

lo XVIII, quando era ancora ben attiva la produzione di tali decori resi con sapiente maestria dovuta a decoratori come Antonio Scacciani¹⁵⁴. A seguire ulteriormente, andrà segnalata l'interessante tazza da brodo a coppa ampia che compare con frequenza eclatante ad evidente dimostrazione di una predilezione di Carlo Magini per questo manufatto che nelle tele egli raffigura scoperto, con il coperchio appoggiato ed anche con il coperto a chiusura¹⁵⁵. Posta la realtà del pezzo ceramico nell'ambito della produzione pesarese della Casali&Callegari del periodo 1787-1810, Magini si applica a fornirne una sua autonoma variante nella forma dei manici ad ansa ed al decoro, "alla rosa e al "fiore di campo"¹⁵⁶. I manici risultano a volte resi in anse a voluta con piccolissimi arricci di netta derivazione lodigiano-bassanese¹⁵⁷ ed anche con manico liscio. Il decoro a volte richiama fedelmente quello "alla rosa", a volte quello a "fiore di campo" da supporre una libera interpretazione del pittore.

¹⁵⁴ Il riferimento con decoro "alla rosa" è nella tela conservata al Museo Nazionale di Varsavia: *Piatto con fette di lonza, trancio di dolce pasquale al formaggio, zuppiera e foglie di alloro* (M.Ob 681) e con decoro "alla margherita" sia in una di ubicazione ignota: *uova al tegamino, cipolle, piccola zuppiera, cartoccio con spezie e limone tagliato* che in una conservata nella Pinacoteca civica di Faenza: *Zuppiera, uova al tegame, bicchiere a forma di calice e conoraccio* (ZAMPETTI 1990, rispettivamente p. 148, n. 134; p. 149, n. 143 e p. 136, n. 71). Quest'ultima, posto anche l'importante intervento del modellatore, verosimilmente Filippo Callegari, mostra ad evidenza la zuppiera assai costolata. La supposta paternità bassanese (RAVANELLI GUIDOTTI 2019, p. 36) che non mi sento di accettare pur potendosi sostenere tenendo nel dovuto conto l'esperienza iniziale fatta dai due fondatori della Casali&Callegari e magari con un occhio anche al fondaco che la manifattura Antonibon di Bassano teneva a Pesaro fin dal 1754 (v. nota 120).

¹⁵⁵ La presenza in tre tele sul piano della mensola ricavata sullo sfondo induce a far pensare come la tazza possa essere una chicchera, ovvero una tazza da cioccolata, posto che vi compaiono schierate la tazza fiorita, la teiera ed una cioccolatiera in metallo (ZAMPETTI 1990, p. 67 e p. 133, n. 52; p. 134, n. 59; p. 148, n. 138).

¹⁵⁶ La tazza da brodo è raffigurata in ben tredici tele. Fiore di campo da leggersi anche come "fiore di peonia" che verso la fine del Settecento dalle origini orientali (cinesi) aveva attecchito in diverse manifatture d'Europa non esclusa la manifattura pesarese Casali&Callegari che lo realizzava a smalto (GIARDINI 1995, p. 30).

¹⁵⁷ Com'è noto questi sono i territori di provenienza di Filippo Antonio Casali ed Antonio Callegari i due fondatori della manifattura pesarese Casali&Callegari. A dire il vero anche le manifatture faentine usavano modellare le anse in tale foggia, soprattutto la Ferniani (RAVANELLI GUIDOTTI 2009, pp. 221-224). L'arricciamento è reso da Magini attraverso un tocco leggero con un piccolo pennello a punta da far sembrare l'arriccio una pallina.

Le consistenti riflessioni ceramiche oggetto di questo saggio, pur non esaustive, consentono di poter seguire con estrema cautela le supposizioni di Gian Carlo Bojani che nel 2001, in occasione della mostra *L'anima e le cose*, esternava un pur interessante percorso con cui individuare delle matrici che avrebbero potuto fornire radici fanesi (manifattura Ferri) ed anche lombarde (Clerici e Rubati) per alcuni elementi di maiolica e porcellana raffigurati nelle tele maginiane¹⁵⁸. Un elemento era proprio questa tazza da brodo che sollecitava nel compianto direttore del Museo internazionale della ceramica (MIC) il recupero di una matrice nordica da individuarsi intorno alle manifatture milanesi di Felice Cleri e Pasquale Rubati, ponendo egli l'accento sul decoro floreale che gli avrebbe richiamato la particolare esecuzione dei "fiori a rilievo"¹⁵⁹ delle due manifatture lombarde. Posto che alcune tazze recano il decoro "alla rosa" da far propendere verso una produzione pesarese degli anni 1770-90¹⁶⁰, anche la resa dei fiori delle altre tazze appaiono "confezionati" con una poetica assai semplificata da potersi adattare più alle scelte di una nobiltà e borghesia di stampo "provinciale"¹⁶¹ che alle leggiadre creazioni di Clerici e Rubati rivolte ad una nobiltà e borghesia di altissimo lignaggio che a Milano e nel Veneto traevano linfa dalla corte imperiale asburgica.

La seconda segnalazione riguardava la presenza di una assai panciuta teiera, che contrariamente allo smalto bianco avorio di un manufatto in terraglia che compare a ripetizione in numerose tele, è raffigurata con un leggero decoro in bleu che a Bojani pareva ravvisare una porcellana. A mio avviso, nella stesura dell'annotazione, dovette sfuggire

¹⁵⁸ BOJANI 2001, pp. 50-51.

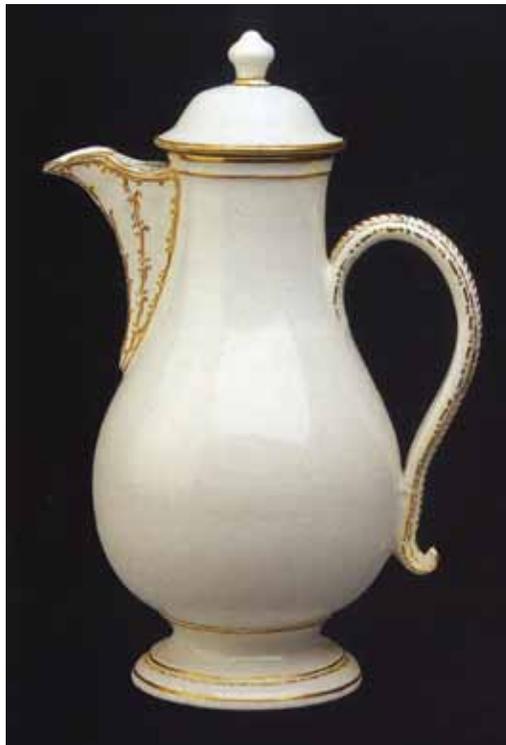
¹⁵⁹ Carmen Ravanelli Guidotti molto gentilmente mi segnala come anche lei sia propensa a considerare quel decoro detto "alla barbottina" appannaggio delle due manifatture meneghine negli anni 1760-1780 (RAVANELLI GUIDOTTI 2019, pp. 36-37). Mi tengo la perplessità proprio per via dell'alternanza in queste tazze dei due decori, ove la presenza di quello "alla rosa" porta, a mio avviso, più valore alla Casali&Callegari.

¹⁶⁰ Il pomello del coperchio si distacca dalla produzione conosciuta che di regola è reso a forma di piccola pera. In verità questo tipo di pomello nel coperchio è usato nella Casali&Callegari a corredo dei coperchi delle caffettiere di servizio alla tavola.

¹⁶¹ GIARDINI 1995, p. 66 n. 54. Il decoro floreale che non mi pare di poter individuale a rilievo non è molto conosciuto ma i cui manici dovrebbero riferirsi a manufatti della Casali&Callegari intorno al 1787-1788 (*ivi*).



Carlo Magini, *Piatto di prosciutto e lonza, stufarola in terracotta smaltata, uova al tegamino, tazza da brodo in maiolica decorata e teiera in terraglia decorata (part.)*, Bergamo, collezione privata



Manifattura Casali & Callegari,
Caffettiere in terraglia decorata,
Pesaro, Musei Civici

allo studioso come la terraglia nasca quale “succedaneo” della porcellana al fine di contenerne i costi di produzione, tant’è che, come la porcellana viene cotta a non meno di mille gradi. Risulta quindi evidente che ne esistono esempi preziosi ed importanti anche nella Casali&Callegari, all’osservazione di almeno un paio di caffettiere conservate al Museo Civico di Pesaro databili al 1787. Di queste, una decorata a fregi d’oro sul becco e filettatura dorata ai bordi, mentre l’altra reca un decoro a fiorellini e fregi d’oro sparsi su tutto il manufatto. Lo confermano le parole del notaio Mariano Gili quando, sempre nel 1787, annotava “quattro chiccare da cioccolata fiorate e quattro da caffè fiorate d’oro”¹⁶².

Lo studioso pesarese Leon Lorenzo Loreti citato in nota ritiene di poter assegnare, a mio parere con buona ragione, le due caffettiere al 1787 proprio per l’inventariazione resa nota dal notaio Gili alla manifattura pesarese Casali&Callegari¹⁶³.

Annoterei infine una mini serie di terraglie (teiera, portasale, “albarello” da caffè macinato, “albarello” da tè sfuso, portaspezie¹⁶⁴) che, pur gradevoli¹⁶⁵, non sono di altissima qualità, nonostante si possano attribuire alla stessa manifattura, presso la quale, evidentemente, i proprietari del palazzo dalla cui cucina Magini traeva i propri motivi, si approvvigionavano¹⁶⁶.

¹⁶² ASP, fondo notarile, notaio Mariano Gili, vol. II, rogito 17 agosto 1787, *Inventario* in LORETI 1978, p. 52 e nota 83.

¹⁶³ Su manufatti dorati marcati C. C. si veda anche LEVY 1970, p. 256 e tav. XV. Non è da escludere in queste realizzazioni la mano di Antonio Scacciani per la preziosa squisitezza del decoro (cfr. BISCANTINI UGOLINI 1986, p. 109, ff. 90-90a, 90b-91, 91° e p. 141, ma v. anche GIARDINI 1995, pp. 54-55).

¹⁶⁴ Carlo Magini ripete questi oggetti con una scelta pressoché esasperata: la teiera compare dodici volte; i portapepe o sale dalla modellatura ergonomica ventuno volte; il vaso bombé tredici volte. All’uso di campagna Magini lascia intendere che le spezie potessero essere contenute anche in cartocetti ben ripiegati; ma è chiaro che la cuoca o chi operava in queste grandi cucine non poteva perdere il tempo a scartarli e quindi necessitava poter essere facilitata da un contenitore aperto in cui mettere le mani anche unte per estrarre sale, pepe, mentuccia, maggiorana, prezzemolo o quant’altro necessario per i condimenti speziati.

¹⁶⁵ Il riferimento è al vaso in terraglia bombato che ben modellato nella sua rotondità risulta di piacevole osservazione. Nelle terrecotte smaltate frattesi potremmo trovargli analogie con la cosiddetta *albarella* quando però realizzata a forma ovoidale.

¹⁶⁶ Seppure poco studiata riterrei di poter fare riferimento alla manifattura pesarese di Vincenzo Rizzoli, che formatosi nella

A chiusura di queste considerazioni sulle ceramiche “maginiane” e rimanendo nella falsariga della poetica pittorica delle sue nature morte, credo si possa sostenere che l’artista fanese non sarebbe stato in grado di “fare la frittata” se non con le uova che trovava presenti nella grande cucina fanese di casa Ferri!

Casali&Callegari ove poté usufruire degli insegnamenti decorativi di Pietro Lei, nel 1797 si metterà in proprio in alcuni locali di Via del Porto (oggi Via Cavour) di Pesaro conducendola fino al 1803 (LORETI 1978, pp. 71-72). In seguito la manifattura Rizzoli proseguirà come Reggiani e Compagni (1803-1814) ed infine come Benucci e Latti (1814-1880). Le scarse testimonianze superstiti consentono comunque di fare un paragone con un piatto in terraglia di collezione privata marcato in pasta *V R* con sigillo rotondo (LORETI 1978, tav. XXV).

Utensili, stoviglie, suppellettili nelle 'quiete cucine' di Carlo Magini

Benedetta Monteverchi

Dalla 'riscoperta' delle sue nature morte e dalla messa a fuoco della sua notevolissima personalità artistica, Carlo Magini è riconosciuto come uno dei più poetici interpreti della vita domestica tardo-settecentesca. La sommessa penombra delle sue cucine è interrotta dalle note luminose delle terrecotte e delle maioliche bianche e fiorate – delle quali tratta nel suo saggio Claudio Giardini –, dai bagliori delle suppellettili di rame e di peltro, dalla lieve trasparenza di bottiglie e bicchieri, dalle umili tonalità dei rustici utensili di legno, dal candore di tovaglie, salviette e grembiuli. Il misurato rigore di quegli oggetti 'in posa' è stato visto come "una affettuosa contemplazione di umili cose¹, una piccola sinfonia domestica composta di presenze vive, piene di intimità familiare"². Ma la lucidissima resa pittorica di quei manufatti invita anche ad altre considerazioni legate alla loro storia e all'individuazione di forme e materiali, oltre che alla puntualizzazione del loro impiego nell'ambito della vita quotidiana. Considerazioni peraltro non estranee all'inquadramento di Magini nella cultura pittorica del suo tempo se Roberto Longhi, nel 1953, ne definiva l'identità anche in base alla valutazione cronologica delle suppellettili presenti nei dipinti³, così come Zauli Naldi che nel 1954 affermava che "...tra gli oggetti raffigurati dal Nostro ricorrono di frequente ceramiche di sagoma e decorazione prete settecentesche, come pure sette-

centesche sono le forme delle posate, delle pentole, degli orci di terracotta, dei rami da cucina"⁴.

Quando si osservano le tele maginiane, dunque, non si può fare a meno di soffermarsi anche sulla tipologia degli oggetti, non di rado riconoscendo come 'familiari' molte delle suppellettili la cui funzionalità ne ha motivato il continuo impiego nel tempo, almeno fino alla metà del secolo scorso e, in qualche caso, fino ad oggi. È così per le belle lucerne di ottone, diventate il supporto di eleganti lampade elettriche, per le lucenti conche e brocche di rame, ricercati oggetti di antiquariato, ma anche per manufatti più umili come le grandi ceste di giunco, ancora appese in qualche casa di campagna, o i fiaschi impagliati che, fino a qualche decennio fa, comparivano sulle tavole di casa o di rustiche trattorie.

Proprio il fiasco, comune contenitore per il vino o per l'olio, presenza ricorrente nei dipinti del Magini, è un esempio paradigmatico di come anche umili cose quotidiane nascondano una storia secolare da ripercorrere "non come forzato recupero di microstoria, di folclore e di nostalgica riscoperta di tradizioni ormai perdute, retaggio di un passato artigianale connesso all'economia agricola"⁵, quanto come interesse per una produzione artigianale che, non di rado, affianca la storia dell'arte e la pittura, in particolare. Nato in Toscana, il fiasco è in uso già nel corso del XIII secolo ed è documentato nelle fonti figurative sin dal primo Trecento: si veda, per esempio, quello tenuto in mano da S. Giuseppe nella *Fuga in Egitto* di Giotto nella Cappella

¹ DE LOGU 1954, p. 257.

² DE LOGU 1959, p. 68.

³ LONGHI 1953, p. 63.

⁴ ZAULI NALDI 1954.

⁵ CIAPPI 2019; cfr., inoltre, CASADIO 2015.

degli Scrovegni. Il fiasco torna con frequenza nella pittura dei secoli seguenti fino a diventare, in qualche caso, protagonista di capolavori quali la celebre *Fiasca 'caravaggesca'* della Pinacoteca di Forlì. Anche in una delle due nature morte di Carlo Magini conservate nello stesso museo forlivese⁶ vediamo un fiasco, sistemato quasi al centro del tavolo, chiuso da un cartoccio. Tale accorgimento, domestico ed economico, per sostituire il tappo di sughero, è ricorrente nei dipinti dell'artista fanese dove, con estrema cura, vengono riprodotti fiaschi dal caratteristico rivestimento di foglie di piante palustri essiccate, disposte in fitte cordicelle orizzontali, serrate da altre verticali terminanti in una sottile treccia per la presa laterale, mentre il fondo è rinforzato con paglia più grossolana per consentire uno stabile equilibrio.

Accanto ai fiaschi, sono sistemate bottiglie di diversa foglia e dimensione, anche queste raramente chiuse da un tappo, più spesso da un cartocchetto infilato nell'imboccatura; se questa è particolarmente larga, la chiusura è talvolta affidata a mezzo limone o ad un'arancia, intera o tagliata a metà. Le bottiglie sono prevalentemente in vetro soffiato verde, a corpo cilindrico, oppure quadrangolare con il collo lungo o cortissimo, o ancora 'a cipolla', forma elementare, quest'ultima, che il vetraio ottiene dal cannello al primo soffio e costituisce la bottiglia panciuta che in Italia aveva un'importante zona di produzione in Emilia⁷. Più raramente vediamo contenitori di vetro incolore e di minori dimensioni come la tazzina dal manico a voluta nella quale si riflette un'arancia⁸, l'ampollina per l'aceto⁹, il vasetto che contiene un mazzolino di ranuncoli multicolori¹⁰: inserto raro, quest'ultimo, nella pittura di Magini, dove l'elemento vegetale è limitato a frutta e verdura destinate ad accompagnare le vivande. I rari fiori delle

scene maginane, peraltro, sono modesti, coltivati forse in un orto, piuttosto che in un giardino, se non raccolti in campagna come quelli bianchi e rosa, un po' sfioriti, che si intravedono, dietro un piatto di frutta¹¹. E accanto alle bottiglie ci sono i bicchieri, generalmente di semplicissima forma tronco-conica; qualche volta, invece, compare un calice con coppa a campana rovesciata su fusto a balaustra, una tipologia comune nel Settecento e diffusa fin dal secolo precedente¹².

Talvolta bottiglie e bicchieri posano su un piatto, forse lo stesso che in altre composizioni appare appoggiato di taglio, contro il muro: si direbbe un piatto di peltro, una lega di stagno con una piccola percentuale di altri metalli, tra cui il piombo. Lavorato in Italia già a metà del XIV secolo, il peltro ebbe una vasta diffusione nel Settecento grazie a fonditori girovaghi che eseguivano suppellettili a buon mercato, oggetti di uso domestico dalle forme sobrie che, pur non raggiungendo la ricchezza decorativa dei coevi manufatti tedeschi e francesi, non erano privi di ricercatezza come attesta la produzione a lungo protrattasi soprattutto in Veneto e in Val d'Aosta¹³. Verosimilmente in ambito norditaliano può dunque venire collocato il semplice piatto in peltro che il pittore posa sul tavolo o contro il muro, così come l'altro, caratterizzato da un più elaborato bordo smerlato, che in una delle due nature morte della Pinacoteca di Forlì¹⁴ vediamo in primo piano, con delle salsicce. Nello stesso dipinto forlivese sono raffigurati due notevoli contenitori in rame: una brocca e una zuppiera, oggetti quasi sempre presenti sul tavolo delle cucine maginiane.

Il rame fu usato fin dall'antichità per la realizzazione di utensili di uso domestico e ciò per le particolari qualità di questo metallo, leggero e resistente al calore. In rame erano fatti pentole e tegami di varie fogge e dimensioni, con uno o più manici, stagnati all'interno per evitare che l'eventuale formazione di sali tossici entrasse in contatto con i cibi. In rame erano anche fabbricati i secchi per attin-

⁶ *Costolette d'agnello su tagliere, piatto di salsicce, cavolo e prosciutto appeso*, cfr. ZAMPETTI 1990, n. 90, p. 94.

⁷ OMODEO 1970, p. 171; BARBOLINI FERRARI 2007, p. 161.

⁸ *Cesto di vimini, treccia di cipolle, finocchi e vaso di fiori*, cfr. ZAMPETTI 1990, n. 124, p. 104; *Carne su tagliere, cartoccio portaspezie, vaso di fiori*, cfr. ZAMPETTI 1990, n. 147, p. 119.

⁹ *Meloni, piatto con pere, testa di vitello e cavolfiori* (Camerino, collezione privata), cat. n. 3.16, pp. 194-195.

¹⁰ *Cesto di vimini, treccia di cipolle, finocchi e vaso di fiori*, cfr. ZAMPETTI 1990, n. 124, p. 104; *Carne su tagliere, cartoccio portaspezie, vaso di fiori*, cfr. ZAMPETTI 1990, n. 147, p. 119; *Naselli, triglie, cartata di fette di salame e prosciutto, tegame di rame e piatto di peltro* (Pesaro, collezione privata), cat. n. 3.24, pp. 202-204.

¹¹ *Brocca in terraglia, con piatto e trancio di lonza, pane sbocconcellato, uova e piatto con mela* (Milano, collezione privata).

¹² OMODEO 1970, p. 87; su bottiglie e bicchieri, cfr., inoltre, GOBBI 2005, pp. 40-41, 71.

¹³ MORY 1964, p. 45; LEONE DE CASTRIS, *Peltro*, in *Antiquariato* 1981, III, pp. 1108-1111.

¹⁴ *Costolette d'agnello su tagliere, piatto di salsicce, cavolo e prosciutto appeso*, cfr. ZAMPETTI 1990, n. 90, p. 94.

gere l'acqua e le brocche per conservarla¹⁵. La brocca, che torna pressoché uguale in numerose tele, talvolta munita di coperchio, presenta un basso piede modanato sul quale posa un corpo ovoidale, con beccuccio applicato, sormontato da un breve collo; è fornita di un manico fisso e di un manico mobile con le estremità inserite in anelli. Si tratta di un modello di tradizione seicentesca, di gusto toscano, che veniva utilizzato in cucina dove, in assenza di acqua corrente, conteneva una piccola riserva idrica. Anche la zuppiera, entrata in uso verso la fine del Seicento per servire in tavola minestre e zuppe¹⁶, della quale si nota l'accurata martellatura e la stagnatura interna, ricorre nella scena maginiana dove il contenitore, dal corpo basso e largo, è fornito di sottili impugnature laterali, scorrevoli in un anello, analogamente a quelle di cui è munito il coperchio, posato di traverso o disposto sul tavolo.

In un solo dipinto¹⁷ compare un grande piatto, forse di ottone, appoggiato al muro, che ricorda i 'piatti da elemosina' di produzione tedesca quattrocentesca, esportati in tutta Europa e anche in Italia, dove erano impiegati in chiesa, per la questua, ma anche nell'arredo domestico: un simile oggetto è posato sulla panca nello sfondo dell'*Apparizione di S. Gregorio* nelle *Storie di S. Fina* del Ghirlandaio nel Duomo di S. Gimignano (1475)¹⁸. Affini a questi antichi modelli e di uso esclusivamente ornamentale, furono i 'piatti da parata', prodotti anche in Italia e diffusi tra '6 e Settecento, lavorati a sbalzo, in rame argentato e dorato e in ottone¹⁹. In questo ambito si inserisce il piatto dipinto da Magini, un *unicum* che fa bella mostra di sé in cucina, esulando completamente dal novero delle consuete suppellettili domestiche.

Un altro contenitore in rame che notiamo varie volte nelle tele dell'artista fanese è la cioccolatiera, un bricco panciuto, con un manico in legno dritto, chiuso da un piccolo coperchio con uno sportellino mobile per l'inserimento di una bacchetta di legno, utile a mescolare la miscela di



Carlo Magini, *Triglie, naselli, vaso di peonie, tegame di rame e piatto in ottone* (part.), Pesaro, collezione privata

cioccolato, zucchero e latte²⁰. La cioccolatiera venne in uso nel corso del Seicento, quando si diffuse ovunque questa pregiata bevanda apprezzata non solo per la bontà, ma anche perché considerata una panacea per molti mali. Inizialmente appannaggio dei ceti elevati, la cioccolata conquisterà poi tutti gli stati sociali e dunque, tra XVIII e XIX secolo, accanto alle preziose cioccolatiere d'argento o di porcellana, corredate dal miscelatore con impugnatura di osso o d'avorio, vengono impiegate anche cioccolatiere modeste, come queste in rame, col manico in legno tornito, che vediamo posate sul tavolo o appese al muro. Di dimensioni simili, ma in più umile metallo, sono la cuccuma per il caffè e l'oliera; quest'ultima è il contenitore conico, chiuso da un piccolo coperchio, che compare anch'esso posato sul tavolo o appeso al muro, ed è uno tra i manufatti domestici che nel tempo hanno conservato la

¹⁵ BARBOLINI FERRARI-BOCCOLARI 1995, p. 55.

¹⁶ *Ibidem*, p. 176.

¹⁷ *Naselli, cartata di fette di salame e prosciutto, tegame di rame e piatto di peltro* (Pesaro, collezione privata), cat. n. 3.24.

¹⁸ Una serie di queste antiche suppellettili è raccolta in BORACCESI 2000, pp. 77-82.

¹⁹ MIDDIONE, *Piatto*, in *Antiquariato* 1981, III, pp. 1137-1138; BARBOLINI FERRARI-BOCCOLARI 1995, pp. 132; 137, fig. 9.

²⁰ MIDDIONE, *Cioccolatiera*, in *Antiquariato* 1981, I, pp. 371-372.

loro tipologia, presenti anche nelle cucine odierne, magari come suppellettile 'vintage'. Altrettanto si può dire del mortaio, corredato dal relativo pestello, oggetto di origine antichissima e rimasto pressoché invariato nel tempo, che sulle tavole maginiane vediamo realizzato in bronzo o nella più modesta versione in legno. E tra gli utensili ancora in uso fino al secolo scorso troviamo la grattugia, la graticola, il matterello a solchi minuti e trasversali per stendere e decorare gli impasti, le chiavi in ferro battuto posate virtuosisticamente al limitare del piano del tavolo così come i coltelli che, assieme a mestoli di varia grandezza e cucchiari, costituiscono la scarsa posateria presente in cucina. I coltelli, contrariamente alle altre posate, tutte di semplice, se non rustica fattura, presentano un certo pregio nella realizzazione dell'impugnatura, forse in lega d'argento, raramente in legno, dall'elegante lavorazione a sezione esagonale, conclusa all'estremità da una piccola borchia.

Di varia tipologia sono anche le suppellettili destinate all'illuminazione, a cominciare dalle modestissime lucerne in ferro forgiato e battuto che ripetono un antichissimo modello già impiegato in età medievale e costituito da un piattello coi bordi rialzati, con un manico ricurvo e terminante in un anello per l'aggancio al sistema di sospensione. Questo semplice tipo di lucerna può essere appeso ad un portalumi – un alto fusto in legno tornito a rocchetti – di cui si conservano tuttora esempi emiliani databili tra XVII e XVIII secolo²¹, identici a quelli che vediamo in alcuni dipinti di Magini. Di origine seicentesca sono anche le lanterne a mano, lampade da trasporto costituite da un cilindro in ferro, con rifiniture in ottone, da impugnare grazie ad un'ansa laterale rivestita in cuoio; il corpo cilindrico ha un coperchio a spicchi, per proteggere la fiamma, ed una piccola apertura, chiusa da un vetro. Le lampade di questo tipo, delle quali, pure, si conservano esempi prodotti in Emilia nel XVII secolo²², ricorrono nelle cucine maginiane sia posate sul tavolo, tra le stoviglie, sia appese al muro. Quasi sempre presenti sono anche i lucidi candelieri in ottone, proposti in due modelli: uno alto e sottile, variamente tornito, e uno più basso, con una larga base panciuta. In entrambi i tipi di candelieri sono inserite le candele, spente e con lo stoppino annerito dalla combu-

stione. A tale dettaglio, che rientra nell'atmosfera sospesa di queste scene domestiche, come se qualcuno se ne fosse da poco allontanato, è stata data anche una diversa interpretazione, secondo la quale la "candela spenta sembra voler ribadire quel contenuto allegorico in relazione al valore effimero delle cose terrene che era stato proprio della più antica natura morta, intesa come *Vanitas*"²³.

Le lampade più pregevoli che compaiono sul tavolo, sia esso apparecchiato per uno spuntino o impiegato quale semplice appoggio per cibarie e stoviglie, sono le lucerne comunemente dette 'alla fiorentina', diffuse dalla metà del Settecento e dunque contemporanee all'attività del pittore fanese. Realizzate in "ottone lucidissimo, come le sanno mantenere le brave massaie marchigiane"²⁴, queste lampade constano di un serbatoio per l'olio, a due o tre beccucci, che scorre lungo un fusto alto e sottile inserito in una larga base e sono dotate di una serie di accessori, appesi mediante catenelle: lo smoccolatoio per asportare la parte carbonizzata del lucignolo, le mollette per prendere i frammenti incandescenti, l'attizzatoio per ravvivare il fuoco e lo spegnitoio per spegnerlo. Questo tipo di lucerna, particolarmente decorativo, venne realizzato soprattutto a Roma e nello Stato pontificio, anche nella preziosa versione in argento, divenendo uno degli oggetti ricorrenti nella produzione dei grandi argentieri del tempo²⁵.

Un accenno, infine, ai bianchissimi teli che interrompono spesso la pacata cromia delle tele di Carlo Magini: sono canovacci o grembiuli gettati a caso sul tavolo o dentro un canestro, oppure tovaglie frettolosamente srotolate sotto le stoviglie, solo qualche volta stese con cura così da fare risaltare le pieghe nette e ordinate di un tessuto grezzo, canapa o lino, con cui, ancora a metà del secolo scorso, erano realizzati i rustici corredi delle spose di campagna.

²¹ Cfr. *Una luce nel buio* 2009, p. 101.

²² *Ibidem*, p. 227.

²³ BALDASSARRI-BENATI 1999, p. 180.

²⁴ BRANDI 1986, citato da ZAMPETTI 1990, p. 23.

²⁵ Cfr. *Una luce nel buio* 2009, pp. 230, 233-239. In ambito marchigiano, si vedano le lucerne in argento pubblicate nel catalogo della mostra BARUCCA-MONTAGU 2007, pp. 177, 182, 186, 189, 192, 195.

Il senso di Carlo Magini per il cibo

Daniele Diotallevi

Parafrasando il titolo di un noto film¹ opera, ad avviso dei critici cinematografici, ricca di acute riflessioni, vorrei analizzare come è trattata da Magini la questione del cibo, che è aspetto senza dubbio essenziale nelle sue nature morte.

Certo non sarà disutile riprendere brevemente in mano il fatto di come è già stato, più volte, preso in considerazione il problema del nome stesso dato a questo genere di opere pittoriche, che ormai solo *Nature morte* definiamo abitualmente. La puntuale disamina che ne ha fatto Daniele Benati² ci permette innanzitutto di stabilire in quale categoria (o sottocategoria, se vogliamo) di nature morte si collocano le opere di cui ci occuperemo e poi, conseguentemente, venire alla considerazione, artistica naturalmente, ma anche psicologica, in cui Magini tiene il cibo.

Ora, Benati nel suo saggio esamina e disquisisce sui vari aspetti che portarono in Emilia ed in Romagna alla nascita ed all'affermarsi della pittura di "natura morta", partendo indietro nel tempo, fino dall'antichità classica. Parla dunque dei prodromi emiliani, della letteratura contemporanea alle opere di questo genere, fa la storia dei centri di produzione, dei collezionisti, e del mercato, per concludere con gli aspetti per noi più pregnanti, come i temi e le tipologie di natura morta.

Tornando a noi, la prima considerazione da prendere in esame, pur banale ed ovvia quanto si vuole, è sull'uso dell'aggettivazione "morta" usato nelle descrizioni di queste

opere, che trattano come sappiamo, di oggetti della vita di tutti i giorni, quindi, se andiamo al significato che in Italia si dà dal 1972 in Italia alle parole "bene culturale", il termine che individua quello che in passato andava sotto il nome di "opere d'arte", è un significato che da allora si risolve nella definizione "testimonianza di civiltà". Naturalmente ne risulta immediatamente come questo significato si attagli perfettamente alle nature morte che appunto, ci fanno capire, comprendere al meglio la società, la cultura di un determinato periodo storico, utilizzando spesso la raffigurazione di oggetti per così dire "non alti".

Ad esplicitazione dell'implicito riconoscimento di quanto accennato, Daniele Benati inizia col ricordare, a proposito del nome da dare a queste opere di pittura, come la letteratura specialistica moderna denunci una vera e propria riluttanza a servirsi del termine "natura morta", con cui gradatamente, da epoca tutto sommato recente venivano compresi tutti i soggetti che non rientrano nella "pittura di figura". Fino all'ultimo quindi si sono cercati termini alternativi, come quello di "natura in posa" di Ferdinando Bologna, che però, pur coinvolgente nell'espressione, non era del tutto aderente al tema, in quanto non tutti gli oggetti raffigurati nelle opere da cui scaturì questa definizione sono "naturali", come del resto, per venire a noi, non sono "naturali" le terraglie ed i rami di Magini. Del resto, dato che spesso le opere che individuiamo come nature morte venivano identificate all'inizio semplicemente con i soggetti raffigurati, quindi quadri di fiori, quadri di frutti, o quadri con animali, è solo dalla prima metà del Seicento che si incomincia a utilizzare un termine collettivo che identificasse queste pitture in un unico "genere": Francesco Al-

¹ *Il senso di Smilla per la neve*, 1997, per la regia di Bille August, dal romanzo di Peter Høeg.

² BENATI 2000b, pp. 16-39.

bani adopera “oggetti di ferma”, pur, se vogliamo, con un tono lievemente dispregiativo nei confronti con i dipinti che raffiguravano personaggi, scene di storia. Il concetto, utilizzato anche in Germania, Olanda, Gran Bretagna, è quindi riferito alla immobilità dei soggetti raffigurati, alla natura inanimata. Invece, è alla fine del XVIII secolo che in Francia troviamo i termini *nature reposée* e poi quello di *nature morte* che, pur destinato ad identificare i dipinti con animali morti, avrebbe preso gradatamente piede anche in Italia, soppiantando quelli che continuarono ad identificare di volta in volta i diversi soggetti, come per esempio “dipinti di fiori ed altro”, o di “cose naturali”.

Lungo sarebbe fare la storia della evoluzione delle “nature morte”, che Benati espone in maniera compiuta, autore per autore, e tipologia di soggetti per tipologia, in ambito, come dicevamo, specificamente emiliano-romagnolo. Le situazioni sono ovviamente molteplici ma si vede chiaramente il passaggio dalle situazioni iniziali in cui gli oggetti di “natura morta”, dall’essere elemento decorativo ed accessorio dei dipinti, anche di soggetto sacro, passano a rappresentare l’oggetto esclusivo dell’opera. Non è da dimenticare certo quello che scriveva Vincenzo Giustiniani, ancora nel Seicento, quando collocava il “saper ritrarre fiori, ed altre cose minute” al quinto dal basso, nel suo elenco in dodici gradi dove riportava per importanza i vari generi del “fare pittorico”, anche se in ognuno si poteva raggiungere l’eccellenza. Soprattutto è da ricordare che nonostante questa indicazione positiva erano i contemporanei a considerare, tutto sommato non molto le “nature morte”, anche se ben realizzate, e pure da artisti non mediocri. Non manca nemmeno chi, fra gli autori di nature morte di fine Seicento, riconosce che in fondo chi non produce “dipinti di storia”, non sia un gran pittore, ma forse è soltanto una forma di falsa modestia. Dalla metà del XVIII secolo, almeno a Bologna, la considerazione verso gli autori di nature morte cambia, aumenta, assieme alla realizzazione che chi vi si dedica lo fa non per un ripiego, perché non sa dedicarsi a qualcosa di “più alto”, o non trova committenti “seri”, ma per libera scelta, per dipingere qualcosa in cui crede, qualcosa che ritiene di valore, allo stesso livello delle altre tipologie di pittura.

Del resto, già nel 1767, sempre a Bologna, nell’Accademia Clementina, nell’elenco delle classi di insegnamento, ce ne era una dedicata alla didattica di “fiori ed altro”, pur tenendo conto che nello stesso periodo questo settore si

riduce a mera decorazione. Via via però nello Stato Pontificio, Emilia-Romagna e zone viciniori, aveva prodotto la richiesta di una produzione diversificata per questo tipo di dipinti, adattata alle possibilità economiche delle varie classi sociali richiedenti.

Tornando a considerare le varianti delle nature morte, non solo vediamo che sono numerosissime, comprendendo quelle di fiori, le *vanitas*, i *trompe-l’oeil*, le colazioni, le tavole imbandite, le cucine, le nature morte di selvaggina e animali morti. Ognuna di queste poteva poi prevedere la presenza di figure, o di animali vivi. Ci sono inoltre i “modi”, gli stili, con cui ogni tipo veniva affrontato, che possono essere identificati come “realistico” o “decorativo”, mentre i soggetti possono essere di tipo “aristocratico”, o “rustico”, al punto che Benati propone definizioni composte, quali “rustico-realistico” e “aristocratico-decorativo”. Il primo dei due è quello che potremmo dire caratteristico delle nature morte di ambito emiliano-romagnolo.

La natura morta rustico-realistica di ambito emiliano andrebbe vista pensando che sottenda la vocazione assistenzialistica tipica delle società d’*ancien régime* cioè per andare incontro ai bisogni dei ceti “inferiori” calandosi nelle loro esigenze. C’è in ogni caso, sempre, che i cibi raffigurati (più o meno ricche le suppellettili) siano sempre alimenti di base, ingredienti tratti dalla dispensa, e cioè il pane, il vino, la frutta, la verdura, la carne, il pesce, il formaggio, le uova. In fondo la natura morta con commestibili riguarda la quasi totalità della produzione emiliano-romagnola, in un tempo, in cui il sostentamento quotidiano è per molti ancora un problema, con anche una differenziazione degli alimenti a seconda delle classi sociali. I temi della natura morta rustica suggeriscono ambienti appartati, discreti, più comprensibili a molti.

Approfondendo le diverse tipologie di nature morte, Alberto Cottino³ ci ricorda che la cucina viene raffigurata a rappresentare il simbolo vero della casa, come luogo di abbondanza e di ricchezza, o come luogo simbolo della vita attiva, contrapposto ad esempio alla stanza della musica che è il luogo della vita contemplativa e voluttuaria. La cucina si pone come luogo insieme dell’approvvigionamento e della preparazione, della confezione del cibo per il successivo consumo a tavola. Da questo ambito generale derivano poi due filoni, quello con figure umane, e quello

³ COTTINO 2015a.

solo con oggetti e cibo disposti su tavoli in cucina o in dispensa. Ormai le nature morte hanno finalità solo decorative dal secondo decennio del Seicento, senza i numerosi simbolismi delle opere realizzate nelle epoche precedenti. Nel pieno Settecento la natura morta presenta situazioni diverse, e non più comparabili con quelle del secolo precedente: la natura morta decorativa tende a declinare, cessando quasi del tutto le raffigurazioni delle cucine intese come ambiente, e restano solo in Val Padana, o ai margini, alcune altissime voci figurative, se vogliamo isolate, a rappresentare il cibo in cucina in modo asciutto ed icastico, per Cottino, sono il lombardo Giacomo Ceruti (il Pitocchetto) ed il fanese Carlo Magini, le cui attività si sovrappongono per poco, essendo i dati anagrafici del primo 1698-1767, e quelli di Magini 1720-1806.

Naturalmente, se confrontiamo fra loro alcune delle loro opere, ne risulterebbe da subito come i dipinti del Pitocchetto appaiono più luminosi, più ariosi, rispetto a quelli di Magini, che sono certamente più *sombres* (come forse potrebbe dire il *Monsieur Charles Magini* della famosa scritta), più scure, quindi, se pure non di molto. Tuttavia questa differenza, se incentrata sul cibo, ci può far dire che i cibi di Ceruti, così accattivanti nei loro colori, così "vivi", che quasi ci invitano al pasto, come un manifesto pubblicitario ben riuscito, sono però, a ben vedere, meno reali, meno veri degli alimenti di Magini, tra l'altro, non dimentichiamolo, collocati in una dispensa, o nell'angolo di una cucina, certo non illuminate da lampadine da 100 watt.

Luisa Berretti, analizzando tre dipinti di Magini, *Natura morta con pane, bottiglia di vino e piatto con affettato*, *Natura morta con uova, tozzo di pane e carne*, ambedue della Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, e *Natura morta con verdura, pane, testa di vitello e oggetti da cucina*, della Collezione Molinari Pradelli⁴ cita molto a proposito Michele Giustiniani quando, annoverando la natura morta come undicesimo modo di dipingere, avverte che degli oggetti "non basta farne il semplice ritratto", ma è necessario da parte del pittore agire con perizia "con buon disegno e con buoni e proporzionati contorni, e vago colorito e proprio /.../ e soprattutto con saper dare il lume conveniente al colore di ciascheduna parte".

Simile è il concetto di Eugenio Battisti quando dice che "la natura morta è un ritratto /.../ esprime questo magico

momento di introspezione organizzata", rilevando l'importanza delle sue esperienze di ritrattista, con un intimismo e attenzione alle cose umili, che gli fa raggiungere risultati per molti quasi inattesi. Cosicché potremmo dire che gli alimenti raffigurati paiono più vivi (anche perché più "attuali") di tanti ritratti di personaggi bloccati nel loro tempo, e spesso idealizzati ed abbelliti, gente a cui forse non sapremmo che dire, con cui non saremmo capaci di dialogare, perché comprendiamo subito che sono "altro" da noi, mentre i cibi sono gli stessi, o molto simili, a quelli che potremmo comprare anche noi, e cuocerli, magari con utensili più moderni, e gustarli.

Al tempo di Magini però vere e proprie nature morte "di cucina" con figure non si dipingono più, e possiamo quindi più propriamente identificare la tipologia sotto il nome di "dispense".

A questo punto, torniamo sulla questione analizzando tutte le opere in catalogo, naturalmente escludendo il *Giovane uomo che suona una mandola, boccale in maiolica decorata, pane e cipolla* dell'Amorosi dove l'aspetto di natura morta è secondario, prevalendo il ritratto, l'*Allegoria dei cinque sensi* di Sebastiano Ceccarini, dove vediamo praticamente solo i principini Marescotti, e la *Flora* di Francesco Mancini, e vediamo che ci troviamo di fronte sempre a dispense, o meglio, ad angoli di dispense, porzioni di tavoli in un angolo di stanza, che può anche essere una cucina, ma dove camino o fornelli sono del tutto non visibili, tranne che nell'*Interno di cucina con capretto appeso* di Gian Domenico Valentini, già qualificato come cucina nel titolo. Anche altri dipinti del catalogo possono essere ritenuti nature morte *sui generis*, almeno per quanto riguarda il nostro ragionamento. Parliamo del Christian Berentz di *Frutta e fiori all'aperto, vassoio e bicchieri di cristallo* e della *Natura morta con frutta, cartata di salame e fette di pancetta, otarda, bottiglia e bicchiere* del Maestro dell'otarda, in esterno il primo, e praticamente anche il secondo, che mostra poi selvaggina ancora ben viva. Dobbiamo presumibilmente considerare come in esterno pure le *Natura morta con meloni, uva e melacotogne* e *Natura morta con melone, uva, cristalli e melagrana* di Maximilian Pfeiler, dato gli ampi scorci che fanno da sfondo. Ancora, continuando, solo il dipinto *Spuntino elegante* di Christian Berentz potrebbe, come affermato nel titolo, essere considerato uno spuntino, cioè qualcosa che sta per essere gustato. Diciamo potrebbe, perché, se pure vediamo che c'è tutto il necessario, anche la posateria completa, cioè coltello e forchetta assieme (come

⁴ Schede in SIMARI 2015, pp. 188-193.

vedremo è l'unico caso), sarebbe anche possibile sostenere, secondo la teoria che lo stesso bicchiere a qualcuno pare mezzo pieno e ad altri mezzo vuoto (riferendoci ai due eleganti calici con due bevande differenti) che sono invece i resti avanzati da un pasto.

Gli altri dipinti che in qualche modo possono essere considerati simili, *Natura morta con pane, piatto con fette di prosciutto, torta al formaggio, teiera e tazzina in terraglia, Natura morta con tavola imbandita, piatto con lonza, uova al tegamino e zuppiera di rame, Natura morta con fiasco, piatto con fette di prosciutto e piatto con frittata e canestro appeso con panno bianco, Natura morta con piatto di lonza, pane, torta al formaggio, ramo di alloro e zuppiera in maiolica, Natura morta con tavola imbandita con zuppiera in maiolica decorata "alla margherita", strofinaccio, Natura morta con pignatta con piatto con tegamino con due uova, terraglia per spezie, fiasco, bugia, piatto con fette di lonza*, tutti di Magini, in realtà con difficoltà sarebbero appaiabili a degli spuntini, a dei tavoli apparecchiati per un rapido desinare. A ben osservare, infatti, pur se vi notiamo alcune vivande, anche ben presentate, in nessuno dei dipinti ci sono tutte le posate necessarie per mangiare, a meno di voler utilizzare solo le mani ed un coltello. Cosa possibile, ma sicuramente non per i padroni di casa. Torniamo all'idea originaria che si tratti sempre e solo di vivande e stoviglia da portare ancora sul tavolo da pranzo, o di parte di quello che era avanzato dal pranzo stesso, o che non era stato nemmeno utilizzato.

Certo, tornando alle nature morte maginiane, forse non abbiamo, guardando le vivande, la salivazione azzerrata di Fantozziana memoria, o aumentata al massimo, non siamo assaliti da un appetito improvviso e forte, e probabilmente, per così dire, non ci viene l'acquolina in bocca (o per lo meno non a tutti).

E questo, se è davvero così, per quale motivo?

In primo luogo, astraendoci pragmaticamente dalle considerazioni artistiche, dovremmo calarci nell'epoca di realizzazione, tempi in cui quello che ci può parere cibo semplice, e anche quantitativamente limitato, era difficilmente raggiungibile per molti, almeno quotidianamente, e magari era un concetto importante per Magini stesso. E poi, venendo più propriamente, a questioni di genere pittorico, perché, come in qualsiasi ritratto di persone, le vivande che Magini dipinge, al pari degli oggetti e degli utensili di cucina, sono cristallizzate e pietrificate in quel momento, ma buone per ora come per allora, senza una scadenza di validità, e quin-

di diventano quasi astratte, pur se realistiche, una "idea" del cibo. Per dirla con Giuseppe De Logu, ugualmente citato, è l'affetto appunto con cui contempla cose umili, ma utili, e in realtà vive, piene dell'intimità che si ritrova in famiglia. Ancor più positivamente calzante risulta la citazione di Daniele Benati che parla di "presentazione di tono quasi sacrale" con cui le vivande sono disposte nello spazio della scena che "mette in rilievo le necessità primarie del vivere". Parlando di Magini quindi, potremmo dire a nostra volta, considerandolo quasi come un antico sacerdote, che pone sulla tavola oggetti e cibo come si mettevano le offerte su di un'ara, per sacralizzare le cose importanti di una vita semplice in famiglia.

Ripetendoci⁵, nel termine nature morte confluiscono i dipinti che ritraggono in genere oggetti inanimati, non persone (tranne che in dipinti di "cucina", o magari di "bottega"), non animali vivi, se non raramente, e dove appaiono non solamente piatti, bicchieri, pentolame vario, verdure, e alimenti diversi, ma anche, specie prima del Settecento, orologi, armi, strumenti musicali, stoffe preziose, e di tutto e di più (abbiamo visto che le nature morte con fiori e piante ornamentali fanno parte a sé, anche quando "decorano" soggetti sacri). Dunque, assenza, in generale, di personaggi "viventi", ma bisogna veramente convincersi che le nature morte, e mai un termine è stato considerato così riduttivo e mortificante, sono dunque effettivamente molto più vive, come messaggio, di tanti dipinti, dove, pur "vivi" i personaggi ritratti sono ingessati e bloccati in pose talvolta così artefatte da rappresentare davvero immagini forzate create in studio, quasi una foto cabinet *ante litteram*.

Del resto, molti ritratti, e ci si scusi di *manier le paradoxe* in maniera forse troppo greve, non sono forse il risultato di sedute in cui i personaggi posavano in vestaglia e papalina, magari appollaiati su di un cavalletto per i grandi ritratti equestri (o sostituiti da modelli per il tratteggio dei corpi), con i ricchi abiti, o le divise, i gioielli, le armi e i destrieri dipinti in seguito?

Le nature morte di Magini (dipinti di cucina/dispensa, dato che questa crasi li connota in pieno), pur in assenza, sempre, di addetti che vi lavorano, sono già in partenza, dalla prima occhiata, ben vive, con alimenti in procinto di essere cucinati, o semplicemente gustati così come sono, o, in qualche caso, ma pochi, già preparati, o direttamente sul

⁵ DIOTALLEVI 2015, pp. 2-3.

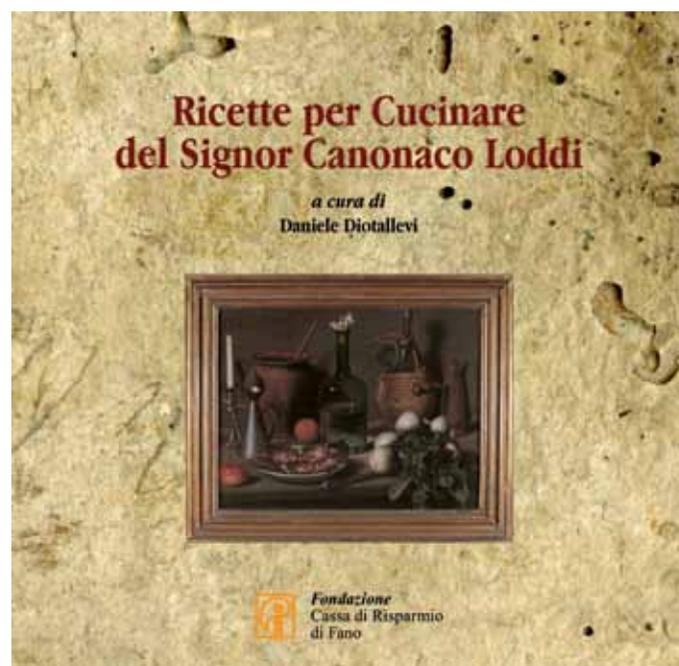
tavolo dove sono per un rapido spuntino, o per un pasto completo da gustare poco lontano, magari nella medesima stanza. In tutti i dipinti Magini raffigura dunque sempre l'angolo di quella che pensiamo essere una cucina/ dispensa, un tavolo di servizio, o di appoggio, con una parete di fondo, spesso arricchita di una nicchia portaoggetti, con gli utensili e gli alimenti, che si ripetono e ripropongono, talvolta solo cambiando di posizione nella scena.

Questo però non rende le scene copie pedissequamente e banalmente ripetitive, né il vedere oggetti di origine locale (le terrecotte di Fratterosa o qualche ceramica di produzione pesarese), e alimenti tipici delle nostre zone, come alcuni formaggi identificabili forse in caciotte urbinati, fa pensare ad un provincialismo riduttivo e ripiegato in se stesso. Magini quindi utilizza quanto ha (o potrebbe avere) sottomano ogni giorno, per illustrare una vita, potremmo dire di periferia, portata avanti placidamente, ma descritta in modo universale, non esclusivamente limitata all'ambito fanese, marchigiano, romagnolo, od emiliano, tanto che gli studiosi che per primi analizzarono questi dipinti, faticarono a collocarli in un ambito geografico-culturale preciso, quando Magini era ancora poco noto in generale, e del tutto sconosciuto come pittore di nature morte.

Non ci troviamo quindi di fronte ad un *hortus conclusus* elitario: nelle sue nature morte troviamo invece una vita semplice *in fieri*, pronta a muoversi, a partire, dopo il momentaneo congelamento sul tavolo, e sui muri di quest'angolo di stanza, subito che incominciamo a guardare il dipinto, ad entrare quasi fisicamente nella scena.

Proiettandoci ai giorni nostri, possiamo ben dire che Magini si occupa, e dipinge, alimenti "a Chilometro Zero". Non fa certo riferimento⁶ a libri di cucina o ricettari celebri del passato, come i molti del XVI secolo (Cristoforo di Messiburgo del 1545 o di Bartolomeo Scappi del 1540), indirizzati alle corti o ad illustri personaggi, per ricavare appunto dalle ricette, ingredienti rari e preziosi da presentare sul suo tavolo. Qui infatti troviamo alimenti per lo più, se non proprio "umili", semplici, anche se non alla portata, sempre, degli strati più bassi della popolazione. Ne ricaveremmo ricette che possiamo intuire, certo non pensate per una cucina "di corte", o nobile, sicuramente non di una cucina povera, per la borghesia (piccola, media, o alta che sia) compresa di condimenti e spezie, non alle tasche di tutti.

⁶ DIOTALLEVI 2015b, p. 4.



Copertina del volume (2015) con ricette fanesi del Settecento

E quindi, cosa voleva dire Carlo Magini con le sue nature morte, con la rappresentazione del cibo e di tutto il resto che vi dipinge dentro? Se un messaggio c'è (o vogliamo pensare che ci sia), e riusciamo a coglierlo, deve essere un messaggio importante, visto che viene ripetuto, meglio è dire "ribadito", in tutte le sue opere di questo genere. Tirando le fila di quanto abbiamo riportato sopra: sente veramente Magini le "forse" povere, ma "certo" semplici cose che dipinge e ripropone, e ripropone di nuovo, senza che a lui, ma soprattutto a noi, allo spettatore, vengano mai a noia, un banale, ma indiscutibilmente valido *repetita juvant*?

Certo che le sente, e a pieno, visti i risultati ottenuti. E "come" le sente?

Prescindendo dall'ovvia considerazione che se Magini dipingeva le nature morte perché qualcuno glielo commissionava, è palese anche che sono realizzate con sentimento, con passione, che hanno un'anima. Non è che, naturalmente, i ritratti dipinti da Magini siano privi di anima, ché anzi non è certamente così, tuttavia non dovrebbe sfuggire ad alcuno che non è così facile animare cose che per definizione sono inanimate, o, per non insistere troppo sulla parola anima, rendere vive cose che vive non sono, tando da dare ai dipinti il nome che tante volte abbiamo qui ripetuto. Un senso tranquillo, posato, piano, sempli-

ce. Ma, innanzitutto, realistico? E di quale realtà? La realtà della vera vita vissuta da Magini? Una realtà immaginata, ma che avrebbe voluto fosse la sua? Oppure quella che era la realtà nelle case a cui erano destinate le sue opere, opere che riflettevano la situazione, le cose, le abitudini “culinarie” che vi si vivevano?

Questa ultima situazione la dovremmo negare, in primo luogo (ma non solo, e non tanto), per la pragmatica considerazione che, se vediamo in diverse nature morte i medesimi oggetti, spesso gli stessi cibi, ma in forme e posture differenti, dobbiamo pensare che fossero cose che erano nella disponibilità di Magini, magari alcune solo nelle sue idee, nel suo ricordo.

Ma dobbiamo negarla anche, e soprattutto per il fatto che se un committente qualsiasi chiedeva una natura morta da esporre sulle pareti di una cucina, o di una *salle à manger*, sarebbe stato illogico volerci vedere raffigurati oggetti che si trovavano in casa, forse addirittura nella medesima stanza. Dove erano collocati i dipinti.

Quindi si tratta di raffigurazioni simboliche, idealizzate, certamente per il committente, ma forse no, o almeno non del tutto per il pittore.

Allora, dobbiamo pensare ad una idealizzazione basata sull'utilizzo, sulla riproposizione di suppellettili possedute in casa da Magini, e su cibi amati, o desiderati da lui? O davvero ci troviamo davvero di fronte al vero desco del pittore, dove c'è quello che aveva, che amava, con qualche licenza poetica magari, ma tutto sommato, è questa l'idea, il senso del cibo per Magini?

Giocando ancora una volta con le parole, cercando nuovi paradossi, come abbiamo fatto all'inizio, potremmo parlare qui di un “sesto” senso del Magini, oltre ai cinque canonici, quei sensi che ritroviamo del resto nel dipinto *Allegoria dei cinque sensi*⁷ dello zio Sebastiano Ceccarini. In questo caso il senso è appunto quello del cibo. Nel dipinto infatti vediamo il ragazzo che annusa il garofano (l'olfatto), la fanciulla che mangia il biscotto è il gusto, la bambina che si guarda allo specchio è la vista, la bimba che si aggiusta l'orecchino è il tatto, mentre il bambino che suona la spinetta rappresenta l'udito. A buon titolo quindi, questo SESTO senso maginiano può essere considerato la summa perfetta dei cinque sensi della “marescotiana” rappresentazione, e da tutti ben conosciuti, in quanto nelle sue nature morte, nelle quali ci sembra quasi di sentire

gli odori del cibo, ritroviamo il gusto, quando riusciremo ad assaggiare le vivande, di cui ci avvantaggia il ricordo fin da quando le vediamo, e ci sembra di poter toccare il cibo, da quanto è ben dipinto, e l'udito, che ci pare che l'armonica perfezione dei dipinti quasi trasmetta musica ai nostri orecchi.

Un senso, per passare alla parte fisica, non di soffocamento, (di quella dispnea, come capita nei tempi difficili in cui stiamo scrivendo queste righe), per essere stato costretto ad eseguire un “compito di pittura” commissionato forse a buone condizioni economiche, ma non sentito, realizzato quasi per dovere, un senso invece di pacata e calma tranquillità, respirando a pieni polmoni, contemplando, a lavoro terminato, ma già in corso d'opera, con piacere, un dipinto che in realtà voleva realizzare, perché è quello che più desiderava.

E, come diciamo, e riaffermeremo, questo piacere, questo desiderio, un onesto desiderio di calma, di piccole cose semplici, si è ripetuto in ogni opera di natura morta (mai come in Magini, forse, sarebbe logico usare più felicemente l'aggettivo “sospesa”), sospesa dunque non in attesa di un futuro mirabolante, ma aspettando fiduciosi la calma, la tranquillità.

Dunque, il senso profondo delle nature morte maginiane, il messaggio, se vogliamo ancora dire così, è la tranquillità, un tranquillo appagamento, forse sì questa volta in un universo chiuso (mentale), dove, soddisfatti i bisogni elementari, senza troppe pretese, e senza dover combattere per raggiungerli, tutto il resto, che può essere un pericolo, un chiedere troppo, resta fuori. Vi possiamo trovare somiglianze, prefigurazioni di gusto gozzaniano (che magari è facile vedere quasi in ogni tipo di nature morte), con il giuoco degli oggetti complementari al cibo, taluni semplici, altri eleganti, che, come i *souvenirs* ricordati nella poesia *L'amica di nonna Speranza*, qui gozzanianamente richiamano il pittore a situazioni passate, ma senza polvere, senza quelle sensazioni di tristezza, e non così malamente accordate. Situazioni che noi non conosciamo, ma possiamo immaginare: l'elegante bicchiere a calice con cui gli venne offerto del vino nella casa tale, la bella posata donatagli dal signore talaltro, o caro ricordo di famiglia, le ceramiche pesaresi, e così via. Se poi i tavoli pieni non fossero altro che una speranza, un desiderio, o un malinconico ricordo di pranzi o spuntini passati, è pur sempre vero che rimane la calma tranquillità che continua a promanare dalle scene dipinte.

⁷ GIARDINI-NEGRO-ROIO, 2000; GIARDINI 2010.

Il teatro della quotidianità: la natura morta di ambiente rustico in terra padana

Nicosetta Roio

La tradizione di origine lombarda e padana è indubbiamente alla base dei pacati assemblaggi dipinti da Carlo Magini, quiete combinazioni di oggetti semplici e generi alimentari rese con peculiare oggettività e rigore formale oltre che luministico: una produzione che risulta spesso contrastante rispetto alla fisicità e alla turpida opulenza di molti prodotti della medesima tipologia pittorica diffusi nel nord della nostra penisola.

Va detto che il centro artistico principale dell'area geografica emiliana, la pontificia Bologna, non sembra aver prediletto in modo particolare questa peculiare varietà figurativa, consona invece alle aree geografiche più a settentrione, a partire dalla profonda Lombardia spagnola di Carlo Borromeo fino all'ambiente gonzaghesco, farnesiano ed estense. Eppure tra le sue principali fonti vi sono le illustrazioni scientifiche cinquecentesche del botanico bolognese Ulisse Aldrovandi e le opere pittoriche – seppure comprendenti ancora la preponderante presenza umana – di artisti felsinei legati alla cultura riformista tridentina di monsignor Gabriele Paleotti. È il caso del pittore prevalentemente religioso Bartolomeo Passerotti, del quale si ricorda almeno il ben noto ciclo di quattro tele poi finito nella raccolta romana di Ciriaco Mattei, uno dei committenti di Michelangelo da Caravaggio: due *Pescherie*, le *Pollarole*, la *Macelleria*; ma anche di Lavinia Fontana, “Pontificia Pittrice”, o meglio “pittora”, la cui pungente descrittività alla fiamminga è affiancata all'osservazione delle “cose di natura” in debito alla scienza aldrovandiana e, negli anni romani, all'inedito ascendente del barocco rubensiano¹; e an-

cora dell'estroso colorista e quadraturista Cesare Baglione, di origine cremonese anche se operoso alternativamente in territorio felsineo e in quello parmense (stipendiato prima da Ottavio e poi da Ranuccio I Farnese), attivissimo decoratore di “fiori, frutta, prospettive, quadratura, sfondati, fregi, animali...”². Si pensi a tal proposito alle scene a fresco di caccia e pesca a lui attribuibili, oltre all'arcaico e animato riquadro con lavoratori di carni nella Villa Paleotta a San Marino di Bentivoglio: tutte queste pitture rievocano plausibilmente le attività più tipiche di quel luogo agreste della campagna bolognese e risultano stilisticamente in anticipo tutto manierista rispetto alle ben diverse e molto più famose vedute di macellerie, ambientate al chiuso e dipinte su tela da Annibale Carracci³, anch'egli

raffigurante la *Sacra famiglia con santa Caterina* di collezione privata (olio su rame di cm 36 x 28, firmata “Lau Fon. Pinx.” in basso a destra) che mostra dei deliziosi brani di natura morta, sovente utilizzati dalla pittrice bolognese nei dettagli del proprio repertorio figurativo: una composizione di frutta in basso a destra e, dalla parte opposta, la *vanitas* col vasetto di unguenti, il crocifisso e il teschio, le pietre nell'angolo, il tutto aggiornato sulla pittura romana del primo decennio del XVII secolo, da Caravaggio e i suoi seguaci naturamortisti (il delizioso piatto con i frutti) a Rubens (le maestose figure e gli angioletti col drappo).

² MALVASIA 1678, I, p. 253.

³ Non è di questo parere DANIELI (2008, p. 112) che giudica “inspiegabile” l'affresco del Baglione senza la conoscenza della *Macelleria* di Annibale Carracci ora ad Oxford, laddove ritengo sia da accettare, al contrario, l'importanza dei manieristi locali come il Baglione per lo sviluppo dei Carracci: è d'altra parte l'informatissimo MALVASIA (1678, I, p. 256) a testimoniare il riutilizzo di una invenzione dello stesso Baglione inserita da Annibale o Agostino Carracci nel Camerino di Europa in Palazzo Fava a Bologna. Ancora sul tema delle macellerie non è certo improbabile che le tele carracesche con

¹ Il riferimento va al piccolo dipinto degli anni romani della Fontana,



Bartolomeo Passerotti, *Macelleria*, Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini



Lavinia Fontana, *Sacra famiglia con S. Caterina e angioletti*, collezione privata

artista di tradizione filo-lombarda dal momento che la sua origine familiare risale proprio al territorio cremonese. Di conseguenza il pensiero non può che ricondurre ai *Mercati* e alle *Cucine* cinquecentesche di Vincenzo Campi a Cremona e, quindi, indietro fino ai fiamminghi Pieter Aertsen e Joachim Beuckelaer, alle molte suggestioni prodotte dalle scene tratte dal reale dei tanti artisti nordici e iberici attivi nei territori padani e nella Milano stessa di Arcimboldo e del giovanissimo Michelangelo Merisi; per non tacere delle ricche e movimentate allegorie con figure impegnate in svariate attività domestiche della prolifica famiglia dei veneti Bassano.

Resta il fatto che, a differenza forse della sola grandiosa eccezione della Roma caravaggesca⁴, anche a Bologna le prime vere e proprie composizioni dipinte, con oggetti inanimati e senza figure, ebbero una tangibile diffusione solo in pieno XVII secolo: tralasciando, in questo contesto tutto maginiano, le nature morte di tipo essenzialmente floreale, in suolo felsineo a metà Seicento i più attivi nel campo della raffigurazione di *still life* tendenzialmente rustica con alimenti e oggetti di uso quotidiano furono Pier Francesco Cittadini detto il Milanese, proveniente dalla Lombardia con destinazione *l'atelier* di Guido Reni, e Paolo Antonio Barbieri, il fratello del Guercino, attivo prevalentemente nella sua Cento, nel ferrarese. Entrambi appaiono degni anticipatori della linea figurativa didascalica seguita un secolo dopo dal Magini a Fano, predisponendo ripiani guarniti, con limitata variabilità tematica, di prodotti commestibili dalla tipologia multiforme: essenziali e di stampo paesano quelli del Barbieri, in stringente affinità con certi esemplari di *bodegones* spagnoli o toscani alla Empoli; più da salotto nella mentalità del Milanese, pittore apparentemente ricercato e fastoso grazie anche al confronto diretto con la cultura fiamminga, con quella romana e agli influssi del filone più euforico della *stilleven*

questo soggetto potessero essere destinate a botteghe di beccai (non va dimenticato che il padre di Ludovico Carracci faceva di mestiere proprio il macellaio) o a una delle sedi di quella corporazione, come pare fosse già accaduto per la tavola singolare con il medesimo argomento dipinta ad Anversa nel 1551 da Pieter Aertsen, che inserì nello sfondo in piccolo la scena della *Fuga in Egitto*, provando a ribaltare con grande originalità le gerarchie iconografiche fin lì consentite.

⁴ Per il problema della precoce diffusione del genere natura morta nella Roma caravaggesca alla fine del Cinquecento è utile il catalogo della mostra *L'origine della natura morta in Italia. Caravaggio e il Maestro di Hartford* (COLIVA-DOTTI 2016).



Annibale Carracci, *Bottega del Macellaio*, Oxford, Christ Church Gallery



Paolo Antonio Barbieri, *Cesto con castagne, formaggi, funghi, uva e mandorle in un piatto di peltro*, Chicago, The Art Institute



Pier Francesco Cittadini, *Frutta candita e di stagione*, Trieste, Galleria Nazionale d'Arte Antica

post-caravaggesca a partire dagli anni Quaranta del XVII secolo, quando fu operoso nell'Urbe assieme ad uno sconosciuto collega nordeuropeo⁵.

Sia l'uno che l'altro talvolta realizzarono composizioni ancora elevate dalla presenza umana, ma è utile rammentare che – a differenza del Barbieri solo occasionalmente pittore, e pressoché esclusivamente naturamortista, oltre che ligio compilatore del registro contabile del più noto fratello Giovan Francesco –, Cittadini ebbe qualche problema economico nonostante fosse stato un artista estremamente produttivo, tanto da dover essere sempre sostenuto dall'affetto caritatevole di Padre Bartolomeo Guerra dei Filippini di Bologna. Pur essendo considerato maestro "universalissimo" (affrontò dunque tutte le tipologie di generi figurativi, anche quelli più alti come le pale d'altare), per propensione o necessità finì per dedicarsi principalmente alla riproduzione di soggetti umili, bassi: tale, a quei tempi, era stimato l'atto di dipingere fotografando la realtà circostante, considerato avulso da quel superiore processo inventivo o idea, che caratterizzerebbe invece la pittura di "historia", sacra o profana che fosse, seguendo la gerarchia aristotelica dei generi contrapposti ripresa dal pensiero umanistico-rinascimentale. Secondo le fonti anche i figli e i nipoti del Milanese tennero in attività la bottega familiare fin nel pieno Settecento, con una predilezione per le composizioni di soggetto floreale richieste pure dai duchi di Modena e Reggio: ma resta il fatto che, al di là di qualche tentativo di catalogazione di tipo orientativamente attribuzionistico, attualmente non esiste alcuna opera certa di mano degli eredi di Pier Francesco, neanche del figlio Angelo Michele.

Sembrerebbe ormai superata l'idea di attribuire al riminese Guido Cagnacci la famosa *Fiasca fiorita*, *vanitas* realista ma non iperrealista, sapientemente allusiva e dipinta a sfondo scuro su tavola con materia pittorica duttile, attualmente fatta confluire in una ridottissima lista di opere legate ad un anonimo pittore, detto appunto Maestro della fiasca di Forlì, grazie alla scoperta di una sorta di variante figurativa del medesimo soggetto, ma realizzata su supporto di tela. Se l'opera era pervenuta al Museo Civico della città romagnola col nome inappropriato di Pa-

⁵ Si tratta del "Fiammingo da' Paesi detto Monsù": MALVASIA-ARFELLI 1961, p. 70; in relazione alla produzione paesistica del Cittadini che a Roma entrò certamente in contatto pure con i "Bamboccianti".

olo Antonio Barbieri⁶, stilisticamente a metà strada tra la visione sommessamente realistica del fratello di Guercino e quella del Milanese, pare porsi l'ottica del cosiddetto Pittore di Rodolfo Lodi (quest'ultimo nome è scritto su un cartellino dipinto sulla tela che ne ha avviato il catalogo), verosimilmente operoso fino all'aprirsi del Settecento. Si tratta di un artista ancora senza una biografia che sembra essere stato attivo principalmente nelle terre padane estensi – Modena in particolare – e in quelle lombarde (Mantova⁷). Disposto pressoché solo alla realizzazione di scene con ambientazioni 'contadine' al chiuso, senza alcuna retorica o ricercati abbellimenti, fu definito *ab antiquo* "Sportarolo" in virtù della frequente presenza di una sporta di canne nelle sue pacate quanto potenti composizioni⁸, un dettaglio che egli amava inserire assieme a tutta una serie di foglietti vergati con intriganti indicazioni che sembrano pensate per solleticare le curiosità indagatrici degli storici dell'arte. Certamente, alla luce della più aggiornata ricostruzione del *corpus* di questo pittore dagli ideali sinceramente minimalisti, va presa in seria considerazione la proposta di scorporare dalla lista dei suoi lavori alcune tele di ben più vivace impostazione scenica come il *Cesto di mele con verdure e cipolle* (Bologna, Pinacoteca Nazionale) ed altre ad essa stilisticamente e figurativamente collegate per più intenso rilievo e luminismo, oltre che per l'accesa cromia dei frutti. Singolare, poiché non consueto nelle *still life* di questo genere, il taglio di luce diagonale di memoria 'caravaggesca' che si evidenzia nella tela bolognese, un dettaglio che potrebbe diversamente orientare la provenienza geografica del suo autore, per quanto egli sia stato finora giudicato stilisticamente convergente intorno alla pianura padana.

⁶ Per l'altro esemplare figurativamente affine alla *Fiasca fiorita* di Musei Civici di San Domenico a Forlì si veda PAPI 2012, pp. 527-532; il così nominato Maestro della fiasca di Forlì potrebbe essere uno specialista di ambito romano e post-caravaggesco: va ricordato che entrambe le opere sono state messe a confronto in occasione della mostra alla Galleria Borghese di Roma su *L'origine della natura morta* (COLIVA-DOTTI 2016, pp. 253-257, schede 39-40).

⁷ A conferma di una consistente e già nota produzione del Maestro di Rodolfo Lodi per la città di Mantova, posso qui segnalare l'esistenza di una sua opera di collezione privata (raffigurante la consueta sporta di cannarella su un tavolo di legno e tre pesci in primo piano, uno schema già noto con alcune varianti nel *corpus* di questo anonimo pittore) che porta sul retro della tela l'elegante scritta antica in corsivo "di Casa Cavriani", un nobile casato mantovano.

⁸ BOCCHI-BOCCHI 2013, p. 100 e fig. 2.



Maestro di Rodolfo Lodi, *Fiaschi, sporta e quaglie*, collezione privata

Un'apparecchiata di frutti invernali con una scatola di "chioccolata fina" caratterizza la tela acquistata nell'Ottocento da Giuseppe Campori in una raccolta di Castelfranco Emilia: col resto della poliedrica collezione di questo colto e sincero patriota, l'opera fu lasciata alla città di Modena ed è esposta tuttora nel locale Museo Civico. Evidentemente imparentata col clima che si respira in certe composizioni del Cittadini, del fratello di Guercino o dello "Sportarolo", analogamente scaturita dall'ambiente delle attivissime produzioni ducali estensi o da quelle intorno ad esse gravitanti, spesso destinate alle residenze di campagna, esibisce un Francesco Stringa nella veste di naturamortista: è questo infatti il nome più consono per la tela Campori, in stretta contiguità stilistica con la sua pur

più fastosa *vanitas* col busto di Francesco I d'Este dell'Art Museum di Minneapolis⁹.

Un posizione sottilmente arcaizzante, per certi versi affine a questo ideale di 'racconto delle cose' tutto padano, ma in cui risulta imprescindibile pure il modello caravaggesco romano di metà Seicento, si riscontra nella produzione dello "Pseudo Fardella", poi "Pittore di Carlo Torre" (definizione tratta dalla dedica presente su un suo dipinto), infine identificato con Angelo Maria Rossi, nome collegato al monogramma "AMG" ritrovato su alcune tele del medesimo nucleo pittorico. Caratterizzato da una calma e delicata eleganza compositiva in cui la fonte di luce tende

⁹ OSTROW 2011, pp. 201-216.



Bartolomeo Arbotori, *Bacile con frutta e punta di formaggio, pappagallo, piatto di funghi, ortaggi, selvaggina e pesci*, Parma, Galleria Nazionale

ad evidenziare quasi solamente i frutti, praticamente sempre presenti in questo *corpus* assai coerente, il pittore pare aver lavorato principalmente in ambiente norditaliano per tutta la seconda metà del XVII secolo, dal momento che la gran parte dei suoi quadri sono testimoniati in numerosi inventari di collezioni milanesi e torinesi¹⁰.

Temporalmente parallela ma ben differente, sia dal punto di vista figurativo che materico, appare lo spazio visivo del generista piacentino Bartolomeo Arbotori (o Arbottoni, Arbottoni, Arbotore, Rovator, Rovettore, Rovertor...), di un arcaismo che appare spesso di retaggio prettamente tardo-cinquecentesco (l'artista nacque alla fine del XVI secolo e fu estremamente produttivo per quasi tutto il Seicento). Le sue aperture al mondo della natura in posa dei Paesi Bassi sono l'occasione per ricordare ancora una volta l'ampia presenza, in tutta la nostra penisola, di artisti fiamminghi e olandesi e l'influenza delle numerose opere nordeuropee apprezzate tanto dai collezionisti aristocratici padani, quanto da quelli del contiguo versante ligure, promuovendo queste sperimentazioni iconografiche a vocazione naturalistica destinate ad ornare sia le stanze dei palazzi signorili cittadini che le 'delizie' di campagna. La moderna ricostruzione della biografia e del *corpus* pittorico di Arbotori, a lungo assimilato a quello del più giovane conterraneo Felice Boselli, si deve al ritrovamento di una serie di opere firmate (*in primis* le due ricche 'cacciagioni' della Galleria Nazionale di Parma), ma anche all'analisi di documentazioni e inventari che lo testimoniano come un pittore attivo prevalentemente in territorio piacentino

¹⁰ Per lo Pseudo Fardella: SALERNO (1984, pp. 280-281); diventato Pittore di Carlo Torre dal 1996: CIRILLO-GODI 1996; infine identificato con Angelo Maria Rossi: CIRILLO 2003, pp. 77-79.

e per una nobiltà pur sempre gravitante intorno al mondo ducale farnesiano. Certo, rispetto alla più pacifica disposizione delle nature morte seicentesche emiliano-lombarde fin qui ricordate, le dispense di Arbotori si distinguono per un certo affastellamento e per lo straripare di suppellettili, moduli architettonici, molteplici generi alimentari ma soprattutto volatili da cortile o cacciagione, e poi pesci e carni: scene spesso apparentemente disordinate, con tonalità tendenti al livido e al tenue rialzo luministico quanto agli effetti di luccicante picchiettatura materica.

Nel passaggio dal Sei al Settecento a Bologna spicca, nella sua pur limitata produzione di nature morte, l'audace utilizzo del colore e della materia di Giuseppe Maria Crespi, versatile maestro di pittura peculiarmente disposto alla rappresentazione della povertà e alla sincera partecipazione per alcune situazioni di naturalismo popolare. Sono aspetti che il bolognese fu in grado di infondere in tutta la sua multiforme esplorazione dei generi pittorici fino, appunto, al ritratto e alla natura in posa. Anche in queste sue ultime prove prevale una sorta di realismo documentario e 'silenzioso' e la corposità espressiva e materica, pur non arrivando all'opulenza figurativa, è volta in ogni caso alla comprensiva riflessione sulla caducità dell'esistenza: si pensi al famoso *Aloe in fiore* di raccolta privata con la sua storia narrata in calce o alle ante della *Libreria* del suo amico, padre Giovanni Battista Martini, ora esposte al Museo della Musica di Bologna, seppure più confacenti ad una classificazione come *trompe-l'oeil*. Questa posizione è evidente pure nelle più 'tradizionali' apparecchiate di pescato o di cacciagione, immagini di una realtà di matrice tutta naturalistica che analizza il mondo circostante, anche quello più minuto, con intenzioni documentarie di un'intensità che rasenta l'esattezza richiesta dalla riproduzione del dettaglio scientifico. Un'ottica, quella del Crespi, forse non del tutto indifferente alla tradizione indagatrice del conterraneo Aldrovandi, ma già fatalmente consapevole dell'inevitabile tramonto di certe illusioni culturali.

Non sono accertabili, per assenza di documentazione incontrovertibile, le questioni attributive e stilistiche di alcune opere, già legate ad una presunta attività di naturamortista di Antonio [Liborio] Crespi, figlio minore di Giuseppe Maria; nel corso degli anni l'argomento si è intrecciato tanto con l'esistenza di alcune tele siglate "A.C.", quanto con le opere di un altrimenti sconosciuto Carlo Antonio Crespi, che ha lasciato la sua firma in almeno tre dipinti

noti, l'uno raffigurante *Volatili, carni, un limone, un aglio, cipolle, una pannocchia, un cane e paiolo di rame* ("Carlo Antonio Crespi fece 1748", Bologna, Pinacoteca Nazionale) e altri due in coppia (segnalati in passato in una collezione privata fiorentina): la specifica geografica presente nell'iscrizione su retro di quella con *Frutta, vaso di fiori e motivi architettonici* ("Carlo Antonio Crespi fece in Como 1748", il suo *pendant* porta solo la firma "Carlo Antonio Crespi f."¹¹), ha suggerito la possibilità che questo maestro sia appartenuto ad una genia lombarda piuttosto che emiliana. Si tratta in ogni caso di un tipo di produzione che, in virtù della scelta di oggettistica utilizzata, risulta concomitante e affine ai canoni tipologici degli 'interni' di cucine, spezierie e studi di alchimia di Gian Domenico Valentino, attivo però essenzialmente tra Roma e le Romagne: va segnalata al proposito la cospicua diffusione di questa tipologia di raffigurazioni 'alla G.D.V.' (la sigla con cui il Valentino di origini romane era noto prima di essere identificato con più certezze documentarie), spesso imputabile però ad una presunta bottega o meglio ancora a degli imitatori. Si tratta peraltro di un fenomeno riscontrabile sovente nel genere della natura morta, che ha da sempre sofferto di peculiari difficoltà attributive, dal momento che in esso, piuttosto che la rilevanza dell'autore, finisce per prevalere quella della moda figurativa, del soggetto 'di tendenza', spesso ripetuto all'infinito con poche modifiche compositive e diffuso in molteplici botteghe tendenzialmente artigianali in località diverse e distanti tra loro: laddove si riesca, ed è accaduto, a creare gruppi di fattura stilistica omogenea, essi non sempre possono essere assegnati a personalità ben definite; raramente è inoltre di aiuto in questo senso la tanto propagandata analisi degli inventari collezionistici, vista talvolta come una delle principali risoluzioni della questione, poiché un'alta percentuale di nature in posa risulta catalogata senza il vero nome dell'autore, e questo accade persino quando si tratta di opere di alta qualità e creatività stilistica.

Resta in fatto che la tipologia pittorica di orientamento "rusticeggiante" sembra aver coinvolto in qualche maniera pure l'altro figlio di Giuseppe Maria Crespi, Luigi, seppure noto principalmente per essere stato un vivace ritrattista del ceto medio bolognese settecentesco: alcuni

¹¹ ROLI 1977, fig. 408b, con l'attribuzione ad Antonio Crespi. Entrambe le tele già a Firenze sono riprodotte in BENATI-PERUZZI 2000, figg. 102-103.



Giuseppe Maria Crespi, *Volatili*, collezione privata

brani descrittivi tratti dalla realtà, presenti all'interno dei suoi ritratti – ad esempio la selvaggina del *Cacciatore* (Bologna, Museo Davia Bargellini) o quella del *Marchese Marsili* (collezione privata¹²), sulla scia dell'altissimo *Cacciatore* paterno (Bologna, Pinacoteca Nazionale) –, confermano infatti una certa sua felice attitudine per la cosiddetta pittura 'da ferma'.

Negli stessi anni di attività del bolognese Giuseppe Maria Crespi, sull'asse Reggio-Piacenza risaltano le diverse personalità di Cristoforo Munari e Felice Boselli per la loro ampia, praticamente esclusiva, produzione di nature morte: tavole imbandite con diligenza compositiva ed esecutiva il primo, che era nativo di Reggio, orientato a rappresentazioni traboccanti di carni e volatili il piacentino, una tipologia di 'vita immobile' già sperimentata, seppure in modo prospetticamente più complesso, dal concittadino Arbotori.

¹² ROLI 1977, fig. 325b.

È verosimile che ci sia stato qualche contatto tra Munari e i ripiani apparecchiati un poco più antichi di Andrea Benedetti, originario di Parma ma attivo anche ad Anversa verso la metà del Seicento e incline a realizzare copiose composizioni con cibarie – tra cui l’immancabile astice – ma anche strumenti musicali e lucenti suppellettili cesellate, scene fastose caratterizzate da brillantezza di materia e chiarore di lume. I rapporti personali del Munari col conte parmense Ferrante Borri hanno suggerito un suo soggiorno giovanile nella capitale farnesiana e, dunque, anche la progressiva evoluzione stilistica stimolata tanto dagli eleganti esemplari del Benedetti quanto da quelli lombardo-bergamaschi di Evaristo Baschenis: in ogni caso la predisposizione culturale dell’artista reggiano per la natura morta di gusto fiammingheggiante venne accresciuta da un proficuo soggiorno a Roma; qui, a giudicare da alcuni motivi ricorrenti nelle sue opere, deve aver conosciuto le tele di Paolo Spadino e Pietro Navarra, assumendo una sempre più lucida visione mentale di orientamento nordico (Jan Davidsz de Heem e Christianz Berentz sono i nomi che più si fanno per giustificare certi influssi), seppure utilizzando una materia cromatica asciutta e contraddistinta da un velo più accaldato di concretezza, con una metodologia di sistemazione degli oggetti rischiarati da una luce sì cristallina, ma ancora di gusto seicentesco (Briganti)¹³, alla Benedetti. Va annotato il suo impiego di un dettaglio figurativo peculiare, un po’ come fu il rosso crostaceo per lo stesso Benedetti, quali sono le pregiate e traslucide tazzine di maiolica della “Compagnia delle Indie”, posizionando progressivamente l’interesse di Munari verso una sorta di cristallizzazione dei materiali. Egli restituì in tal modo, attraverso le sue combinazioni di oggetti e vivande, uno sguardo assolutamente silente e decantato della tavola rustica specificatamente padana, seppure concettualmente dissimile rispetto al rigoroso repertorio del cosiddetto Pseudo-Resani, in passato giudicato pertinente al *corpus* del reggiano ma che sembra essere stato operoso prevalentemente nella seconda metà del Settecento. Molto attivo nei territori toscani, anche per la corte medicea, alla produzione di nature morte Munari alternò l’attività di restauratore (avversata da Pandolfo Titi e, pare, suo unico lavoro negli ultimi anni trascorsi a Pisa¹⁴), oltre che



Cristoforo Munari, *Fiori, versatoio, panno con fragole su piano in pietra, frutta*, Modena, Galleria Estense

quella di procacciatore di dipinti, in special modo per la corte degli Estensi: ma, come era accaduto a Cittadini e forse a molti altri specialisti di immagini della realtà – non ultimo il Magini che, lo si intuisce tra le pieghe dei documenti, non riuscirà mai a raggiungere una soddisfacente situazione finanziaria, dedicandosi anch’egli, talvolta, al restauro –, nonostante le alte protezioni e la cospicua produzione pittorica, anch’egli finì per vivere in povertà e pieno di debiti¹⁵. A tal proposito, se è bene ricordare che il prezzo medio delle opere del maestro reggiano era piuttosto basso, questa sottovalutazione era solita spettare prin-

descrizione del duomo pisano così si esprime TITI (1751, p. 17) nei confronti dell’artista reggiano: “La tavola dell’altare accanto alla predetta sagrestia, dove viene rappresentata la penitente Maddalena con altri santi alli piedi del crocefisso, è una bell’opera di Giovanni Viliberti fiorentino, stata maltrattata da un certo Cristofano Monari, che andava guastando i quadri, con intenzione di ripulirgli”.

¹⁵ GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1964, p. 24.

¹³ BRIGANTI 1954, p. 42.

¹⁴ Nella città toscana Munari è documentato almeno dal 1716; nella

cialmente a quei soggetti pittorici che già Plinio definiva 'minori', non avendo essi come protagonista principale la figura umana e il suo ruolo nella storia e nel sacro.

La moda romana del pieno Seicento ma anche l'opulenza dei brani naturamortistici alla Pieter Paul Rubens e Frans Snyders influirono anche sulla *still life* padana, che diventò sempre più una categoria figurativa teatrale, ostentata, entrando nella sfera più dilettevole della fantasia e dello sfarzo: così, più che 'copiare' la natura e gli animali, Felice Boselli pare esaltare i suoi 'trionfi' di volatili con abile arte mimetica, sulla rotta delle tematiche animaliste nordiche e lombarde; per intendersi, il filone figurativo prediletto anche dal Crivellone (il milanese Angelo Maria Crivelli), laddove il figlio di quest'ultimo, Crivellino (Giovanni Iacopo Crivelli), mostra tracce stilistiche che lo hanno fatto accostare proprio al Boselli, con cui potrebbe aver lavorato a Parma. Gravitato dall'ambiente formativo milanese dei pittori Nuvolone a quello della nobiltà vicina alla corte dei Farnese (Sanvitale, Meli Lupi, Pallavicino), il piacentino Boselli divenne dunque un singolare compositore di carni vivide ed esuberanti, selvaggina morta, pollame, pesci e verdure povere, il tutto pronto per essere cucinato in ambienti bui e fumosi, abitati anche da piccioni, gatti e, talvolta, da un'umanità paesana, il tutto all'interno di una vasta produzione che rende il senso pieno del mondo contadino della pianura padana. Anche la materia pittorica corrisponde in pieno a questo repertorio: una veste cromatica corposa, ricca, dagli impasti densi, ben aderente alle rappresentazioni di una realtà quotidiana indagata fino negli aspetti meno forbiti, esibiti in tutta la loro fisicità sui tavoli rustici, non di rado con sottolineature tendenti all'ironico e recuperando in qualche modo la lezione manierista di Vincenzo Campi, le cui opere erano ben note all'interno delle collezioni farnesiane.

Ma è la tipologia di pittura dal vero con scenari collocati prevalentemente all'aperto che si diffuse sempre più nel corso del Settecento in tutta la penisola, ed anche nei territori della bassa Lombardia e dell'Emilia: si tratta ovviamente di dipinti più genericamente fastosi che rustici, con un repertorio figurativo che tende a privilegiare frutti e fiori fragranti, talvolta arricchito con oggetti e suppellettili più o meno accurati e preziosi ma anche con animali, frammenti di pietre scolpite o fregi marmorei, di tanto in tanto pure con qualche figura campestre, il tutto sistemato davanti a fondali paesaggistici che riflettono già la grazia

arcadica e in cui anche cielo e nuvole trovano quasi sempre un loro specifico ruolo ornamentale.

A Bologna si fece strada in questo senso la piacevole leggerezza del dipingere di Candido Vitali, intorno al *corpus* pittorico del quale si è provato a ritagliare pure il catalogo di un supposto maestro a lui affine, nominato "Pseudo-Vitali"¹⁶, così come in Romagna la realtà popolare padana messa in scena da Arcangelo Resani aveva già trovato negli studi una sorta di suo *alter ego* nello "Pseudo-Resani", *namepiece* che era stato proposto da Carlo Volpe nell'ormai lontano 1979¹⁷.

Col Resani, di nascita romano, ma attivo per lo più nel ravennate – e, parimenti al Vitali, interessato alla pittura di animali, vivi e morti, seppure con una differente e intensa rusticità, la tavolozza quasi monocroma e alcuni motivi ricorrenti quali la sporta, la capra, il piccione –, questo piacevole naturamortista bolognese condivide il periodo di operosità nella prima metà del XVIII secolo ed entrambi vantano, a distanza di poco tempo l'uno dall'altro, un momento formativo forlivese nell'*atelier* di Carlo Cignani: in quella fiorente bottega Candido Vitali giunse in seguito alla scomparsa, nel 1700, di Lorenzo Pasinelli, suo primo insegnante di pittura a Bologna, dove rientrò circa dieci anni dopo, collaborando, secondo le ricostruzioni degli studi attribuzionistici moderni, con molti pittori di 'istoria' e vedutisti felsinei. Sarebbe stato molto apprezzato dal collezionismo settecentesco sia nella sua città, ma anche in territori stranieri come Inghilterra, Francia, Germania, seguendo la testimonianza di Luigi Crespi che ne rievoca, altresì, la capacità di "esaminare il vero" e il "finissimo gusto Oltramontano"¹⁸, in quadri che ci riconsegnano l'istintiva sua disposizione ad ambientazioni in penombre dalle tonalità grigio-azzurre, con un tipo di pittura matericamente consistente ma leggera e ornamentale in cui i frequenti e gradevoli inserti floreali rievocano quelli della pittrice Margherita Caffi, peraltro zia del suo collega figurista di origine cremonese Donato Creti, naturalizzato felsineo.

Tornando a formule compositive più quietamente realistiche, la densità di materia che caratterizza l'umile mensa

¹⁶ A partire da *La natura morta in Emilia Romagna* (BENATI-PERUZZI 2000, pp. 130-134).

¹⁷ VOLPE 1979, pp. 163-164.

¹⁸ CRESPI 1769, p. 192.



Felice Boselli, *Ortaggi, testa di vitello, selvaggina, funghi, pappagallo e civetta*, Parma, Galleria Nazionale

con *Zuccheriera di terraglia, formaggio, fiasco, tovagliolo, pane e coltello* (Bergamo, collezione privata) sembrerebbe in contrasto con la fluida pittura di macchia del lagunare Giovan Battista Piazzetta (cui a partire dal 1964 era attribuita l'opera), quanto con quella del coevo e superbo figurista bolognese Ubaldo Gandolfi, altrimenti del tutto sconosciuto come naturamortista, malgrado la registrazione di due sue "Merende con frutti" nella raccolta di Monsignor Ratta¹⁹; anche il legame del Gandolfi con l'agostiniano riminese Nicola Levoli (Remigio Enrico Policarpo) – che fu suo allievo a Bologna negli anni Sessanta del XVIII secolo e pittore sacro prima di dedicarsi quasi esclusivamente alla natura morta rustica, con una predilezione per le composizioni con pennuti –, non sarebbe di per sé un dato imprescindibile per il chiarimento di questo affascinante quesito attributivo ed è bene rilevare che la compattezza stilistica e compositiva della teletta di collezione bergamasca diverge tanto dal fluente *ductus* del Gandolfi quanto pure dalla corsività della pittura e dai contenuti figurativi preferiti da Padre Levoli: quest'ultimo tende, semmai, ad allinearsi a certe cifre descrittive alla Arcangelo Resani (la selvaggina e le sporte di cannarella, per esempio), tuttavia senza raggiungerne la qualità.

¹⁹ La natura morta di raccolta bergamasca fu attribuita al più anziano dei Gandolfi da VOLPE (1979, pp. 162-163).

Una propensione tutta decorativamente sontuosa, ancorché spesso qualitativamente un po' calligrafica, si riscontra prevalentemente nell'ambiente estense settecentesco, a partire innanzitutto dal modenese Felice Rubbiani, il cui unico dipinto firmato noto – raffigurante dei *Grappoli d'uva* – sfoggia, tuttavia, un punto di vista piuttosto botanico e descrittivo²⁰, almeno rispetto alla produzione che tradizionalmente gli è stata assegnata su base induttiva, non potendo contare su punti di riferimento stilistici certi. Più volte Rubbiani avrebbe collaborato col conterraneo Francesco Vellani (che fu prevalentemente pittore di figure), e la sua varietà di repertorio inserito all'aperto, comprendente più che altro volatili, fregi scolpiti, fiori e frutta (uva soprattutto), fu anche quella del conterraneo Francesco Malagoli, essenzialmente autodidatta, la cui produzione si intreccia nelle fonti e negli inventari con quella del figlio Bernardino, a sua volta attivo fino alla metà del XIX secolo. Si tratta in tutti i casi di pittori che per lo più usavano copiare su tela le 'uve', analogamente all'enigmatico "pittore Gilardi lodigiano" (porzione dell'iscrizione presente in un suo dipinto), chiamato dai più, in maniera non del tutto esatta, Gilardo da Lodi, artista segnalato agli studi sulla natura morta da Stefano Bottari e Carlo Volpe²¹, e parte anch'egli di una tendenza figurativa molto alla moda a quei tempi sia nell'area padano-lombarda che nel resto della penisola. A questo proposito, ancora una volta bisogna mettere in conto la propagazione di moduli figurativi ripetitivi divulgati spesso da botteghe pittoriche di stampo più artigianale che propriamente artistico, laddove i documenti tramandano spesso nomi di autori intorno ai quali la storia dell'arte prova a costruire delle 'realità' stilistiche non sempre corrispondenti a verità.

Piuttosto che il mondo fatto di scenari suggestionati dalla cultura settecentesca che privilegiava la visione arcadica, quella decisamente meno in linea con gli argomenti figurativi affrontati da Carlo Magini, sembra la rara produzione di nature morte del poco noto Giuseppe Artioli²², a suggerire qualche attinenza col teatro affettuosamente attento ai più umili oggetti di stanza e cucina prediletti dal fanese. Sono per la verità poche, pochissime, le *still life*

²⁰ NEGRO 2001b, p. 144, scheda 70.

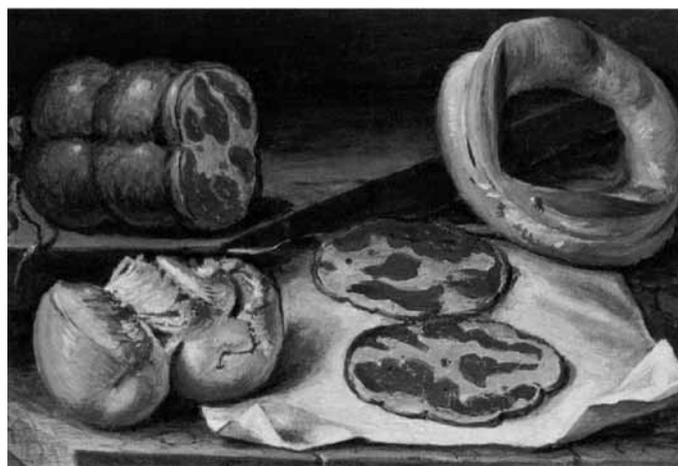
²¹ Per l'argomento si rimanda a GIPPONI 2004.

²² REQUENO 1787, I, pp. 338 e sgg.; MASDEU 1806, p. 12 e il più recente studio di DI NATALE 2007.

sicure di questo artista originario di Cento: inizialmente pare si applicasse ai soggetti religiosi, come Magini e come molti altri naturamortisti, e non è un dato del tutto irrilevante il fatto che condivida le origini territoriali con Paolo Antonio Barbieri, attratto un secolo prima da una simile pacatezza contadina. Ma, a conclusione di questo percorso sulla natura morta emiliana e sulle molteplici voci artistiche che possono essere riecheggiate nella creatività maginiana, a caratterizzare il *petit-maître* Giuseppe Artioli è la progressiva e peculiare passione per la pittura ad *encaustum*²³, basata sull'utilizzo dei colori mescolati alla cera mediante il calore, nota già in Grecia ma anche a Pompei, molto amata nella Roma antica e descritta da Plinio e da Vitruvio²⁴. Con questa tecnica così vantaggiosa per incorruttibilità conservativa, furono eseguiti infatti gli unici pezzi di natura morta finora sicuramente restituibili alla sua mano, poiché firmati: piccoli esemplari che non aspirano ad alcuna smania di qualità, che sia compositiva, cromatica o luministica, né ad un alto livello formale, con soggetti semplici, quasi elementari, composti in modo apparentemente casuale e in realtà sapientemente equilibrati, prodotti con materia pittorica traslucida e rischiarati da una luce che sa anche creare ombre utili a risaltare le carte con i conti della spesa, dalle pieghe di una consistenza quasi fisica (la natura morta con *Castagne, olive, noci e uva secca* del 1785). È utile rammentare che il pittore centese, allievo del direttore dell'Accademia di Ferrara, Giuseppe Antonio Ghidini, operò poi a Mantova soprattutto



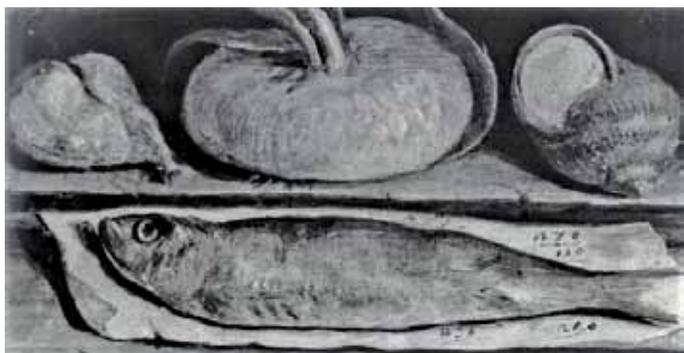
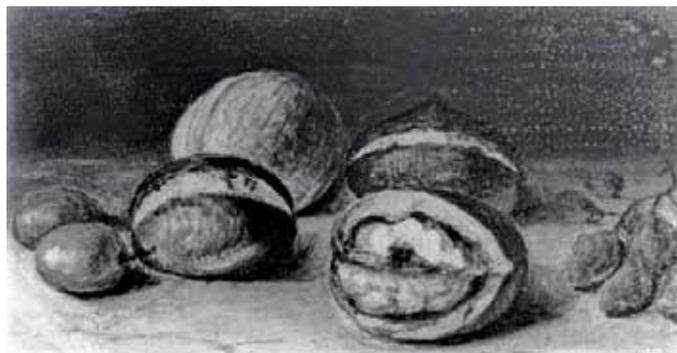
Giuseppe Artioli, *Verza, carota e cipolle*, Cento, Fondazione Cassa di Risparmio



Giuseppe Artioli, *Pane, coppa e ciambella*, Cento, Fondazione Cassa di Risparmio

²³ Dell'Artioli sono note due sole coppie di nature morte ad encausto su tavole, firmate e datate rispettivamente nel 1784, 8 e 10 dicembre (Cento, Fondazione Cassa di Risparmio: *Verza, carota e cipolle* e *Pane, coppa d'estate e ciambella*, cm 26 x 34,9 ciascuna, figg. 11-12) e nel 1785 (collezione privata: *Pesce, aglio, cipolla e lumaca* e *Castagne, olive, noci e uva secca*, cm 11 x 18,5 ciascuna, figg. 13-14). Non portano alcuna firma o documentazione probante le due nature morte dipinte con tecnica tradizionale e non ad encausto, dalle quali emerge una differente minuzia calligrafica e cromia, forse prodotte in ambito francese ma proposte al catalogo dell'artista di Cento qualche anno fa (*Composizione fissata sul muro con cipolle, cardi, cavolfiore e sarda legati con un nastro*: DI NATALE 2010, pp. 123-128, scheda 28) e *Porri, cipolle, aglio, scalogni, mais e rose*: DI NATALE 2014, pp. 131-134, scheda 33).

²⁴ Non sono numerosi gli esemplari sopravvissuti dal passato (ad esempio la gran parte delle decorazioni dipinte a Pompei, a differenza di quanto si era pensato, sono per lo più pitture murali ad affresco): tra questi ci sono, databili intorno al I secolo d.C., i ritratti di Fayyum in Egitto e le icone del monastero di Santa Caterina al Sinai (l'origine del monastero risale al VI secolo d.C.).

Giuseppe Artioli, *Pesce, aglio, cipolla e lumaca*, collezione privataGiuseppe Artioli, *Castagne, olive, noci e uva secca*, collezione privata

come ritrattista dell'aristocrazia locale²⁵. Qui fu tra i principali promotori dell'Accademia degli Encausti, fondata nel 1784 da Giuseppe Bianchi, vivacemente partecipe del rinnovamento in atto del gusto peninsulare nel passaggio dal Rococò al Neoclassicismo, quando erano pienamente in corso gli scavi e le grandi scoperte archeologiche che nel XVIII secolo portarono alla luce affreschi e pitture murarie, vasi di stile greco ed etrusco ma anche pannelli a grottesche, convertendo non solo il verbo figurativo e la tendenza delle tematiche artistiche, ma stimolando pure l'interesse per i procedimenti esecutivi desunti dall'antichità. Così, la nascita di quest'accademia particolare, aperta nella dimora mantovana del colto marchese Bianchi per avviare esperimenti su quella tecnica dal "carattere quasi catacombale"²⁶ – riscoperta dal poliedrico abate gesuita di origine spagnola Vicente Requeno e da quest'ultimo promossa in molte città italiane –, coinvolse "Josef Artioli" (così si firmò nella *Natura morta con noci* sopra ricordata²⁷), che fu "nobilmente" stipendiato dal Bianchi proprio per la realizzazione di quadri ad encausto, a stiletto e a pennello: un piccolo repertorio fatto di alimenti e vivande di tutti i giorni, reso con un realismo tenue, senza retorica alcuna né ricercati abbellimenti, a imitazione, fin quasi a plagio, degli esemplari primitivi dipinti ad encausto. È lo stesso Accademico Clementino Requeno a ricordare, per visione diretta nell'accademia mantovana, queste appassionate

prove condotte dagli Artioli ("padre e figlio"²⁸) e registrando, di Giuseppe in particolare, quadri raffiguranti frutti e animali copiati dal naturale con un'ammirevole delicatezza di tinte: i fagiani ritratti su muro o, su tavola, il "gran Pesce" e la "nuda Ave domestica"²⁹ (in lingua parzialmente iberica corrispondente a un pennuto, forse una gallina spennata), cioè il repertorio comune a buona parte del filone iconografico più povero della natura morta padana.

²⁵ CONSIGLI VALENTE 1987, p. 162 ne segnalava alcuni in collezioni private.

²⁶ NATALE-MORANDOTTI 1989, p. 213.

²⁷ "Josef Artioli Encausto/ Pingebat Mantua 1785", il suo *pendant* è solo firmato "J. Artioli".

²⁸ REQUENO 1787, I, pp. 341 e 344; il figlio di Giuseppe Artioli, che si chiamava Spiridone, divenne altrettanto abile nella tecnica ad encausto.

²⁹ Dell'Artioli viene ricordato anche un *Ecce homo* parimenti ad encausto: REQUENO 1787, I, p. 363.

Pittori 'di ferma' tra Romagna e Marche nel XVII e XVIII secolo

Giulia Palloni

La diffusione del gusto per la raffigurazione di 'oggetti di ferma', secondo l'incisiva quanto laconica definizione datane da Carlo Cesare Malvasia¹, nelle città legatizie della Romagna pontificia prende avvio piuttosto tardivamente, e da situazioni episodiche, rispetto a quanto avviene nei grandi centri metropolitani dominati dalla Chiesa. Area periferica dello Stato Pontificio, priva di grandi istituzioni culturali, quali accademie e università, per le maestranze specializzate la Romagna durante tutto il corso del Seicento gravita prevalentemente attorno a Roma e a Bologna: città che costituiscono il riferimento tanto politico-amministrativo che culturale. D'altronde, durante il XVII secolo, i cardinali legati, presenti stabilmente nelle Legazioni di Bologna, Ravenna e Urbino, avevano ormai assunto il ruolo di esecutori delle direttive romane, il che consentiva loro ben pochi margini di manovra per una politica autonoma, generando una situazione di

Desidero ringraziare il personale della Biblioteca Civica Gambalunga di Rimini, della Biblioteca degli Uffizi di Firenze, della Biblioteca Saffi di Forlì e il parroco della Collegiata di Santarcangelo per l'accesso all'Archivio. Per la consueta collaborazione nella consultazione e pubblicazione del materiale fotografico, devo un sentito ringraziamento alla Fondazione Zeri di Bologna e a tutto il suo personale, con particolare riguardo a Marcella Culatti ed Elisabetta Sambo. Per alcune notizie e segnalazioni di dipinti conservati nella bergamasca, sono grata a Lanfranco Ravelli, nonché ad Alberto e Graziella Sangalli, anche per la loro consueta cordialità. La mia riconoscenza va inoltre distribuita tra i tanti colleghi e amici che mi hanno offerto, a vario titolo, utili indicazioni, tra cui Daniele Benati, Francesco Frangi, Alessandro Morandotti, Mario Mussoni, Carmen Ravanelli Guidotti, Giovanni Rimondini, e Giulio Zavatta.

¹ MALVASIA 1678 (ried. 1841), II, p. 163. Per la fortuna riservata all'uso del termine, si veda invece BENATI 2000b, pp. 15 e 37, nota 2.

sbilanciamento a tutto vantaggio della città felsinea sui restanti territori².

Non molto dissimile è pertanto la situazione nelle vicine Marche, dove la devoluzione del Ducato di Urbino allo Stato della Chiesa (1631) diede avvio a una stagione involutiva e di ristagno economico che senz'altro non favorì la committenza da parte dei ceti nobiliari e della grande borghesia per adeguare gli arredi dei palazzi e delle ville alle nuove tendenze decorative in voga nella capitale. In effetti, considerata l'estensione della Marca e la non breve serie di artisti, a vario titolo, attivi tra il Foglia e il Metauro nel Seicento, sorprende constatare l'esiguità di nature morte riconducibili all'area storica presa in esame. Una lacuna da tempo messa in luce dalla critica, a partire da Laura Teza, che lamentava l'assenza di personalità o di scuole interessate a questo genere pittorico, fatte salve alcune tempere su pergamena e taluni rari acquerelli su carta con volatili (da ricondurre in ogni caso al settore specifico dell'illustrazione naturalistica), così da concludere come "il corso storico della produzione locale di natura morta sembra aprirsi solo con il XVIII secolo"³.

Se si considera l'attività condotta da maestri marchigiani della statura di Federico Barocci (Urbino 1535-1612), Giovan Francesco Guerrieri (Fossombrone, 1589-Pesaro, 1657), o Simone Cantarini (Pesaro, 1612-Verona, 1648), non

² Sull'amministrazione pontificia e l'attività dei cardinali legati nelle provincie settentrionali dal XIII al XVIII secolo, vedi GARDI 2000, pp. 35-65. Invece per un'indagine storico-artistica mirata alla particolare situazione romagnola si veda SAMBO 2000a, pp. 247-259, in part. p. 247.

³ TEZA 1989, II, pp. 612-627, in part. p. 616.

mancano certo significativi inserti di notazioni ambientali a caratterizzare il contesto all'interno di dipinti sacri o profani, ma al di là di una loro felice quanto generica predisposizione all'osservazione 'dal vero', allo stato delle nostre conoscenze manca la prova di una loro produzione autonoma in tal senso. Invero, si ha notizia, attraverso l'Orsini, nella sua *Guida al forestiere per l'augusta città di Perugia*, data alle stampe nel 1784, dell'esistenza di un trompe-l'œil raffigurante una *vanitas* nella collezione della nobildonna Teresa Perotti (vedova del cavalier Pietro Crispolti), su cui all'epoca corresse fama "che il Barocci volesse vincere un suo amico con questo inganno"⁴.

Ma a ben vedere, si tratta di una notazione solo allusiva della paternità barocca del dipinto, formulata secondo il canone di una tradizione orale comunque pittorica tarda rispetto alla data della sua presunta esecuzione, che viene poi risolta a favore di una decisa assegnazione al maestro urbinato circa quarant'anni dopo da parte di Serafino Siepi, che ne registra anche l'avvenuto spostamento, per via ereditaria, alla famiglia Camilletti⁵. Del quadro si è però persa ogni traccia, pertanto risulta impossibile verificare l'eventuale fondatezza della segnalazione, in mancanza di un confronto diretto con l'esemplare. Al riguardo, varrà comunque la pena rammentare che sono state formulate da parte della storiografia diverse ipotesi per indagare le vicende della natura morta in area settentrionale con lo sguardo rivolto alla realtà marchigiana. Tra queste, senza dubbio il caso più rilevante riguarda una tavola raffigurante un' *Alzata metallica con fichi, melone e noci*, di forte impronta naturalistica, rintracciata in collezione privata e resa nota da Federico Zeri nel 1983, corredata da un'antica scritta riportata sul verso con il nome del pittore urbinato, rilevata presto apocrifamente⁶.

⁴ ORSINI 1784, [c. 3r.].

⁵ SIEPI 1822, vol. II, parte II, p. 756. Questa fonte, come la precedente, è stata segnalata da TEZA 1989, II, p. 612; e ripresa da GIARDINI 2001a, pp. 38, 45, nota 10, a sostegno della teoria secondo cui il Barocci sarebbe stato il padre nobile della natura morta marchigiana e della sua diffusione attraverso la nutrita schiera degli allievi, ma cfr. *infra* nota 6.

⁶ Per una disamina della *vexata quaestio* attributiva dell'opera (olio su tavola, cm 29x40) con il nome "Federico Barocci" segnato a tergo, si vedano i seguenti contributi: ZERI 1983, pp. 161-163, figg. 1-2 (come Barocci); SALERNO 1984, p. 60, fig. 15.3 (come Fede Galizia); EMILIANI 1985, II, p. 291 (come Barocci); TEZA 1989, II, pp. 612-613, figg. 723-724 (come Barocci); MORANDOTTI 1989, I, p. 222 (come Galizia); CAROLI 1989, p. 91, n. 47 (come Galizia); GIARDINI 2001a, pp. 37-38, fig. 37 (come Barocci). Della tavola, di chiara ispirazione lombarda, com'è

Un altro caso piuttosto dibattuto prese avvio da una proposta di Andrea Emiliani, il quale nel 1958, in occasione della prima monografia dedicata al Guerrieri, propose di riferirgli, in via del tutto ipotetica e su esclusiva base stilistica, una natura morta proveniente da uno studio notarile di Urbino, passata al principio degli anni Sessanta alla raccolta di Francesco Molinari Pradelli di Bologna. Da allora, attorno a essa gli studiosi hanno via via aggregato una serie di dipinti di tema analogo, tutti caratterizzati da una certa asprezza interpretativa dei dettami caravaggeschi, spesso con tagli di luce molto chiaroscurati, ai quali lo stesso Emiliani aggiungeva un *pendant* di più ampia orchestrazione e maggiore qualità, già nella collezione Pompilj di Spoleto. Senza mettere in dubbio l'uniformità del nucleo di dipinti così costituito, la critica si è però divisa sull'assegnazione al pittore di Fossombrone, le cui indubbe capacità di raffigurare oggetti emergono in buona parte dei suoi quadri. Tuttavia, a distanza di quasi trent'anni, non essendo intervenuti fattori sostanziali a supporto del riferimento, né tanto meno notizie documentarie, nel 1989 la proposta è stata abbandonata in favore di un più corretto inquadramento nel contesto caravaggesco romano, concordemente da Laura Teza e Alberto Cottino, al quale spetta inoltre il merito di avere incrementato il *corpus* di opere riferibili all'anonimo, verosimilmente attivo nell'Urbe nel primo quarto del Seicento⁷.

nono esiste poi una serie di redazioni tra le quali una versione su tela del tutto analoga, benché priva delle noci e della fetta di melone in secondo piano, nella collezione di Silvano Lodi a Campione d'Italia, cfr.: NATALE-MORANDOTTI 1989, I, p. 202, fig. 220; CAROLI 1989, pp. 87-88, n. 29; RAAB 2008, p. 114, n. 23 (come Galizia); ma si vedano anche nella Fototeca Zeri le schede nn. 160961 e 84016 (come anonimo del XVI-XVII secolo). Per gli aggiornamenti bibliografici sulla pittrice milanese, vedi ora: PALIAGA 2002, pp. 73-77, in part. p. 76; PALIAGA 2003, pp. 79-83, in part. p. 82; CAROLI 2013, pp. 52-57; FERRO 2018, pp. 74-84, 151.

⁷ Sull'ormai nutrito gruppo di nature morte già attribuite a G.F. Guerrieri e oggi note con lo pseudonimo di "Maestro delle mele rosa", a indicare la produzione di una bottega ben organizzata, si vedano: EMILIANI 1958, pp. 24, 67-68, fig. 2 (come Guerrieri); VOLPE 1964, p. 33, n. 32; *Das Italienische Stilleben* 1964, p. 36, n. 34; MOIR 1967, II, fig. 323; SALERNO 1984, p. 74, n. 19, fig. 19.1; SAMBO 1984, p. 49, n. 8; VECA 1985, p. 125, fig. 28; EMILIANI 1988, pp. 64-65, n. 1; TEZA 1989, pp. 612, 614 (come anonimo caravaggesco); COTTINO 1989, II, pp. 667 e 675, fig. 791 (come anonimo caravaggesco, seguace del Maestro di Hartford); SAMBO 1995, pp. 40-41 (come Guerrieri); COTTINO 1995, p. 134, n. 28; COTTINO 1996, p. 134, n. 28 (come pittore romano); EMILIANI 1997, pp. 50-53, nn. 7-9 (come Guerrieri); PACCIAROTTI 1997, pp. 293-294; PULINI 1999, pp. 120-121, n. 41 (come Guerrieri); FEDERICI 2001,

Per concludere il breve *excursus* sulle controverse vicende attributive legate alla storiografia marchigiana sul tema, si può menzionare da ultimo il caso di una *Natura morta con crespina, cocomero, melone e prugne*, già conservata in collezione privata a Urbino, assegnata nel 1996 da Maggini ad Antonio Mercurio Amorosi (Comunanza, Ascoli Piceno, 1660-Roma, 1738)⁸: noto pittore ascolano di nascita, ma romano d'adozione, apprezzato già dai contemporanei per i suoi quadretti di piccolo formato a soggetto popolare dall'accento arcadico e gioviale. Di fatto, secondo quanto riconosciuto dallo studioso stesso, non esiste alcun riferimento biografico nelle fonti, né indicazione inventariale, circa una sua attività autonoma in questo genere e sebbene questo non escluda la possibilità che si sia potuto talora dedicare alla pittura di natura morta, ciò invita se non altro a vagliare, una a una, le ipotesi attributive in tal senso. La tela in questione, d'indubbia tenuta qualitativa, per la sua perizia calligrafica (ravvisabile, per esempio, nella minuzia della mosca descritta sulla zucca), appare estranea ai modi di Amorosi, più denso e sfumato in tutti i numerosi brani di realtà presenti nei suoi quadri, sempre caratterizzati da tonalità più ribassate.

Ancora una volta dunque l'opera va restituita all'area romana e alla nutrita serie di artisti che vi operarono anche solo di passaggio. Sebbene l'Amorosi si fosse formato alla scuola di Giuseppe Ghezzi a Roma, dove fu lungamente attivo, lungi dal confondersi con le istanze decorative in auge nella capitale, non raggiunse mai un tale naturalismo descrittivo, né un'analogia vivacità cromatica. Elementi che, a mio avviso, inducono a guardare in direzione delle numerose botteghe tardo barocche e a pittori ancora poco noti come Pietro Navarra (attivo a Roma tra la fine del XVII e i primi del XVIII secolo), o alla sua ristretta cerchia: uno specialista alla cui individuazione si è giunti solo in tempi relativamente recenti grazie a un limitato numero di esemplari monogrammati "P.N." che hanno consentito

pp. 97-98, n. 16 (come Guerrieri). Per gli aggiornamenti bibliografici sulla tela in collezione Molinari Pradelli e sul gruppo di dipinti, si vedano inoltre: COTTINO 2007, p. 12, fig. 4; DOTI 2012, pp. 157-158, n. 4; DOTI 2012, pp. 36-38, n. 4 (come "Maestro delle mele rosa dei monti Sibillini"); DOTI 2014, pp. 114-115, n. 4; DOTI 2016, pp. 238-239, n. 23, che ha ulteriormente ampliato il catalogo dell'anonimo, nonché COTTINO 2018, pp. 175-180, con altri approfondimenti.

⁸ Per la bibliografia della tela si vedano: MAGGINI 1996, pp. 50, 164-165, n. 74, tav. XXV; LEMME 2001, p. 136, n. 62; MAGGINI 2003, pp. 41 e 43, fig. 7; MARCHI 2016, pp. 100-101 (come A.M. Amorosi).

alla critica di isolare un gruppo stilistico abbastanza omogeneo, ma il cui catalogo è ancora in via di definizione⁹.

Benché restino da valutare le altre nature morte riferite all'Amorosi, comunque già scalate nel secondo decennio del Settecento, non sembra che nelle Marche si registri una specifica vocazione per questo tipo di pittura da parte degli artisti locali, né tanto meno un particolare interesse della committenza nel corso del Seicento, la quale per i rari dipinti di tal genere (tradizionalmente considerati inferiori rispetto al campo della pittura 'alta'), pare giovarsi esclusivamente di apporti provenienti da fuori.

Un discorso del tutto analogo vale, come si è accennato, per le vicende legate alla diffusione di nature morte nei territori romagnoli, dove nel complesso di un patrimonio artistico privato in larga misura a carattere devozionale, le rare eccezioni seicentesche rinvenute fino a oggi, testimoniate attraverso le fonti locali, le guide antiche e i documenti d'archivio, menzionano quadri in larga parte anonimi, con soggetti di stampo prevalentemente decorativo e di minor impegno che appaiono frutto di importazioni, per lo più dal vivace mercato artistico romano o dal più vicino polo bolognese. Il ritardo con cui questo tipo di dipinti trova posto all'interno delle abitazioni, si deve a una serie di fattori il primo dei quali è senz'altro l'assenza di specialisti attivi localmente¹⁰.

Così si spiega, per esempio, la scelta effettuata nel 1697 dal nobile Filippo Rasponi di assoldare direttamente a Roma un'*equipe* di artisti per decorare il proprio palazzo San Giacomo a Russi, in prossimità di Ravenna, come hanno precisato le indagini condotte da Stefano Tumidei, che ha chiarito le diverse personalità coinvolte nell'impresa, una delle quali è il fiorante Andreas Kindermann detto Tulipano, originario di Praga ma residente a Roma in via del Babuino proprio tra 1696 e 1697, padre del più

⁹ Le uniche notizie biografiche relative a questo artista ci sono fornite da Leone Pascoli che lo ricorda tra i migliori allievi attivi nella bottega di Franz Werner Tamm, allorché questi soggiornò a Roma tra 1685 e 1695 (PASCOLI 1736, II, p. 378). A lungo conosciuto come monogrammatista "P.M." in ragione delle sigle riportate su due nature morte esposte nella grande mostra dedicata al tema nel 1964, di cui si indicavano le affinità ai modi di Spadino e Berentz (FALDI 1964); l'identificazione del loro autore in Pietro Navarra spetta a Golfari (GOLFARI 1981). Per la bibliografia del pittore si vedano i contributi più recenti: TREZZANI 1989, II, p. 824; COTTINO 2001; COTTINO 2003; BOCCHI-BOCCHI 2005b; DI PRIMA 2015, pp. 241-244, figg. 10-12.

¹⁰ PALLONI 2018, p. 230.



Pittore di Rodolfo Lodi, *Sporta con sedano e funghi prataioli*, già Bologna, Fondantico 2015

conosciuto Anton (noto con lo stesso appellativo)¹¹. Il suo mecenatismo peraltro incide sulle vicende collezionistiche ravennati, dove un "Monsù Andrea dei fiori" risulta citato anche nelle raccolte di Giovanni Rasponi (vescovo di Forlì dal 1689 al 1714, anno del suo decesso), un altro esponente della stessa famiglia, del ramo più tardi denominato Rasponi dalle Teste, e nel 1733 in quella del marchese Simone Ignazio Cavalli (Ravenna, 1684-1763)¹², secondo la perizia redatta da un altro specialista romano, il pittore Arcangelo Resani (Roma, 1670-Ravenna, 1740), destinato ad assumere un ruolo di assoluto primo piano nello sviluppo del genere in Romagna.

Prima di esaminare l'evoluzione della natura morta e le singole personalità dedite alle diverse tipologie nelle quali questa si declina, distinta nelle tradizionali categorie di fiori, frutti, animali e cose naturali, occorre dire che la critica, pur astenendosi da una definizione univoca, ha da tempo individuato alcune caratteristiche territoriali, quali il suo carattere policentrico e la prevalente predisposizione per un immaginario di tipo rustico-realistico¹³, avviata in Emilia negli anni Venti del Seicento dal fratello del Guercino,

¹¹ TUMIDEI 2004, *ad indicem*.

¹² Godo (Ravenna), Archivio Cavalli, ms. 1733, in *Inventari*, b. XXXIII, cc. 1-6, in particolare c. 3v, n. 101, edito in PALLONI 2006b, pp. 85, 116-117, nota 138; PALLONI 2018, p. 243.

¹³ In merito si vedano i seguenti contributi: BENATI 1999, pp. 48-49; BENATI 2000a, p. 60; BENATI 2000b, pp. 32, 59; SAMBO 2000a, p. 247; BENATI 2015a, p. 104.



Pittore di Rodolfo Lodi, *Fiaschi e teste d'aglio*, già Bologna, Fondantico 2015

Paolo Antonio Barbieri, e perpetrata, senza soluzione di continuità, tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo, dal cosiddetto Pittore di Rodolfo Lodi, attivo tra Bologna, Modena e Mantova¹⁴. Questa tendenza, che di certo rappresenta l'inclinazione più autentica ravvisabile tra l'Emilia e la Romagna, benché non rappresenti l'unico aspetto presente nel gusto collezionistico dell'epoca, appare la più prolifica e duratura nella produzione degli artisti locali o attivi in loco da Arcangelo Resani, fino allo scadere del Settecento, negli esiti estremi offerti da Nicola Levoli e dall'allievo Soardi, in quelli di alcuni anonimi rintracciati solo di recente (quali il Maestro delle ceramiche romagnole, *alias* Giuseppe Boschi), o in quelli già storicizzati di un Rivalta o di Galliadi che rappresentano il *milieu* su cui si fonderà, nelle vicine Marche, la temperie culturale di Carlo Magini, tutti accomunati, nei loro aspetti distintivi, da "una povertà indicibilmente solenne"¹⁵.

¹⁴ *Natura morta con pesci*, olio su tela, cm 60x81. Bologna, Fototeca Zeri, scheda n. 95159 (come Nicola Levoli o Francesco Della Questa secondo una nota autografa di F. Zeri sul verso della fotografia), segnalata presso la Galleria Lorenzelli a Bergamo prima del 1985. Per la corretta restituzione del dipinto all'anonimo lo si confronti con la serie di soggetto analogo fatta conoscere da chi scrive, cfr. PALLONI 2015b, e in particolare con i primi due numeri (olio su carta applicata su tavoletta, cm 38x52 ciascuno). Per la bibliografia dell'anonimo si rimanda ai contributi più recenti: COLOMBI FERRETTI 1989d, p. 470, con bibliografia pregressa; BOCCHI-BOCCHI 1998d; BENATI 2000d; BOCCHI-BOCCHI 2013; BENATI 2014, pp. 78-80, n. 17; BENATI 2015a, pp. 107-109.

¹⁵ VOLPE 1979, p. 152.



Pittore di Rodolfo Lodi, *Pesci*, già Bergamo, Galleria Lorenzelli. Bologna, Fototeca Zeri, foto inv. n. 165561 (come Nicola Levoli)

Esulano da questo discorso le scelte d'impronta decorativa effettuate sui dipinti di fiori e frutti che durante il Settecento conoscono un crescente gradimento da parte della committenza, talvolta orientata verso i nomi dei più noti interpreti del genere di stanza nella capitale, Nuzzi, Stanchi e Spadino¹⁶, a cui si aggiungono quelli degli artisti attivi a Bologna anche occasionalmente di Margherita Caffi, del Mezzadri, di Vitali o del fiorentino Domenico Bettini (operoso tra Bologna e Faenza, dov'è ricordato nelle collezioni Spada e Ferniani)¹⁷. Più inconsuete appaiono invece le scelte testimoniate in alcune raccolte della fine del secolo, come quella imolese del nobile Francesco Giuseppe Vespignani († 1799), detentore di una nutrita collezione di oltre cento dipinti che conteneva, oltre a diversi sottoquadri di frutti e fiori, anche una coppia in legno con uccelli,

¹⁶ I tre specialisti sono menzionati nella collezione Cavalli, vedi PALLONI 2006b, p. 85 e *ad indicem*; PALLONI 2018, p. 243. Nuzzi è testimoniato sempre a Ravenna anche negli inventari Rasponi dalle Teste con un "quadro bislungo con due Puttini Bacanali con fiori originale di Mario dei Fiori" (TUMIDEI 2004, p. 33; RIMONDINI 2013-2014, p. 40) e in casa Bonanzi (poi Rasponi-Bonanzi, entro il 1783), "dove conservansi delle pitture [...] di Mario Nuzzi detto dai Fiori, del Resani, [...] e di Altri"; si vedano: BELTRAMI 1783, p. 140; SAMBO 2000a, p. 248; PALLONI 2018, p. 243.

¹⁷ Per la raccolta Spada, vedi RIGHINI 2014, *ad indicem*, mentre per la collezione del conte Annibale Ferniani del 1795, RENZI 2018, p. 154. La milanese Margherita Caffi, oltre che nella raccolta Spada, è menzionata con ben quindici dipinti di fiori anche nella raccolta di Pietro Martire Piazza nel 1788, si vedano GIUDICI 1991, p. 188; SAMBO 2000a, p. 248; PALLONI 2018, p. 231, nota 5, p. 243.

fiori e frutta che, nonostante l'anonimia della voce inventariale, è stata individuata in quella d'identico soggetto realizzata da Franz Godin, detto Francesco Codino (1590 ca.-*post* 1624), poi pervenuta alla Pinacoteca civica di Imola (inv. nn. 59-60)¹⁸. Mentre a Ravenna, altrettanto degna di menzione è la ricca quadreria del summenzionato Giovanni Rasponi che possedeva, oltre ai fiori di Kindermann e di Nuzzi, assieme a numerosi dipinti di genere esposti con piena dignità accanto ai soggetti di storia sacra e profana, anche una coppia di quadri di frutti originali di Giacomo da Castello, cioè Jacob van de Kerckhoven (Anversa, 1637ca.-Venezia, *post* 1712), il più importante animalista operante a Venezia tra Sei e Settecento¹⁹. Da segnalare è altresì la committenza di un'altra famiglia di origine ravennate, ossia quella del cardinale Gaetano Fantuzzi che, in base alle ricerche effettuate da Giovanni Rimondini, ospitò a Roma il pesarese Giannandrea Lazzarini (Pesaro, 1710-1808) commissionandogli una serie dipinti per l'arredo di una camera 'alla fiamminga' e a tale periodo (ovvero prima del 1746) dovrebbe risalire la piccola tela con *Cesto di grappoli d'uva e fichi*, l'unica natura morta finora nota del pittore, tornata per via ereditaria in Romagna e oggi in collezione privata a Rimini (cat. n. 2.7)²⁰.

Fatte salve rare eccezioni, come ha opportunamente messo in luce Elisabetta Sambo²¹, prendendo in considerazione la diffusione della natura morta nei diversi centri delle legazioni pontificie di Romagna, si evidenzia pur su un numero ancora limitato di inventari, la tendenza forse scontata a privilegiare gli artisti presenti in loco o comunque attivi in zona. E se non può essere trascurato il ruolo assunto da Bologna, sia in qualità di vivace mercato artistico che come centro di formazione e produzione, a partire dal

¹⁸ Cfr. PEDRINI 1988, pp. 165-166, 172-173; TOSETTI GRANDI 1998, pp. 23, 31, 42, nota 17, figg. 19-20, con bibliografia pregressa. Alla fine del Settecento il patrimonio Vespignani per via ereditaria entrò a far parte dei beni dei conti Calderini. I due dipinti sono pervenuti al museo, per lascito testamentario, assieme ad altre opere, dalla collezione imolese del conte Vincenzo Calderini (†1878).

¹⁹ L'inventario è citato da TUMIDEI 2004, p. 33, nota 105, ma trascritto in RIMONDINI 2013-2014, in particolare p. 39. L'elenco (con misure in piedi veneti) sembra escludere i rari dipinti finora conosciuti del pittore con i soli prodotti della terra a eccezione di una *Natura morta con frutta e zucche* di ubicazione ignota, cfr. PRONI 2009, p. 60, fig. 31; PALLONI 2018, pp. 243-244, nota 57.

²⁰ RIMONDINI 2004; PALLONI 2018, p. 244, fig. 6.

²¹ SAMBO 2000a, p. 248.

Settecento, i pittori romagnoli iniziano a specializzarsi in diverse varietà tipologiche²², con una propensione a un dettato analitico, volto a descrivere i deschi e le vivande del vivere quotidiano attraverso soluzioni formali scabre e disadorne: una svolta che porterà la produzione locale in questo campo a raccogliere il testimone lasciato vacante dalla città felsinea, la quale viceversa “sembra esaurire la propria vena”²³, nonostante alcuni altissimi episodi finali. Basti pensare al supremo esempio lasciato da Ubaldo Gandolfi (cat. n. 4.1), o al piccolo dipinto segnalato da Daniele Benati di recente acquistato dal Museo civico di Rimini, firmato e datato 1767 da Angelo Maria Bigari (Bologna, 1734-1779 ca.), figlio del più conosciuto Vittorio²⁴, nei quali tuttavia il recupero dei precedenti offerti dalla pittura di tipo rustico cede ormai il passo a una visione completamente schiarita del tema, finendo per smarrire il portato più autentico di quella tradizione.

Di tale cambiamento sono responsabili diversi fattori, tra cui va annoverato l'impulso offerto dalla presenza di Carlo Cignani a Forlì (dal 1686 fino al suo decesso nel 1719)²⁵, il quale secondo le fonti avrebbe incoraggiato alcuni suoi allievi verso la specializzazione, come nel caso di Candido Vitali (Bologna, 1680-1753), formatosi al suo fianco forse accanto al forlivese Giovanni Antonio Nessoli, negli anni in cui giunse in città, proveniente da Bologna, anche il romano Arcangelo Resani²⁶. Il soggiorno dei tre naturamortisti trova eco nella collezione di Giuseppe Merenda (1687-1767), in un elenco redatto attorno al 1750, fatto conoscere da Limarzi, in cui si menzionano vari quadri di animali di Resani, molti fiori di Vitali e “tra i frutti otto quadri di mano del Nessoli di Forlì, bravissimo pittore in tali cose naturali e di masserizie domestiche che sembrano vere”²⁷. Allo stato delle nostre conoscenze, non solo ignoriamo la produzione volta alle tematiche umili di quest'ultimo, ma tutta la sua attività, nonostante le numerose notazioni

inventariali che lo riguardano, in gran parte concernenti l'esecuzione di quadretti con frutti, resta interamente da individuare²⁸. Oggi infatti si può documentare con certezza solo il suo presunto *Autoritratto*, giunto alla Pinacoteca forlivese dopo diversi passaggi collezionistici²⁹.

Se la dipendenza da Bologna per questa produzione mantiene il suo punto di riferimento nell'insegnamento promosso a vario titolo dall'Accademia Clementina, o comunque dai suoi maggiori rappresentanti, a risultare determinante, analogamente a quanto accade nella città felsinea, è la circolazione di pittori provenienti da fuori, sull'asse mercantile che coniugava la Romagna a Roma, con l'arrivo a Imola di Gian Domenico Valentini (Roma, 1639-1715) e l'insediamento di Resani tra Forlì, Faenza e Ravenna, portatori di specifici modelli figurativi del genere, entrambi debitori delle suggestioni offerte nella capitale dagli artisti d'Oltralpe. Benché saltuariamente dediti ai dipinti da altare, il primo si fa interprete di una tipologia di matrice fiamminga, quella della raffigurazione di interni di cucine alla Teniers, a cui alterna una produzione più sontuosa che persegue il gusto fastoso di Hupin e del Maltese, mentre il secondo, decisamente più versatile, si dedica con successo tanto alla scena pastorale di tono arcadico che alla pittura di animali vivi e morti.

²² Le ancora esigue informazioni sul pittore sono state recentemente riassunte da SAMBO 2000a, p. 251; SAMBO 2000d, pp. 308-309. L'inventario più antico che registri la presenza di opere del Nessoli in una collezione forlivese è quello dei beni di Bernardino Augustini (del 1719 circa), dove sono elencati un pendant di frutti, cioè “uno di fragole e l'altro di moniaghe” (stimati in scudi 1.60); altri quattro quadretti di frutti (quattro scudi), e infine uno “ove son dipinte ova, fiaschi [ed altro] etc”. valutato uno scudo (ASFo, Governatore, *Inventaria*, vol. 1873, nr. 154). Un altro suo “quadro con frutti”, valutato altrettanto, è attestato nel 1721 a Forlì nella raccolta di un borghese, Gioan Galli (ASFo, Governatore, *Inventaria*, vol. 1874, nr. 66). Un'altra coppia di ovali con frutti si registra nel 1733 a Ravenna nella collezione del marchese Ignazio Cavalli, PALLONI 2006b, p. 121. Altri suoi dipinti sono testimoniati alla fine del Settecento in casa del giudice forlivese Gregorio Regoli, proprietario di “un quadro rappresentante un piatto pieno di persiche del Nessoli”, e di uno con “rose ed altri fiori dello stesso”, si veda PASQUALI (fine XVIII secolo), Forlì, Biblioteca Comunale “A. Saffi”, Raccolte Piancastelli, ms I 38-39, 2 voll., vol. I, ms. I. 38, [c. 9], PALLONI 2018, pp. 234-236.

²⁹ Olio su tela, cm 36,3 x 32,8. Il dipinto, già in casa Palmeggiani (PIRACCINI 1974, p. 56), passò poi nella raccolta di M.A. Galleppini, quindi al conte Benedetto Rosetti, cfr. VIROLI 1980, p. 265; PALLONI 2018, p. 235.

²² BENATI 2011, p. 131.

²³ BENATI 2000a, p. 60.

²⁴ BENATI 2002, p. 437, nota 10; BENATI 2003a, p. 451, nota 10.

²⁵ A evidenziare l'importanza dell'arrivo del Cignani a Forlì COLOMBI FERRETTI 1989a, p. 443.

²⁶ Sulla formazione del Vitali si veda CRESPI 1769, pp. 191-192; sul Nessoli ci informa in particolare ORETTI (fine XVIII secolo), ms B 135, c. 16, ORETTI 1777, ms B 165/II, cc. 17-18; mentre per la presenza di Resani a Forlì accanto a Cignani, ZANOTTI 1739, II, p. 327.

²⁷ LIMARZI 1982, p. 284; SAMBO 2000a, p. 251; PALLONI 2018, p. 234.

Dei ripetuti passaggi del Valentini a Imola, tra 1661 e 1662, e nuovamente nel 1681³⁰, resta traccia oltre che nella pala firmata e datata con *Sant'Elena che regge la croce*, oggi nella chiesa parrocchiale di San Petronio a Castel Bolognese³¹, anche nella raccolta del capitano Giambattista Costa Marconi (1783-1833) nella quale alla fine del Settecento risultano intestati al pittore "quattro quadri trasversali esponenti cucine, [e] spezierie"³², ma raffigurazioni di questa tipologia vengono ricordate a Imola, negli inventari sette-ottocenteschi della ricca collezione Pighini, poi confluita in palazzo Tozzoni³³, e altri due, privi di paternità, sono elencati a Faenza tra 1793 e 1795 nell'inventario di Annibale Ferniani³⁴, indicazioni forse episodiche ma rivelatrici di un certo apprezzamento per tali soggetti, sebbene a date inoltrate. L'ultima apparizione dello specialista in Romagna, come si sa, è attestata da una *Cucina* che riporta, oltre alla firma, anche la data e il luogo di esecuzione (*Gio. Domen[ico] / Valen[tino] / Imola 1681*), acquistata dalla locale Fondazione Cassa di Risparmio³⁵ (cat. n. 1.2).

Ben altra rilevanza assume invece la prolungata attività condotta da Resani (protrattasi per oltre un cinquantennio), il cui soggiorno bolognese è tempestivamente registrato in termini elogiativi nel 1703 dall'amico Giampietro Zanotti (Bologna, 1674-1765), anch'egli pittore e letterato esordiente, allora alle prese con la stesura della biografia dedicata al proprio maestro Lorenzo Pasinelli, da poco scomparso³⁶. È il biografo a informarci sulla curiosità mo-

strata da Pasinelli verso le altre scuole pittoriche, come avvenne con Resani, "pittore in molti generi eccellente ma inarrivabile poi negli animali"³⁷.

Giunto a Bologna diciannovenne (nel 1689), dopo peregrinazioni "in diverse città di Toscana"³⁸ e un viaggio a Venezia, secondo quanto riferisce Pellegrino Antonio Orlandi nel suo *Abecedario pittorico*, giunto alle stampe nel 1704, il pittore si stabilì ben presto in Romagna³⁹. A giudizio di quest'ultimo, sarebbero state proprio le visite a Siena, Bologna e Venezia a indurlo ad abbandonare lo specialismo per misurarsi con la pittura di figura. Ma la sua prima opera nota, raffigurante una *Tavola con cane e capra*, firmata e datata sul verso 1698, di collezione privata bolognese (cat. n. 1.6), dimostra già la piena adesione del pittore alla cultura artistica emiliana. Non conosciamo le date del suo primo soggiorno forlivese accanto a Cignani⁴⁰, né sono stati rintracciati dipinti riferibili a questa fase, ma al principio del Settecento fu con certezza a Ravenna quando firma e data nel 1701 e nel 1704 due dipinti di soggetto sacro tuttora in loco⁴¹. Recenti indagini hanno accertato che l'artista per un breve periodo si stabilì a Forlì nel 1723, proveniente da Faenza, allorché si impegnò a eseguire sette specchi di carattere religioso per la confraternita di San Giovanni Battista decollato detta delle Stimate, una commissione di cui

³⁰ Si veda DE DOMINICIS 2005, p. 92, con bibliografia pregressa. Per gli aggiornamenti si rimanda a COTTINO 2015a, pp. 63-64.

³¹ Cfr. CORBARA 1975, pp. 51-53, figg. 32a-32b; MAZZA 2005, p. 39.

³² VILLA 1794, c. 943, nota 653, e *ad indicem*; MAZZA 2005, p. 42. Sulla raccolta vedi ora, STENTA 2018, p. 78.

³³ Si tratta di due quadri che il pittore Angelo Gottarelli, nel giugno del 1780, si impegnava a restaurare per il conte Alessandro Tozzoni, MAZZA 1981, pp. 15-16, nota 11.

³⁴ Su segnalazione di Elisa Renzi che ringrazio; per una disamina della raccolta vedi ora RENZI 2018.

³⁵ Cfr. CHIARINI 1974, pp. 73-74, fig. 77; BOCCHI 2005a, pp. 508-509, fig. GDV. 1; BOCCHI-BOCCHI 2005, pp. 174-175, n. 9; COTTINO 2015b, pp. 90-91, n. 7.

³⁶ ZANOTTI 1703, p. 97. Brano portato all'attenzione della critica da MAZZA 2004, p. 184, n. 42; MAZZA 2005, p. 40. Al 1703 è datata la lettera che Resani da Ravenna spedisce allo Zanotti, dove in apertura lo ringrazia del bellissimo sonetto inviatogli, a sottolineare la natura culturale del loro legame (ms. B. 153, c. 60, pp. 113-114; Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ZAULI NALDI 1965, p. 60, nota 3).

³⁷ ZANOTTI 1703, p. 97.

³⁸ Secondo una dichiarazione autografa del pittore riportata in calce all'inventario Cavalli nel 1733, PALLONI 2006b, p. 79.

³⁹ ORLANDI 1704, p. 88. Il testo si deve considerare una nota autobiografica richiesta dall'autore a Resani e da questi inviatagli assieme al sonetto che compare in apertura, PALLONI 2006a, p. 112, nota 8.

⁴⁰ ZANOTTI 1739, p. 327.

⁴¹ Il primo realizzato in un ovale con il *Crocifisso e i santi Vitale e Apollinare*, oggi alla Pianacoteca Comunale di Ravenna (cfr. MAZZA 2001, p. 283, n. 218, fig. 218, con bibliografia precedente; VIROLI 2002, p. 115, fig. 185), costituisce la prima commissione pubblica nota del pittore e verosimilmente proviene dall'appartamento dei Novanta Pacifici (le sale della locale amministrazione presso il Palazzo Apostolico), dove ancora si trovava alla fine del XVIII secolo (BELTRAMI 1783, pp. 111-112; PALLONI 2006a, p. 111, nota 7). Il secondo dipinto, firmato e datato 1704, di non facile lettura iconografica (PALLONI 2006a, pp. 111-112, nota 7, con bibliografia pregressa) raffigurerebbe san Francesco, il beato Marco Fantuzzi e sant'Emiliano martire, in base a recenti studi venne commissionato al romano per l'altare Fantuzzi da Margherita Fieschi e fu trasferito dalla chiesa di San Francesco al Seminario Arcivescovile di Ravenna, dove si trova ancora oggi, a seguito dei lavori di restauro dell'edificio di culto eseguiti tra il 1918 e il 1921, si veda BIGUCCI 2018, p. 94, nota 58.



Arcangelo Resani, *Fagiani con sporta*, Faenza, collezione privata

però non resta traccia⁴² e in quello stesso anno farà ritorno a Ravenna⁴³.

Fonti settecentesche, da Zanotti a Oretti, danno conto dell'immediato apprezzamento riscosso dal romano che risulta attestato nelle raccolte con una vasta gamma di temi in relazione a un'area territoriale assai vasta che va da Ferrara a Pesaro⁴⁴, comprendendo Bologna e i princi-

⁴² PALLONI 2018, pp. 237-238.

⁴³ Parte della vita dell'artista è stata ricostruita grazie ai verbali delle Accademie letterarie a cui è risultato iscritto: dal 1713 al 1719 fece parte della faentina Accademia dei Filòponi, e dal 1723 a quella ravennate degli Informi, PALLONI 2006a, pp. 110-111, nota 3.

⁴⁴ Nel 1783 a Ferrara, Cesare Cittadella ricorda alcuni "quadri con sontuosi animali del Resani" in casa di Francesco Rizzoni, CITTADELLA 1782-1783, IV, p. 336. Suoi quadri sono poi elencati in diversi inventari ottocenteschi, nella collezione di Gianbattista Costabili (1756-1841), si veda *infra* cat. n. 1.8. Sempre a Ferrara, altri dipinti di Resani si registrano nella collezione Saroli-Lombardi: un *pendant* con "Fiori e frutta", e un dipinto a soggetto agreste con due mezze figure di "Contadini", un maschio e una femmina. Il primo nucleo della collezione fu raccolto da Giuseppe Saroli (1779-1873) passando poi alla figliastra Carolina Morelli Condolmieri, moglie di Riccardo Lombardi (AGOSTINI-SCARDINO 1997, p. 269, nn. 104-105; p. 275, n. 236). Nella collezione di Antonio Santini (1824-1898), si ricordano altri sei dipinti attribuiti all'autore. Il catalogo della quadreria stilato da Luigi Fiorentini nel 1896 cita cinque tele a soggetto animalistico, vedi AGOSTINI-SCARDINO 1997, pp. 221-222; SCARDINO 2004, p. 182, nn. 91-93; p. 189, n. 109; p. 193, nn. 130-131. Mentre a Pesaro nella collezione di Francesco Maria Bonamini, nel 1828, si registra un quadro

pali centri delle Legazioni, Forlì, Faenza, Imola e Ravenna, fino a Comacchio⁴⁵. Riservata a una clientela di diversa estrazione sociale, la sua notorietà resta sostanzialmente legata ai quadri di animali e di genere, nei quali esibisce, assieme a una qualità indiscussa, anche il suo ricco bagaglio culturale testimoniato dalla partecipazione a numerose accademie letterarie che divengono spesso tramite per intessere relazioni con la propria committenza. In effetti il romano sembra conquistare un'ampia fetta del mercato nel contesto collezionistico locale, così a voler evitare lo sterile elenco di citazioni a suo favore, basti dire che tra i pochi nomi che compaiono negli inventari sette e ottocenteschi per i dipinti a tema animalistico e pastorale, quello di Resani torna con insistente autorevolezza.

Le prime opere di cui sia stata documentata la provenienza risalgono al periodo trascorso a Faenza (databile tra 1712 e 1722), dove le fonti ricordano un nutrito numero di dipinti presso le abitazioni private, parte dei quali sono stati individuati agli albori della riscoperta critica dell'artista, per esempio la natura morta con *Fagiani*, pervenuta dalla raccolta Missiroli⁴⁶. Ma ignoriamo la provenienza di autentici capolavori quali il *Cane addormentato con sporta*⁴⁷ o la tela con *Pernice e piatto*⁴⁸, entrambi conservati nella Pi-

"rappresentante un cacciatore con animali, di Arcangelo Resani", valutato scudi sei (Pesaro, Archivio di Stato, Archivio Notarile, notaio Luigi Perotti, vol. III, n. 27, anno 1828, cc. 303r-780v.) reso noto da PATRIGNANI-BARLETTA 1996, p. 18.

⁴⁵ SAMBO 2000a, pp. 248-249. Oltre ai numerosi dipinti ricordati dall'Oretti tra Bologna e Comacchio (ORETTI, ms B 133, cc. 190-192; ORETTI 1981, p. 84; ORETTI 1984, p. 167) e dal Villa a Imola in collezione Costa Marconi (VILLA 1794, pp. 938, 942; PALLONI 2018, pp. 244-245; STENTA 2018, p. 78). A Imola, in casa Biglini, Luigi Lanzi registra "Un quadretto con figura in mezzo di varj animali", alla voce Resani (LANZI 1782, Firenze, Biblioteca degli Uffizi, ms. 36.1, c. 103 v.). Altri suoi quadri a Bologna sono testimoniati in collezione Biancani nel 1718, "Un quadro d'animali quadrupedi e volatili d'Arcangelo [Resani] in tela da sedici con cornice dorata" (CAMPORI 1870, p. 511) e nel Palazzo Senatorio Malvezzi (Lupari), entro il XVIII secolo: "Due quadri grandi con animali e frutti, di Arcangelo Resani" (CAMPORI 1870, p. 678).

⁴⁶ Olio su tela, cm 52,5x59. Faenza, collezione privata. Per la bibliografia si vedano: ORETTI, ms B 133, c. 191; CORBARA 1965, p. 53, tav. 46; FRISONI 1979, p. 159; PALLONI 2011, p. 34, tav. 2; PALLONI 2018, pp. 236-237, fig. 2.

⁴⁷ Olio su tela, cm 59x73,5. Faenza, Pinacoteca Comunale, inv. n. 239. Vedi PALLONI 2011, pp. 35-36, tav. 4, con bibliografia progressa.

⁴⁸ Cfr. BARGELLESÌ 1961, p. 156, fig. 5; DE LOGU 1962, p. 70, tav. 35; pp. 176, 201; CORBARA 1965, p. 54; FRISONI 1979, p. 160, n. 334; CASADEI 1991, p. 116, n. 258; SAMBO 2000a, p. 250, fig. 265; PALLONI 2011, p. 35, tav. 3.

nacoteca Comunale di Faenza, dipinti nei quali dimostra, oltre a una straordinaria diligenza stilistica derivata dai modelli fiamminghi visti a Roma, anche l'adesione ai canoni indicati dal Pittore di Rodolfo Lodi, detto 'lo Sportarolo', del quale recupera l'amatissima sporta di giunchiglie, destinata ad affermarsi stabilmente nella tradizione artistica locale.

Se Arcangelo Resani è la figura di maggior spicco per il terreno sul quale più proficuamente si eserciterà la pittura di natura morta in Romagna nella seconda metà del secolo, va nondimeno constatato, come ha fatto Sambo⁴⁹, un certo isolamento del pittore o per meglio dire la sua incapacità di dare luogo a eredi diretti, a esclusione forse del faentino Giulio Bucci⁵⁰, tuttavia più versato alla pittura di animali e al paesaggio arcadico che non alla raffigurazione di oggetti inanimati.

Ciononostante, una riaccensione dell'interesse verso questo genere pittorico sembra però generare in Romagna una vivace risposta da parte degli artisti locali, dove l'interesse verso la natura morta di tipo rustico si mostra capace di trovare nuove e interessanti soluzioni, recuperando le partiture semplificate proprie degli esordi del genere, laddove Bologna pare smarrirle. Nutrita di suggestioni romane, emiliane e fiamminghe, tale produzione acquista una cifra stilistica del tutto specifica che la accomuna a taluni episodi della cultura figurativa lombarda – come peraltro dimostrano i frequenti scambi attributivi –, per via di un severo approccio realistico, capace di restituire le cose del quotidiano (vivande, stoviglie, mobilia e quant'altro) alla loro oggettività più spoglia e dimessa che non cede alle lusinghe di un certo decorativismo, pur presente nel gusto rococò dell'epoca.

A volersi interrogare sui motivi per i quali ciò avvenga, non sussiste una risposta univoca e lineare, concorrono bensì diversi fattori. L'attenzione verso gli aspetti più umili del quotidiano, se da un lato può dipendere da ragioni sottilmente erudite che prevedano il recupero dei modelli

Recentemente Alberto Crispo (CRISPO 2015, p. 74, fig. 7) ha proposto un'attribuzione a favore di Angelo Maria Rossi, un pittore lombardo verosimilmente attivo nella seconda metà del XVII secolo, ma l'esecuzione pienamente settecentesca della tela, nonché la resa del piumaggio del volatile, inducono a ribadire il tradizionale riferimento al romano, unanimemente accolto dalla critica.

⁴⁹ SAMBO 2000a, p. 253.

⁵⁰ Sul faentino si vedano PALLONI 2011; RENZI 2018, p. 155, fig. 1.



Arcangelo Resani, *Pernice e piatto*, Faenza, Pinacoteca Civica

classici degli *xenia*⁵¹, dall'altro va senz'altro fatta risalire agli indirizzi enciclopedici di matrice naturalistica propri della cultura illuminista (cari a Diderot). In questo senso risulta esemplare il tono dell'avviso redatto per difficoltà finanziarie nel 1802 dal medico riminese Giovanni Beltrammelli inerente la vendita della sua collezione comprendente ben sessantaquattro dipinti di fra' Nicola Levoli con "pesci, e crostacei, e frutti e animali ed augelli d'ogni spezie", che assegna evidentemente alle tele del pittore agostiniano un valore naturalistico di tipo didascalico. Al di là del suo intento meramente merceologico, come nota ancora Sambo, l'annuncio è impostato sulle tradizionali formule dell'estetica neoclassica, allorché "nei bei giorni dell'antica Grecia [...] potevano piacevolmente ingannare con le loro pitture gli augelli al pari degli uomini"⁵².

Infatti a Rimini, fra' Nicola Levoli (1728-1801)⁵³, educato all'Accademia Clementina sotto la direzione di Ubaldo Gandolfi, tolte pochissime opere a carattere religioso ascrivibili al suo tardivo esordio, si dedica per lo più a dipinti

⁵¹ In proposito si vedano gli interventi su Nicola Levoli, Giovanni Bianchi e Giovanni Antonio Battarra di RIMONDINI 2005a; RIMONDINI 2005b, p. 13; RIMONDINI 2005c.

⁵² L'avviso di vendita è stato fatto conoscere da MUTI 1990, p. 110 e commentato da SAMBO 2000a, p. 256.

⁵³ Su Nicola Levoli resta fondamentale l'esposizione riminese (MILANTONI 1990), tuttavia per i contributi più recenti si vedano: BOCCHI-BOCCHI 1998c; SAMBO 2000b; MUTI 2003; PASINI 2005; CRISPO 2006, pp. 63-65; RIMONDINI 2006; PERUZZI 2006, pp. 248-249, nn. 103-104; SAMBO 2007; PERUZZI 2017, p. 30.



Nicola Levoli, *Pane, ortaggi, formaggio e bottiglia*, ubicazione sconosciuta. Bologna, Fototeca Zeri, foto inv. n. 207560 (come Carlo Magini e cerchia)

di piccolo formato di carattere spoglio e modesto, attraverso poetiche composizioni di deschi frugali che riflettono un'apparente sintonia con una vita appartata e monastica. Non sorprende pertanto che alcune sue prove incentrate su pochi semplici oggetti, con pesci dell'Adriatico, pani e vettovaglie o semplici animali da cortile, abbiano dato adito in passato a equivoci di carattere attributivo con Ceruti, o ancora con le soluzioni proposte da Magini, come nel caso di una *Natura morta con pane, ortaggi, formaggio e bottiglia*⁵⁴, la cui fotografia si conserva nell'archivio della Fototeca Zeri nella cartella dedicata al fanese, con il quale è stato spesso confuso⁵⁵. Non solo i loro percorsi sono pa-

⁵⁴ Olio su tela, cm 32x40, ubicazione sconosciuta. Bologna, Fototeca Zeri, scheda n. 86611 (come Carlo Magini e cerchia). Sebbene non indicato nella scheda della Fondazione bolognese, l'opera costituisce il *pendant*, che non mi risulta sia stato finora segnalato, della nota natura morta con *Secchio di rame e bistecca su un tagliere* parimenti di ubicazione ignota, cfr. già Finarte, Milano, 29/10/1964, n. 6, come scuola lombarda del XVII secolo; *Natura morta con carne e Natura morta con pane*, olio su tela, cm 32x40 ciascuno, Finarte, Milano, 29/11/1973, nn. 23a-23b, tavv. XI-XII, come scuola emiliana del XVIII secolo; *Collezioni private bergamasche* 1981, II, fig. 493, come F. Boselli o G. Ceruti (dove vengono riportate dimensioni difformi rispetto ai precedenti passaggi sulle aste di cm 41x52); MILANTONI 1990, p. 74, n. 40; BOCCHI-BOCCHI 1998, pp. 366, 370, fig. 465; SAMBO 2000b, p. 282, fig. 312.

⁵⁵ Il dipinto qui presentato è stilisticamente molto simile a una *Natura morta con pane, bottiglia di vino e due uova al tegamino*, anch'essa riferita a Magini, transitata da Finarte a Milano il 22 maggio 1969, al lotto n. 26, già correttamente restituita a Levoli da SAMBO

ralleli sotto il profilo cronologico, ma analoghe risultano altresì le rispettive scelte tematiche, sebbene il riminese affronti una gamma di soggetti più ampia, che non esclude neppure temi decorativi con frutta e fiori⁵⁶.

A differenza del Magini, sulla cui attività nel campo della natura morta le fonti locali tacciono completamente, il lavoro di Levoli nella città natale è testimoniato da un elevatissimo numero di dipinti raffiguranti "cose naturali" presso una vasta cerchia di collezionisti distribuiti tra la piccola e media borghesia e la ricca aristocrazia di provincia. Oltre alla "completa serie di storia naturale" di proprietà Beltramelli a cui si è fatto riferimento e che non finì venduta dopo la prima tornata pur suscitando notevole interesse⁵⁷, come ha chiarito Laura Muti un numero imprecisato di suoi "quadretti comprendenti la serie dei pesci", assieme a un dipinto "in cui è figurato un capone", sono descritti nel 1888 da Tonini nella collezione del conte Giulio Cesare Battaglini⁵⁸.

Grazie alle indagini condotte sul collezionismo ottocentesco da Giulio Zavatta, apprendiamo che altri suoi ventotto quadri erano annoverati nella raccolta Lettimi, stimata nel 1823⁵⁹, mentre nel 1836, il testamento di Chiara Fabbri enumera altri "dieci quadri di storia naturale [...] dipinti dal Padre Levoli"⁶⁰, ma quattro opere "rappresentanti frutta,

2000b, p. 285. Ma si vedano anche le due tele del Museo della Città di Rimini nel saggio dedicato al fanese da Rodolfo Battistini. Risultano estranee al pittore invece le attribuzioni apportate da Francesca Eusebi (EUSEBI 2001, pp. 171-172, nn. 110-111), nonché la tela con *Terraglie, fiasco e panno* di proprietà della Banca Popolare dell'Adriatico a Pesaro (olio su tela, cm 48x64, cfr. SEMENZA 2003, pp. 138-139; BARCHIESI 2005, pp. 288-289), o la *Vanitas* recentemente acquistata dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini, cfr. GIOVANARDI 2013, p. 577, fig. 18.

⁵⁶ Per tale produzione si veda in particolare CRISPO 2006, p. 64, figg. 27-28.

⁵⁷ In merito alle vicende legate alla dispersione della collezione Beltramelli si vedano, GIANGI, ms 341, c. 87; MUTI 1990, p. 101; ZAVATTA 2012, pp. 80-81; ZAVATTA 2019, p. 34.

⁵⁸ TONINI 1888, vol. VI, parte II, p. 268; MUTI 1990, p. 101. La stessa studiosa di recente ha proposto di individuare in una *Natura morta con cappone, cardi e casseruola*, poi acquisita dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini, il dipinto di tema analogo un tempo nella raccolta Battaglini, cfr. MUTI 2003, n. 17; PASINI 2005, pp. 86-87; ZAVATTA 2019, pp. 45-46, fig. 9.

⁵⁹ ASRn, Notai, Francesco Perazzini, 1823/I, vol. 4593, c. 60; ZAVATTA 2019, p. 36.

⁶⁰ ASRn, Notai, Ludovico Guerra, Testamenti, 1836, vol. 4512, n. 132; ZAVATTA 2019, p. 40.

e cacciagione al naturale” sono ricordate nel 1822 anche tra i beni di Giuseppe Montanari, in una perizia redatta poco dopo la sua scomparsa⁶¹ e ancora tra quelli del cronista riminese Filippo Giangi (1783-1846), che nel 1846 dettò al proprio notaio un sommario indice dei quadri dove vengono elencati “una gallina morta”, e dei “fiori”, per un totale di nove dipinti in tela rappresentanti *cose naturali*⁶². Nel computo complessivo delle opere registrate a nome dell’agostiniano nel collezionismo locale si oltrepassano in tal modo i centoquindici esemplari: numeri che danno conto della larga fortuna accordata all’artista nella cerchia riminese.

Meno significativa risulta la presenza di dipinti del modesto e attardato Lodovico Soardi (1764-post 1837)⁶³, l’aristocratico allievo del frate pittore, calato in una dimensione produttiva quasi artigianale di recupero dei modelli del maestro (cat. n. 4.21/26), al quale peraltro dedicò un’encomiastica biografia in versi nel 1803⁶⁴. La sua produzione, forse condotta a titolo di privato *divertissement*, non sembra incontrare particolare apprezzamento nel contesto locale, dov’è testimoniata esclusivamente nel corposo *Inventario delle Sostanze Patrimoniali della Casa Soardi di Rimini*, redatto a seguito del decesso di un suo erede, il conte Giambattista Soardi, nel 1875⁶⁵: forse la più prestigiosa raccolta cittadina nella quale figurano, assieme un elevatissimo numero di quadri, libri, oggetti d’arte e stampe di pregio, anche nove quadretti con “Cacciagioni” di Lodovico Soardi, nonché

“trentuna (sic.) tela dipinte a olio rappresentanti oggetti di Storia Naturale dello stesso”⁶⁶.

Se le attestazioni inventariali assegnano alle nature morte caratteri di tipo quasi illustrativo, è possibile ipotizzare che alcune esperienze pittoriche del XVIII secolo siano da interpretare alla luce degli indirizzi più progrediti di quella stagione. In un simile orizzonte, in cui vengono a determinarsi sollecitazioni culturali riconducibili alle istanze scientifiche del pensiero illuministico, è doveroso soffermarsi a valutare alcuni elementi di natura politico-sociale, come già Benati, sulla base di una felice intuizione prospettata da Volpe, e argomentata dal Bologna, ha puntualmente osservato⁶⁷. La vocazione pauperistica dei territori qui considerati, che trova parallelismi tra gli specialisti italiani, francesi e spagnoli, in concomitanza con la comune svolta antibarocca, induce a considerare le ragioni di una eventuale “denuncia sociale, in ordine a un sentire laico e disincantato”⁶⁸, e implica un ripensamento da parte dei pittori che decidono di conformarsi alle nuove idee, attraverso un recupero dei canoni caravaggeschi, riformulati con modalità capaci di dare nuovo significato al filone della natura morta rustica.

In merito al contesto riminese occorre dire che il panorama dei pittori attivi localmente tra la fine del Settecento e il principio dell’Ottocento, appare assai più articolato di quanto non riscontrato finora, sebbene nel corso degli ultimi anni siano in effetti emersi dipinti di controversa attribuzione, stilisticamente affini a Magini o a Levoli, e che la critica ha correttamente letto in relazione “all’area culturale tra Marche e Romagna”⁶⁹: così è avvenuto, per esempio, nel caso del presunto Monogrammista J.F. (dapprima identificato nel francese C.J. Fraichot, poi indicato come Giacomo Festa)⁷⁰, sulla cui personalità è

⁶¹ La raccolta Montanari è genericamente menzionata da MUTI 1990, p. 101 e da SAMBO 2000a, p. 256. Per l’esatta notazione inventariale, vedi: ASRn, Notai, Francesco Perazzini, 1822/I, vol. 4951, cc. 378-383; ZAVATTA 2019, p. 35.

⁶² ASRn, Notai, Francesco Perazzini, 1832/II, vol. 4620, cc. 245r., 253v.; ASRn, Notai, Nicola Cipriani, 1846/II, vol. 4896, cc. 268 sgg.; ZAVATTA 2019, p. 38.

⁶³ SAMBO 2000g, pp. 285-286, con bibliografia pregressa; GIARDINI 2001b.

⁶⁴ RIMONDINI 2006.

⁶⁵ ASRn, Notai, Luigi Casaretto, 1875/II, vol. 5265. L’inventario, di oltre trecento carte, caso isolato di tutto il XIX secolo a Rimini, occupa l’intero volume, e fu eseguito in 114 sedute che hanno prodotto atti dal giugno 1875 al 16 aprile 1878; ZAVATTA 2019, pp. 43-44. Il documento registra a nome del pittore anche un paio di copie, ossia una *Maddalena penitente* copia al lapis da un originale di Correggio eseguita dal conte Soardi e ancor più interessante per le vicende artistiche cittadine, è la presenza di una *Beata Vergine col Bambino* copiata da Ludovico Soardi da un originale di Giuseppe Soleri Brancaleoni (1750-1806).

⁶⁶ ZAVATTA 2019, p. 44.

⁶⁷ BENATI 2002b, pp. 436-437; BENATI 2003a, pp. 450-452, con bibliografia pregressa.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ ROLI 1964, p. 124.

⁷⁰ Per una disamina sull’argomento si veda SAMBO 2000c, con bibliografia pregressa. In merito alla figura di Giacomo Festa, presumibilmente attivo in Romagna alla fine del XVIII secolo, mi limito a segnalare che la tela, già Finarte, Roma, 20/11/1990, n. 127, con iscritto ‘G. Festa 1783’ (cfr. SAMBO 2000c, p. 291, fig. 328), mancante della presunta firma e in coppia con una *Natura morta con mortaio e oliera* d’identica mano, è apparsa una prima volta a Finarte a Roma, il 2 giugno 1983, al lotto n. 433, con un’assegnazione al napoletano

preferibile sospendere il giudizio, e da ultimo nel caso del santarcangiolese Giovanni Battista Galliadi (Santarcangelo, 1752-1810)⁷¹.

Portato alla ribalta solo di recente, grazie alle indagini condotte da Elisabetta Sambo⁷², di Galliadi fino a pochi anni fa si conosceva, almeno localmente, la modesta produzione sacra, ancora legata a stereotipi tardo-barocchi, nonché ritrattistica, capace invece di prospettare soluzioni sorprendentemente realistiche e al passo con la ritrattistica d'impronta illuministica. A tale attività, non priva di interesse ma di qualità non esaltante, si è aggiunta la produzione di nature morte grazie al fortunoso ritrovamento di una teletta firmata e datata per esteso 1787, fatta conoscere dalla studiosa (cat. n. 4.12), che inserisce a pieno titolo il pittore nel filone della corrente rustico-realistica⁷³, esemplata sui coevi modelli locali (dal Rivalta al Magini). Spetta altresì alla studiosa il merito di avere restituito al santarcangiolese altre due composizioni che in ragione della loro luminosità e della lucida spaziatura tra gli oggetti aveva in precedenza pubblicato con un'assegnazione a un seguace romagnolo di Carlo Magini⁷⁴, con cui è facile riconoscere una concordanza di registri e un analogo in-

Filippo Balbi (Napoli, 1806-Alatri 1890). Appare pertanto lecito sollevare dubbi sull'autenticità di tale iscrizione.

⁷¹ Giovanni Battista Bonaventura Galliadi nacque primogenito da Girolamo Battista di Giuseppe e dalla sammarinese Francesca, di Domenico Mattei, a Santarcangelo di Romagna dove fu battezzato nella parrocchia del SS. Rosario il 14 luglio 1752 (Santarcangelo, Archivio della Collegiata, *Liber Baptizatorum Ecclesie SS.ma Rosarii Terrae Sancti Arcangeli ab anno 1748 usque ad annum 1779*, vol. 16, c. 81r.). In precedenza la sua data di nascita oscillava tra due datazioni, la prima del 1749, riportata da numerose fonti (GIORDANI 1811; ZANI 1817-1824, p. 269). Una data diversa, ovvero il 1753, si ricavava invece dalla scritta inserita nel cartiglio sul retro del *Crocifisso* nel santuario della Madonna della Visitazione a Casale, nei pressi di Santarcangelo: "Nell'anno bisestile MDCCCLXXX / l'artista Galliadi della terra / di S. Arcangelo inventò e dipinse / questo quadro in età di 27 anni / per l'Oratorio di Maria SS.ma / di Casale", si veda, SAMBO 2004, p. 380, nota 3. Anche la data del decesso del pittore va precisata al 30 dicembre 1810, all'età di cinquantasette anni (Santarcangelo, Archivio della Collegiata, *Liber Mortuorum Ecclesie Ins. Collegiate et Paroch. Sancti Arcangeli pro Populo Plebis supresse Sancti Michaelis 1783*, vol. 4, c. 420, n. 929). Prima che il documento fosse rinvenuto, la data di morte del pittore era erroneamente fissata al 1811, sulla base dell'anno di pubblicazione delle sue esequie a opera di Pietro Giordani.

⁷² SAMBO 2004.

⁷³ Vedi *supra* nota 13.

⁷⁴ Cfr. SAMBO 2000a, p. 252, figg. 266-267, p. 257; SAMBO 2004, p. 379, tav. CXXVII, figg. 286-287.

dirizzo mentale, improntato a un'austera razionalità, che si offre a una lettura critica volta in chiave illuminista. Se per Magini si può solo supporre un eventuale coinvolgimento in ambiente filonapoleonico⁷⁵, è fuor di dubbio che sulle frequentazioni di Galliadi sussistano notizie ben circostanziate⁷⁶.

Al medesimo *milieu* culturale, senza spingersi a supporre un'identità di mano, possono essere ricondotte altre opere di fattura analoga, la prima delle quali raffigura una *Tavola con un piatto di ortaggi, pestello e aglio*⁷⁷, oggi in collezione privata a Clusone (nella Bergamasca), che alla sua comparso fu erroneamente assegnata dalla critica a un anonimo francese⁷⁸. Nel restituire la tela al contesto romagnolo a cui visibilmente appartiene, Renato Roli vi leggeva la dipendenza dai modelli del fanese, prospettando una soluzione a favore di fra' Nicola Levoli, affatto persuasiva⁷⁹. L'impostazione metodica dello spazio assegnato agli oggetti sul piano del tavolo, la presa ravvicinata, la lucentezza tersa e trasversale che investe le poche e semplici cose (una brocca, il piatto di pomodori e peperoni, un mortaio, l'aglio e le spezie), nonché la presenza stessa del cartocchetto in cui si conservano i condimenti, fanno di questo dipinto uno straordinario *trait-d'union* tra Magini e Galliadi. Una forte correlazione con l'ingegno del fanese si coglie poi in una

⁷⁵ Si ricordi l'appartenenza del pittore a coloro che, almeno apparentemente, sembrano sposare la causa, se la Municipalità di Fano, in un documento redatto l'11 marzo 1799, richiese all'Amministrazione Dipartimentale di Ancona il pagamento a favore di Magini per avere eseguito la stima dei quadri sottratti dai francesi, BATTISTINI 1990b, pp. 37-38.

⁷⁶ SAMBO 2004, p. 379.

⁷⁷ Olio su tela, cm 45x70,5. Il dipinto, già a Parigi in collezione Pardo nel 1962, è successivamente passato nella collezione Molinari Pradelli a Marano di Castenaso nel 1964. Per l'assegnazione del dipinto all'ambito del santarcangiolese sono grata a Daniele Benati per l'utile confronto di opinioni.

⁷⁸ Cfr. FARÉ 1962, II, n. 134, tav. 134, come Anonyme du Midi de la France.

⁷⁹ ROLI 1964, p. 124, n. 300, tav. 135 b (come N. Levoli); MILANTONI 1990, p. 92, n. 65, tra le attribuzioni espunte dal catalogo. Nella Fototeca Zeri l'opera è catalogata alla scheda n. 88055 a nome dello spagnolo José López Enguídanos (1760-1812). Le tre fotografie che la documentano sono conservate in fascicoli con intestazioni diverse: la foto inv.n. 159986, ha sul *verso* una nota autografa di F. Zeri che cita: "attr. Levoli, ma non sua"; la foto inv. n. 207201, con un'altra nota autografa di Zeri: "non del Levoli"; la terza foto inv. n. 207202, con una nota bibliografica autografa: "v. Roli / v. mostra Levoli / p. 92: non Levoli".

*Tavola con verdure, formaggio, vaso di terracotta e bottiglia, di collezione privata*⁸⁰, il cui lume freddo e razionale rivela una inventiva già pienamente ottocentesca, e infine in una natura morta con *Piatto di spaghetti, cipolle, pesci e uova* di ubicazione ignota, dibattuta dalla critica tra Romagna e Marche⁸¹, tutti esempi senz'altro riconducibili a questo ambito ma visibilmente di mani diverse.

La questione delle molte personalità attive territorialmente trova conferma in un inedito documento manoscritto conservato alla Biblioteca Gambaluga di Rimini nel quale si risponde a un dispaccio del 19 ottobre 1812 (protocollato n. 2072) in merito ad alcuni "quesiti proposti dal Sig.r Podestà di Rimini"⁸², il primo dei quali riguarda le arti liberali. Dalla lettera di risposta, redatta il 22 ottobre da un certo G. Guidi Gianini, si apprende che in quel mentre nel Comune di Santarcangelo "non vi è [sovrascritto] un solo soggetto, il quale attenda per diletto alla pittura, cioè il Sig.r Biagio Galliani, e per il mestiere il signor Silvano Galassi. Il primo è stato istruito dal signor Abbate Lazzarini di Pesaro. Il secondo ha ricevuto lezione dal defunto pittore Giovanni Battista Galliadi. Si conosce il disegno del Sig.r Michele Luigi Franchini che lo coltiva per piacere, e per insegnarlo ai suoi figlioletti". Il documento conclude attestando inoltre che "Il Sig.r Galliani adestra un giovinetto contadino, che mostra la più felice disposizione". Non sembra quindi da escludere l'ipotesi che anche costoro abbiano saltuariamente praticato il genere della natura morta.

L'attestazione dell'alunnato pesarese di Biagio Galliani, pare trovare conferma nell'inventario della raccolta riminese dei conti Baldini (giunti a Rimini da Santarcangelo attorno al 1812), dove nel 1823, dopo il "quadro rappresentante la Cena del Signore, opera del Cagnacci, fatta in fresca età, e mal conservata"⁸³, si ricorda un "Gesù che



Ambito di G.B. Galliadi, *Tavola con un piatto di ortaggi, pestello e aglio*, Clusone-Rovato (Bergamo), collezione privata

porta la croce", copia di Galliardi (*sic.*) da un dipinto di Lazzarini⁸⁴. La notazione inventariale tuttavia potrebbe parimenti riferirsi al Galliadi, il cui apprendistato presso Lazzarini, testimoniato dalle fonti, è comprovato da una lettera spedita da Santarcangelo al maestro a Pesaro, redatta il 22 dicembre 1771, nella quale peraltro lo informa che non ha "potuto ancora terminare la nota copia del quadro del nostro Cagnacci"⁸⁵.

Se il contesto artistico tra Rimini e Santarcangelo appare disseminato da una lunga lista di *petites-mâitres*, Faenza non è da meno. La vivacità dell'ambiente faentino, solo parzialmente riconducibile alla tradizione di tipo rustico, è testimoniata dall'attività svolta da diverse personalità la cui cronologia si attesta in una fase ormai avanzata. Del tutto ottocentesca appare, per esempio, la vicenda del faentino Giovanni Rivalta (Faenza, 1756-1832)⁸⁶, che alla luce del suo ormai nutrito catalogo, va considerato uno dei principali esponenti di quella tradizione. Nelle sue opere ricorre il consueto repertorio iconografico caratteristico degli usi della cucina popolare (con cocci, fiaschi e pentolame) ma l'impatto visivo accordato agli oggetti assume la nitida evidenza delle composizioni maginiane, risolta però in un'accezione più ingenua e disordinata di sapore già neoclassico.

⁸⁰ Olio su tela, cm 37x51. Cfr. SALERNO 1989, p. 165, fig. 162, come C. Magini; NEGRO 2001, p. 30, fig. 28, come Lodovico Soardi.

⁸¹ Olio su tela, cm 46x58, ubicazione ignota. Cfr. VECA 1985b, p. 188, tav. 40, come Scuola marchigiana del XVIII secolo; TOSINI 1991, come Nicola Levoli; SAMBO 2000a, p. 256, fig. 272, come pittore affine a Giovanni Rivalta.

⁸² Rimini, Biblioteca Civica Gambaluga, ms B 5365 ad 1, *Soluzione dei quesiti proposti dal Sign. Podestà di Rimini col suo Foglio del dì 19. Ottobre .1812.*, c. 260, da cui la citazione che segue.

⁸³ Cfr. BENATI 1993, p. 10, fig. 1; BENATI 2008, pp. 29, 31, fig. 8, con bibliografia precedente. Per l'intera vicenda inerente la provenienza del dipinto giovanile di Guido Cagnacci, si veda BENATI 1993, pp. 26-27, nota 7, con bibliografia pregressa.

⁸⁴ ASRn, Notai, Francesco Perazzini, 1823/II, vol. 4594, cc. 49-69, l'inventario è citato in ZAVATTA 2019, p. 40, nota 38.

⁸⁵ Pesaro, Biblioteca Oliveriana, *Carteggio del Lazzarini. Lettere a lui indirizzate da vari*, ms 1982, CXXXI, *Lettera di Battista Galliadi, 1771.*

⁸⁶ Sulla produzione di Rivalta si vedano: PASINI 1984; SALERNO 1984, pp. 392-393; COLOMBI FERRETTI 1989a, p. 507; BOCCHI-BOCCHI 1998, pp. 371-374; SAMBO 2000e; SAMBO 2015a, pp. 117-133.



Maestro delle ceramiche romagnole, *Interno con due fiaschi impagliati, rami e anfora neoclassica*, già Genova, Wannens (come G.D. Valentini)

Per quanto le caratteristiche formali di alcune sue prove ben si addicano alla provenienza da una osteria riminese, segnalata da Pasini nel 1984⁸⁷, da recenti indagini apprendiamo che nei primi decenni dell'Ottocento una nutrita serie di sue nature morte (ben trentasette), per lo più citate genericamente come cose naturali, facevano parte della collezione di un riminese, non altrimenti noto, Andrea Bizzocchi, 'tenente di cavalleria'. Come risulta dall'atto notarile rogato tra il 10 marzo e il primo aprile 1826⁸⁸, nella sua quadreria, valutata dal pittore e incisore Alessandro Bornaccini (Rimini, 1772 ca.-1828) si trovavano "due quadri grandi di Rivalta [...] rappresentanti un lepre morto ed una testa di vitello", altri due più piccoli dello stesso con *caraffe con fiori* (a queste date lui ancora vivo e operoso) e altri diciannove sono appunto menzionati come "cose naturali". Un elemento di particolare interesse dell'inventario è poi l'attestazione di dipinti realizzati su carta, difatti in una diversa stanza, risultano "tre quadri grandi del Rivalta, in carta [...] rappresentanti cose naturali", a cui se ne affiancavano un altro mezzano e due piccoli, mentre in una differente camera si trovavano altri quattro quadri grandi del Rivalta e quattro mezzani (questi ultimi forse identificabili in quelli oggi di proprietà della Banca Popolare dell'Emilia-Romagna a Modena)⁸⁹. Sfortunata-

⁸⁷ PASINI 1984.

⁸⁸ ASRn, Notai, Francesco Perazzini, 1826/I, vol. 4600, c. 181r, citato in ZAVATTA 2019, p. 54, nota 17.

⁸⁹ Cfr. SAMBO 2000e, p. 296, figg. 329-332; BENATI 2006, p. 252, nn. 105-108; PERUZZI 2017, p. 31.

mente la raccolta, assieme a una cospicua serie di beni, per lascito testamentario fu messa all'incanto allo scopo di destinare il ricavato in beneficenza (verosimilmente nello stesso 1826), venendo così interamente dispersa⁹⁰.

Oltre agli autori noti, la produzione di nature morte in Romagna si è arricchita anche grazie all'individuazione di nuove personalità, riconosciute a partire da alcuni esemplari di forte impronta realistica emersi sul mercato con attribuzioni disparate (dall'ambito iberico allo Pseudo Resani), aggregate da chi scrive sotto lo pseudonimo di Maestro delle ceramiche Romagnole, per la ricorrente presenza nelle sue tele di vasellame di questa produzione e identificato con ragionevolezza nell'architetto faentino Giuseppe Boschi, detto il Carloncino (1732-ante 1800), un altro interprete della corrente rustica (cat. nn. 4.15 e 4.16/17).

Alla decina di dipinti che costituiscono il *corpus* da cui è stata ricostruita la sua produzione va aggiunta una *Natura morta con due fiaschi impagliati, rami e anfora*, apparsa di recente sul mercato artistico genovese con un'assegnazione al Valentini⁹¹, un errore verificatosi in precedenti occasioni alla comparsa di sue opere sulle aste, e motivata dall'uso di un'oggettistica feriale e domestica (rami, pentole, cocci, stoviglie, mobilia e quant'altro) del tutto analoga a quella adottata dal romano di cui il maestro recupera anche la caratteristica pittura 'a lumetto'. Tuttavia, al fine della datazione si rivela di particolare interesse l'anfora collocata in primo piano, la quale sebbene non trovi confronto con gli originali maiolicati, secondo l'opinione gentilmente offerti da Carmen Ravanelli Guidotti, presenta una struttura morfologica (specie in ragione delle due prese laterali, con la squadratura dei manici con le foglie puntute in alto, conforme a una materia metallica come l'argento cesellato) che induce a pensare a certe anfore collocate sugli angoli delle caminiere neoclassiche, confermando in tal modo un'esecuzione della tela allo scadere del XVIII secolo.

⁹⁰ Il Bizzocchi lasciò una sorprendente quantità di beni per la fondazione di un conservatorio per ragazze indigenti, e in seconda istanza (qualora non si fosse istituito in due anni), ai mendicanti dell'Ospedale di Rimini. L'atto rogato dal notaio Francesco Perazzini nel 1826, indica esecutori testamentari tre illustri personalità locali: il conte Ottavio Lettimi, l'avvocato Luigi Pani, nonché il 'direttore della pubblica beneficenza', ossia l'avvocato Giambattista Spina. Per l'intera vicenda collezionistica si veda ZAVATTA 2019, pp. 44-49.

⁹¹ Olio su tela, cm 45x69. Già Genova, Wannens 30 / 11 / 2016, n. 550 (come G.D. Valentini).

Per quanto concerne l'origine faentina del pittore, merita attenzione per il tipo di oggettistica rappresentata una coppia apparsa da Semenzato a Venezia nel 1973 con un erroneo riferimento a Resani⁹², raffigurante nel primo dipinto un *Interno con treccia d'aglio, fiasca, rami, ceramiche e piatti*, nel secondo un *Interno con ceramiche, rami e pomodori*, di cui solo quest'ultimo è stato fatto conoscere da chi scrive con l'appellativo coniato in quella circostanza. Sulla base della fotografia riprodotta nel catalogo d'asta, la stessa Ravanelli Guidotti ha riconosciuto nella pila di piatti che compare in alto a sinistra del primo quadro il modello di un piatto 'a peducci' di manifattura Ferniani⁹³. La presenza di ceramiche di pregio, senz'altro note e apprezzate dall'establishment locale, offre un'ulteriore riprova del contesto culturale del pittore. La lezione del Valentini nelle Legazioni di Romagna è fondamentale per la comprensione di queste esperienze che si inseriscono nell'ambito della natura morta romagnola, coniugando le cucine del reggiano Cristoforo Munari alle tavole imbandite del faenese Carlo Magini.

Tale personalità comunque non esaurisce il novero degli artisti attivi a Faenza: sul fronte di stampo più decorativo un altro esponente locale, noto soprattutto in qualità di decoratore di maioliche e intagliatore in legno è Luigi Benini, ministro della fabbrica Ferniani, ma secondo una fonte tardo-settecentesca, autore di "paesini" in tela e specializzato nella pittura di "fiori di tutte le sorte fatti al naturale mirabilmente"⁹⁴.

Nella stagione estrema che si inoltra ormai nell'Ottocento, una figura di spicco è poi rappresentata da Pietro Piani (Faenza, 1770-Bologna, 1841), successore di Benini come ministro della locale manifattura, strettamente legato all'*entourage* di Felice Giani, sul cui nome la critica inizialmente faceva convergere tutta la produzione faentina di nature morte⁹⁵, ma essenzialmente pittore di fiori, in linea con le

⁹² Olio su tela, cm 72x96 ciascuno. La coppia, segnalata alla mia attenzione da Daniele Benati, che ringrazio, è apparsa a Venezia, Semenzato, 6/05/1973, n. 496 (come A. Resani), cfr. PALLONI 2015a, p. 140, fig. 8.

⁹³ Cfr. RAVANELLI GUIDOTTI 2009, p. 170, fig. 1 (come A. Resani). Per un'analisi più dettagliata della presenza di ceramiche faentine nella produzione del pittore, si veda *infra* il saggio di Claudio Giardini alle pp. 51-84.

⁹⁴ MENGOLINI, *post* 1785, ms 89, cc. 50-51; GOLFIERI 1970, II, n. 9; CASADIO 2010, pp. 31, 33; PALLONI 2011, p. 29.

⁹⁵ Tutta la vicenda della confusione Piani-Rivalta è stata recentemen-



Maestro delle ceramiche romagnole, *Interno con treccia d'aglio, fiasca, rami, ceramiche e piatti*, già Venezia, Semenzato (come A. Resani)



Maestro delle ceramiche romagnole, *Interno con ceramiche, rami e pomodori*, già Venezia, Semenzato (come A. Resani)

tendenze elegantemente stilizzate di gusto neoclassico⁹⁶. Infine un altro caso è poi quello di Domenico Bertoni che appropriandosi delle suggestioni offerte da Piani e soprat-

te riassunta da COLOMBI FERRETTI 1989c; SAMBO 2000f, con bibliografia pregressa; SAMBO 2015a.

⁹⁶ Ancora di recente il nome di Piani risultava accompagnato da un punto interrogativo per una composizione tipica della mano dell'artista, ossia una tempera su tela raffigurante un *Canestro di frutta e fiori*, cfr. CASADIO 2010, p. 36. Al riguardo si ricordi che è stato reso noto un dipinto recante una scritta interpretabile come 'Piani', si veda SAMBO 2000f, pp. 296-299, in part. p. 299; SAMBO 2015a, pp. 131, 133, nota 29.

tutto da Rivalta, “ne accentua l’impostazione spaziale in chiave quasi neo-quattrocentesca [...] fino a toccare apici di realismo quasi metafisico”⁹⁷, come dimostrano le poche opere superstiti⁹⁸. Un ultimo riflesso di quella tendenza per la quale Federico Zeri coniò la felice espressione di natura morta ‘giacobina’⁹⁹, si può ancora cogliere in alcune anonime insegne di negozio (oggi distribuite tra una collezione privata di Faenza e la locale Pinacoteca Civica)¹⁰⁰ che sorprendono per l’intensa restituzione realistica delle vivande poste apparentemente a giganteggiare in primo piano, pur con il loro intento promozionale.

Nelle estreme propaggini settentrionali delle Marche, l’esperienza che oggi ci appare più emblematica e singolare è tuttavia quella di Carlo Magini (Fano, 1720-1806), le cui lucide imbandigioni disposte con un rigore senza tempo, al loro iniziale ritrovamento apparvero talmente eccentriche rispetto al clima pittorico italiano da essere giudicate di paternità francese, spagnola, o legata agli esordi emiliani del genere¹⁰¹. La complessità del suo bagaglio culturale, ha però trovato spiegazione nella ricca e aggiornata formazione del pittore avvenuta *extra moenia* al seguito dello zio, Sebastiano Ceccarini che, tra 1735 e 1738, lo condusse a toccare varie città in un lungo *tour* di lavoro (tra Pesaro, Urbino, Perugia, Bologna, Venezia e Firenze)¹⁰². Una discepolanza che si protrasse nel tempo, se dopo la permanenza a Roma (tra il 1738 e il 1743)¹⁰³ da un documento di recente ritrovamento apprendiamo dallo stesso Magini nel 1769 che ebbe modo di esercitarsi “nei lavori della [...] Pro-

fessione in diverse Città della Provincia di Romagna”¹⁰⁴, una delle quali verosimilmente è proprio Faenza, da cui parti anche la riscoperta moderna del fanese¹⁰⁵. In merito a queste parole, non sarà fuori luogo rammentare come, anche in questa circostanza, Magini fosse convocato per effettuare una consulenza (per il convento del Beato Sante a Mombaraccio, nell’entroterra tra Fano e Urbino) assieme allo zio Ceccarini, a dimostrazione di quanto il legame tra i due pittori fanesi avesse un carattere di continuità.

L’interesse di entrambi nei confronti della natura morta, se da un lato venne coltivato nel rapporto di allunato con Francesco Mancini, raffinato esponente di quel ‘proto-neoclassicismo’ in auge a Roma alla metà del secolo, come a ragione sostiene Cleri¹⁰⁶, dall’altro potè indubbiamente essere favorito dai viaggi in Romagna: si spiegherebbero così i frequenti scambi attributivi tra le diverse personalità attive nei vari centri (in dialogo con Roma e Bologna) e l’estensione dell’influenza esercitata dal fanese oltre l’area marchigiana. Se Magini va pertanto considerato una figura assai meno isolata e provinciale di quanto la storiografia non abbia lasciato credere, sta via via acquistando una crescente rilevanza la produzione svolta in questo campo dalla bottega ceccariniana, all’interno della quale si formarono anche i figli Giuseppe e Nicola.

L’attività condotta da Sebastiano Ceccarini (Fano, 1703-1783) in qualità di naturamortista, com’è noto, è stata ricostruita grazie al fortunato ritrovamento di una serie quattro tele – di cui una firmata e datata sul verso ‘*Seb. o Ceccarini 1766*’ – raffiguranti altrettanti deschi, oggi in collezione privata a Fano (cat. n. 2.1)¹⁰⁷ che ha confermato quanto in precedenza sostenuto da Teza, sulla scorta delle indagini archivistiche e delle fonti storiche locali¹⁰⁸. Celebre per la produzione sacra e la ritrattistica nobiliare di sapore fastoso, il maestro fanese ha probabilmente scontato la grande notorietà riscossa in questo ambito dal nipote,

⁹⁷ SAMBO 2000a, p. 258.

⁹⁸ Cfr. SAMBO 2000a, p. 258, fig. 270; CASADIO 2010, pp. 32, 39-40.

⁹⁹ ZERI 1987, p. IX.

¹⁰⁰ Cfr. VOLPE 1964b, pp. 130-131, nn. 310-312, come anonimo lombardo del XIX secolo; SAMBO 2000a, p. 258, fig. 269, come anonimo romagnolo del XIX secolo.

¹⁰¹ La vicenda è riassunta con dovizia di informazioni da ZAMPETTI 1990, pp. 13-14. Ma si pensi al tono esultante con il quale George Isarlo proclamava: *Magin c’est Maggini* (ISARLO 1955, p. 56), pubblicando come inedite dodici sue nature morte, senza sapere che le prime quattro, già nella raccolta veneziana di Italo Brass, erano già state rese note da Giuseppe De Logu nell’autunno dell’anno precedente (DE LOGU 1954, pp. 247-258). Spetta a Roberto Longhi il merito del primo ritrovamento di una scritta per esteso con il nome di Magini, così da porre fine a una disputa protrattasi per oltre trent’anni in seno agli studi, si veda LONGHI 1953, 62-63. Per aggiornamenti bibliografici, vedi ora: MARKOVA 2004, pp. 208-213.

¹⁰² TEZA 1989, p. 623; BATTISTINI 1990a, p. 33.

¹⁰³ BATTISTINI 1990a, p. 33.

¹⁰⁴ Il documento è stato portato all’attenzione della critica da CLERI 2001, p. 154.

¹⁰⁵ Furono Corbara e Briganti a segnalare a Roberto Longhi alcune nature morte firmate per esteso da Magini, in parte rinvenute a Faenza, LONGHI 1953.

¹⁰⁶ CLERI 2001, p. 154.

¹⁰⁷ CLERI 1992, pp. 165-169, nn. 96-99; CLERI 1993, pp. 423-425, PAOLINI 2001, pp. 155-156, nn. 83-86; GIARDINI 2007b, pp. 244-246, figg. 1-4.

¹⁰⁸ TEZA 1987, pp. 84-97, in particolare p. 91; TEZA 1989, p. 649; CLERI 1992, pp. 65-69; CLERI 1993, pp. 423-425; PAOLINI 2001, pp. 155-156, nn. 83-86.



Sebastiano Ceccarini, *Tavolo con sporta di verdura, gatto, pane e orate*, già Pavia, collezione privata

indagato invece dagli studi moderni fin dagli anni Cinquanta. Pertanto solo in occasione della rassegna dedicata al tema nel XVII e XVIII secolo in Italia centrale, tenutasi a Fano nel 2001¹⁰⁹, si sono potute radunare quasi una decina di nature morte riferibili all'artista marchigiano e al suo *atelier* utili a incrementarne la conoscenza.

Il pittore marchigiano, connotato da un garbato naturalismo, pur rimanendo nell'ambito della cultura classicheggiante, si distingue per un'impaginazione sobria e calibrata dello spazio, nonché per l'uso di tonalità ribassate grazie all'adozione di un colorito morbido e imbevuto di una luminosità delicatamente chiaroscurata che digrada progressivamente verso un fondo neutro, come si osserva nelle due composte imbandizioni, individuate da chi scrive, già in una collezione privata



Sebastiano Ceccarini, *Tavolo con cesto, vaso di confettura, ciotola di frutta e piatto con pesce*, già Pavia, collezione privata

¹⁰⁹ *L'anima e le cose* 2001.

a Pavia¹¹⁰, che offrono una chiara testimonianza della raffinatezza esecutiva raggiunta in quest'ambito e nelle quali si individuano taluni elementi ricorrenti delle sue composizioni. Torna, per esempio, il tipico motivo della sporta intrecciata a spina di pesce traboccante di verdure, e quello altrettanto caratteristico delle pagnotte di tradizione marchigiana, mentre la cesta coperta dal panno rimanda alle analoghe soluzioni di Magini che la riproporrà in più di una occasione. Ugualmente degna di nota è la sobria razionalità con cui sono disposti gli oggetti, in particolare nella seconda, dove la ciotola di frutta e la cesta in vimini risultano sottilmente vicine a certe prove di Claude-Joseph Fraichot (cat. n. 4.11), anch'egli interprete di quel diffuso sentire dell'epoca che nel ritorno all'ordine seppe trovare significativi paralleli a livello europeo.

Sulla base del novero ormai abbastanza nutrito di opere di tal genere riferibili al Ceccarini, è possibile tracciare un discrimine con l'attività, pur condotta nell'ambito della stessa bottega, dai due figli, Giuseppe (1742-1811) e il meno conosciuto Nicola (1741-1812), i quali sebbene non raggiungano la sorvegliata naturalezza degli esiti paterni, offrono nondimeno interpretazioni di gradevole freschezza dei medesimi soggetti. La produzione del primo, collaboratore del padre in numerose imprese, è stata avvistata da Claudio Giardini in due piccole tele rinvenute nei dintorni di Fano (cat. nn. 2.8/9)¹¹¹, cariche di echi ceccariniani ma caratterizzate da una tenuta stilistica troppo semplificata e didascalica rispetto ai modelli del caposcuola, e dalle quali è stata ricostruita l'attività svolta dal terzogenito. Del secondo invece, chi scrive ha potuto segnalare una tela in sintonia con le soluzioni proposte dal maestro marchigiano in una "Tavola con sporta di frutta, prosciutto, pane, uova, dolci e suppellettili" di modesta qualità, siglata 'N.C.', apparsa sul mercato artistico nel 1982, che già il catalogo d'asta a ragione proponeva di interpretare come Nicola Ceccarini¹¹².

Quest'unico ritrovamento purtroppo non consente di isolarne la personalità all'interno dalla vasta produzio-

ne finora ricondotta alla bottega marchigiana, che è stata notevolmente accresciuta grazie a due recenti contributi. Il primo è stato redatto dello stesso Giardini in occasione dell'emersione di una tela di provenienza confinaria tra Romagna e Marche acquistata dalla Banca Popolare Valconca per la propria sede di Morciano (cat. n. 2.6), mentre l'altro ha potuto giovare di una prima consultazione effettuata nella Fototeca Zeri di Bologna¹¹³. In aggiunta alle quattro tele allora rintracciate in una cartella dedicata agli anonimi spagnoli (motivata forse dalla loro collocazione in una raccolta di Barcellona)¹¹⁴ possono essere accostate all'operato di Giuseppe Ceccarini altre due opere stilisticamente del tutto simili e dall'analogo repertorio le cui fotografie si conservano anonimamente nella stessa Fototeca: la prima rappresenta una *Natura morta con cesto di frutta, fiori, ortaggi e uova*¹¹⁵, l'altra una *Natura morta con cesto di frutta e fiori, selvaggina e pesci*¹¹⁶. In entrambe è facile riconoscere gli stilemi individuati dallo studioso nella resa più fluida e spigliata con cui sono definiti gli oggetti rispetto ai modelli paterni, sebbene i temi e l'inquadratura restino sostanzialmente invariati.

Tutte le tele finora ricondotte alla cerchia dei Ceccarini nella loro semplice orchestrazione denotano una profonda uniformità stilistica che si struttura su un repertorio variato ma ricorrente (con ortaggi, frutta, pesce e cacciagione, sporte e cesti di vimini, vetri) spesso ingentilito da delicati inserti floreali o ravvivato da squarci aperti su cieli luminosi e melanconici. Se confrontate alle coeve esperienze romagnole, d'impronta decisamente più sobria ed essenziale, tali composizioni con il loro misurato naturalismo testimoniano un gusto di sapore più ornamentale. Eppure è emblematico che una parte di questa produzione, per via del suo immaginario spoglio, venga tuttora riferita al lombardo Antonio Cifrondi (Clusone, 1656-Brescia, 1730), come in passato è avvenuto per Levoli confuso con Ceruti, a dimostrazione della comune appartenenza dei due territori alla cultura settentrionale. A Giuseppe Ceccarini vanno infatti ricondotte due nature morte di colle-

¹¹⁰ Olio su tela, cm 93x67,5 ciascuna. Vedi MIGLIORINI-CASATI 1988, pp. 18-21 (come anonimo attivo tra Marche ed Emilia nel XVIII secolo); PALLONI 2015a, pp. 144-145, figg. 9-10.

¹¹¹ Cfr. GIARDINI 2001, pp. 44-45, figg. 50-51; GIARDINI 2007a, pp. 242, 248, figg. 9-10.

¹¹² Olio su tela, cm 61x82. Il dipinto è apparso a Roma, Finarte, 1° giugno 1982, n. 237a, insieme al suo *pendant*, una *Natura morta con gatti e pesci* di qualità assai modesta (n. 237b). Cfr. PALLONI 2015a, p. 148, fig. 17, ma vedi *infra* il saggio di Laura Vanni, pp. 33-40.

¹¹³ GIARDINI 2007b; PALLONI 2015a.

¹¹⁴ Cfr. PALLONI 2015a, pp. 147-148, figg. 12-15.

¹¹⁵ Olio su tela, dimensioni ignote. Già Moratilla, Parigi (Île-de-France), riferita al pittore da E. Sambo su conferma di chi scrive. Bologna, Fototeca Zeri, scheda n. 94076 (come Anonimo italiano sec. XIX).

¹¹⁶ Olio su tela, dimensioni ignote. Già Moratilla, Parigi (Île-de-France). Bologna, Fototeca Zeri, scheda n. 88995 (come Anonimo italiano sec. XIX).



Giuseppe Ceccarini, *Cesto di frutta, fiori, ortaggi e uova*, già Moratilla, Parigi, Île-de-France. Bologna, Fototeca Zeri, foto inv. n. 163705 (come Autore non indicato)



Giuseppe Ceccarini, *Cesto di frutta e fiori, selvaggina e pesci*, già Moratilla, Parigi, Île-de-France. Bologna, Fototeca Zeri, foto n. inv. 210009 (come Anonimo italiano sec. XIX)

zione privata bergamasca rese note da Lanfranco Ravelli¹¹⁷, quando non si conosceva ancora la serie autografa di Sebastiano Ceccarini, molto vicine alla tela in proprietà della Banca Popolare Valconca di cui si è detto. Lo stesso vale per altre tre tele con frutta, fiori e ortaggi, di modesta qualità, caratterizzate da cromie luminose e tonalità pastello, pubblicate da Ciro Maddaluno in una recente monografia dedicata all'artista bergamasco¹¹⁸, anch'esse da riconsegnare alla fervente bottega fanese in una fase ormai standardizzata della produzione e in una congiuntura cronologica piuttosto inoltrata, databile con buona approssimazione all'ultimo quarto del Settecento. L'emersione di un tale quantitativo di nature morte riconducibili all'*atelier* del Ceccarini, come ho avuto occasione di argomentare in precedenza, non deve sorprendere considerato il numero di attestazioni a suo nome un tempo nelle collezioni nobiliari e borghesi di Fano¹¹⁹, a cui va aggiunta la serie dei "quattordici quadretti rappresentanti diversa frutta" in origine conservata nella sala del refettorio nel Seminario vescovile cittadino, andata dispersa

¹¹⁷ Olio su tela, cm 61x81. Bergamo, collezione privata. Cfr. RAVELLI 1989, pp. 436, 467-468, figg. 21-22.

¹¹⁸ Cfr. MADDALUNO 2008, pp. 76-81, nn. 17-18 e 19.

¹¹⁹ SCIPIONI 1883, nn. 41-43, che ricorda sue nature morte nelle raccolte del conte Ludovico Galantara e di Giovanni Sansi delle quali già Servolini lamentava la dispersione (L. SERVOLINI 1959, pp. 36, 52, 54; TEZA 1989, p. 649).

o smarrita¹²⁰, parte della quale, benché mancante di due esemplari, va verosimilmente individuata in dodici telette di ridotte dimensioni transitate in un'asta effettuata a Venezia in palazzo Giovanelli di Cannaregio nel giugno 1974¹²¹. Per la sua estensione e la coerenza stilistica ascrivibile all'operato dei Ceccarini, questo nucleo di dipinti si dimostra particolarmente interessante in quanto costituisce un autentico compendio dei soggetti e delle inquadrature messe in atto dalla bottega marchigiana.

Allo stato delle attuali conoscenze possiamo affermare che la produzione specialistica condotta dall'*atelier* del Ceccarini, coadiuvata dall'attività svolta da entrambi i figli del caposcuola, appare destinata a essere ulteriormente incrementata¹²², configurandosi come una bottega ben organizzata e in grado di rispondere a richieste su larga scala.

¹²⁰ La notizia è riferita da SCIPIONI 1883, p. 2, n. 41, riportata da TEZA 1987, p. 91 e da tutta la letteratura successiva.

¹²¹ Le opere (olio su tela, cm 60x80 ciascuna), pubblicate in sequenza nel catalogo di vendita, sono apparse a Venezia, Semenzato, 1-2 giugno 1974, distinte in sei lotti (nn. 693-698), con un generico riferimento alla pittura napoletana del XVII secolo. Per la restituzione alla bottega ceccariniana si veda PALLONI 2015a, p. 149.

¹²² Da riferire a Giuseppe Ceccarini, o comunque alla bottega marchigiana, è inoltre una coppia di *Nature morte con frutta, oggetti e fiori*, di ubicazione sconosciuta. Bologna, Fototeca Zeri, schede nn. 96582-96583 (come autore non indicato). Le riproduzioni fotografiche di bassa qualità non ne consentono la pubblicazione.

Pitture in quiete

Le opere

Pitture in quiete

Le opere 1 I premaginiani

L'equilibrio cromatico e compositivo delle raffigurazioni che calibrano con sicurezza anche il genere pittorico della natura morta, confermano nel contempo l'attenzione posta dai pittori seicenteschi premaginiani alle festose produzioni romane e anche alle più ordinate produzioni bolognesi: Roma e Bologna sono intese, infatti, quali poli territoriali ed artistici posti a "confinare" a ovest e ad est l'interesse di questa rassegna.

Le sfarzose composizioni di Christian Berentz – qui aggregate a quelle del suo miglior allievo, Maximilian Pfeiler per via di una collocazione, documentata, nelle collezioni fanesi dei Baccarini de' Grandis – forniscono con precisione la cifra della cultura fastosa ed opulenta della natura morta romana di quel tempo, come evidenzia il festoso ritratto di *Flora* eseguito da Francesco Mancini, immerso in un clima floreale, la cui dialettica pittorica verrà ottimamente recepita dai suoi allievi Sebastiano Ceccarini e Carlo Magini.

Profondono inoltre una robusta linfa poetica le composizioni di Gian Domenico Valentini contenenti gli oggetti dell'uso quotidiano, resi in umili e concrete moltitudini, seppure apparentemente disordinate, prevalentemente pentole e paioli di rame, peltri, ceramiche, vasellame, ottimamente definiti dai toni bruni e caldi, spiazzati nell'osservazione dal vitello pronto al "sacrificio" della macellazione.

Questa pittura di genere che si andava estrinsecando in Umbria e nelle Marche ricevette le attenzioni di Lione Pascoli che ne fu attento osservatore, e soprattutto della pittura di Antonio Mercuri Amorosi, riferita alle cosiddette "bambocciate" ove, come nel dipinto che qui è riprodotto, si evidenzia la cultura arcadica dell'ambiente romano, rimarcata dal fanciullo protagonista della scena.

Lo Zanotti raccontava (1739), a testimonianza del particolare valore di un altro pittore nel campo della pittura natura morta, Arcangelo Resani, che i principali artisti bolognesi del suo tempo (1740-50) gli avessero riconosciuta una eccellente poetica in questo genere, e fossero desiderosi di possedere sue opere con dipinti di animali.

La sua fase matura, densa di opere contraddistinte da una studiata armonia compositiva e da una lucida organizzazione spaziale, non dovette essere ignota a Carlo Magini, che certamente guardava con interesse a derivazioni pittoriche "naturamortiste" del contiguo territorio emiliano-romagnolo. Le nature morte poste in questa sessione pongono l'attenzione, non tanto su una propedeutica pittorica al genere, quanto sulla sua trasformazione da elemento esaltante degli ambienti nobiliari a rigorosa presenza nel *milieu* sociale emergente, ma ancora decisamente rigoroso e compassato, per non essere ancora riuscito ad assimilare l'etichetta e l'*habitus* nobile.

1.1 Francesco Mancini

(*Sant'Angelo in Vado, 1679-Roma, 1758*)

Flora

Olio su tela, cm 51,5x39,5

Collezione Marisa Carella, donato al Museo del Louvre con riserva di usufrutto

Francesco Mancini, dopo un felice alunnato nella bottega del bolognese Carlo Cignani, si trasferì a Roma, dove ebbe sotto la sua guida numerosi allievi e dove si affermò come uno dei più importanti interpreti della pittura dell'epoca, come dimostrano le numerose commissioni licenziate anche all'estero e il prestigio suffragato da diverse cariche onorifiche.

Arrivato nella capitale nel 1724 e ben consapevole dell'importanza assunta dall'Accademia di San Luca, l'artista avanzò subito richiesta di ammissione per diventare accademico, proposta accolta e formalizzata l'anno successivo quando Mancini si impegnò a donare un suo dipinto, realizzato solo nel 1728. Nella Congregazione del 4 luglio di quell'anno viene infatti citato un "quadretto raffigurante una mezza figura di una Flora in tela di mezza testa grande con fuori cornice dorata, presentata dal Sig. Mancini per saldare il debito come degno accademico" (Archivio Storico Accademia di San Luca, Registro delle Congregazioni dell'Accademia, vol. 48 f. 132v e 133v; vol. 49 f. 35 v.; vol. 55 f. 70 v, f. 128 r; vol. 56, f. 63 v.).

L'opera ebbe un grande successo, tanto che negli atti delle Congregazioni successive sono documentate richieste avanzate da altri artisti per poterla replicare, inoltre venne tradotta a mosaico verosimilmente da Andrea Volpini e riproposta in altri quadri, come nella natura morta di collezione privata firmata e datata da Antonio Cioci (1732ca-Firenze 1792) nel 1789 che presenta la miniatura del dipinto, comprensiva di cornice.

Certamente fu anche fonte di ispirazione per il fedele allievo Sebastiano Ceccarini che la riprese nel *Ritratto dei principini Marescotti di Parrano* (1745) nella fanciulla che volge lo sguardo allo spettatore mentre accosta alla bocca un dolcetto.

D'altra parte lo stesso Mancini la ripropose nell'ambito di composizioni più articolate, come nell'ancella presente nella *Nascita della Vergine* della cattedrale di Evora in Portogallo, opera eseguita su commissione del re lusitano Giovanni V per un complesso programma decorativo.

Tra le diverse repliche (SESTIERI 1994 p. 13 ne ricorda una alla University Art College di Stoccolma, non reperita) spicca la bellissima versione autografa già in Collezione Lemme, ora in Collezione Marisa Carella, donata al Museo del Louvre con riserva di usufrutto.

Il dipinto, acquistato sul mercato antiquario fiorentino nel 1975, nell'Ottocento era verosimilmente in mani francesi, del generale Nicola Charles Victor Oudinot, tra i protagonisti della

campagna contro la Repubblica Romana conclusasi nel 1849 con la presa della città. Il generale fu acclamato dalla fazione conservatrice papalina e colmato di onori e doni durante la sua permanenza romana, occasione nella quale la tela potrebbe essere passata in sua proprietà. La tela presenta poche varianti rispetto a quella dell'Accademia di San Luca, come la presenza di un'acconciatura più elaborata fermata da un prezioso fermacapelli in luogo di una semplice fascia. Emerge l'eccezionale fluidità della pennellata, che accarezza le forme elegantemente tornite e la gamma cromatica armoniosa in cui spiccano il rosa tenue degli incarnati e l'azzurro della veste.

Di grande raffinatezza la ghirlanda di fiori, resi con maggiore attenzione descrittiva che attesta uno scarto nella tecnica esecutiva delle due versioni: più vaporosa e sfumata quella di San Luca, che richiama il pastello, più compatta e sorvegliata questa.

La fanciulla, costruita attraverso volumi che si svolgono in un movimento ampio, ha uno sguardo intenso, restituito con grande acutezza, ancora memore degli insegnamenti di Benedetto Luti, maestro di quel genere 'da camera' costituito da piccoli quadri di teste, ma più matura e da collocarsi in una fase più avanzata della carriera del Mancini. Vi troviamo infatti una maggiore saldezza compositiva sostenuta da un ritmo sciolto che si risolve nella fluidità della linea che disegna il contorno sinuoso della figura descritta con una minuziosa restituzione dei particolari ed una luminosità che crea effetti di una grazia arcadica. Non va dimenticato che l'artista, legato a diverse Istituzioni accademiche romane, oltre ad abbracciare le tendenze promosse dall'Arcadia, era "pastore" con il nome di Atenione Tebeo, con il quale risulta registrato dal 1743 al 1766. Ritroviamo le stesse peculiarità nella raffinatissima *Allegoria della Pittura* esposta alla mostra del Pantheon del 1750 (Ariccia, Palazzo Chigi, Museo del Barocco Romano, Collezione Lemme) che, anche se verosimilmente successiva, esplicita l'alto livello stilistico raggiunto e qualità da ritrattista, anche se Mancini non si dedicò a questo genere.

Laura Vanni

Bibliografia: VANNI 2012, pp. 142-143 con bibliografia citata.



1.2 Giovanni Domenico Valentini

(Roma, 1639-1715)

Interno di cucina con cuoca e ovino macellato
Olio su tela, cm 74 x 112

Iscrizioni: "Gio. Domen.../ Valen...no/ Imola 1681" in basso a destra, sulla cassa di legno Imola, Collezioni d'Arte della Fondazione Casa di Risparmio

In buono stato di conservazione, questo dipinto raffigura l'interno di un rustico ambiente adibito alla preparazione delle vivande; sul pavimento di terra battuta e fra i muri resi bruni dal fumo si notano una scopa di saggina, un ovino macellato appeso a testa in giù per il disanguamento, una cuoca impegnata a cucinare sotto la cappa di un ampio camino, una porta aperta sul verde, una piattaja con dei peltri, un canovaccio e alcuni contenitori di rame appesi alla parete, quindi un pozzo, una carrucola, un secchio, una pala, un gatto, delle fascine, dei polli, delle verdure e numerosi recipienti di maiolica, coccio e metallo.

Gli accenti coloriti di questo particolare "lessico familiare" usati per illustrare il caotico disordine che regnava nella cucina di una casa padronale della fine del XVII secolo, evidenziano i caratteri pittorici utilizzati dai coevi artisti oltremontani attivi a Roma. Il peculiare significato di questa *tranche de vie* era, dunque, quello di mostrare, in sintonia con il rustico naturalismo dei maestri bamboccianti, ciò che si osservava quotidianamente nei locali, fumosi e scarsamente igienizzati, destinati alla preparazione di cibi, bevande e di pozioni dai sedicenti effetti miracolosi; converrà rammentare tuttavia che questo genere di soggetti poteva avere anche un più preciso significato iconografico il cui scopo poteva essere quello di richiamare alla mente uno o più spunti derivati da proverbi e motti moraleggianti.

Meritoriamente acquisita nella raccolta d'arte dell'istituto di credito imolese, la nostra tela è stata resa nota da CHIARINI (1974) su segnalazione della decana degli studi sull'arte emiliana Augusta Ghidiglia Quintavalle che, nel catalogo della mostra dedicata a *Cristoforo Munari e la natura morta in Emilia* (GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1964, pp. 93-98, schede 76-87), diede avvio alla riscoperta del singolare pittore romano – dalle generalità allora ignote – con un primo gruppo di composizioni stilisticamente analoghe raccolte sotto il nome convenzionale di "Monogrammista G.D.V.", derivato dalle tre iniziali individuate in alcune di quelle opere.

Al nostro interno di cucina andò poi ad aggiungersi una *Sant'Elena con la vera croce*, scoperta da CORBARA (1975, pp. 51-53) nella chiesa di S. Petronio di Castel Bolognese, che sul telaio originale reca l'iscrizione "Joannes Dominicus Valentinus Romanus Pinxit Anno 1661 Im/olae [?]/ Gottarelli...Priore Confraternitatis": un'analogia scritta, seppure più breve e con la data 1698, è ugualmente visibile sulla primiti-

va intelaiatura di uno di due dipinti in *pendant*, successivamente ritracciati da ROIO (1989, pp. 142-143, schede 109-110). La stessa studiosa (ROIO 2001, pp. 124-125, schede 47-48), basandosi su alcune note inventariali riguardanti una coppia di quadri e "due Sopraporti" con "robba mangiativa" di "Gio. Dom. Scolaro del Bonanni" (DE MARCHI 1999, p. 231, nota 112), identificò come maestro del Valentini il medesimo "Cavalier Bonanni" pittore napoletano, che fu ricordato dall'abate fidentino Pietro Zani come autore "bravissimo" di "soggetti inanimati" (ZANI 1820, p. 64).

Anche in quest'opera firmata – e datata "Imola 1681" come un'altra del Valentini con l'*Interno di una spezieria* con un'analogia iscrizione (parimenti leggibile su una cassa posta in basso a destra), resa nota da SALERNO (1984, p. 335, fig. 101.1) –, risaltano la consueta luminosità calda e le coloriture fortemente contrastate tipiche delle pitture restituite all'artista romano: un catalogo ormai sufficientemente consistente costituito da quadri che, come il nostro, sono caratterizzati dalle medesime modalità compositive "alla fiamminga", ambientati di volta in volta in cucine, distillerie, mercati, gabinetti alchemici, interni di farmacia; ciascuno di essi è ugualmente stipato di recipienti di svariate fogge fino all'ottenimento di una sorta di *orror vacui* dove, sulle tonalità brune dei pavimenti e delle pareti affumicate, brillano le superfici rilucenti di stoviglie, fiasche, alambicchi e rami. Vero è quindi che Giovanni Domenico, seppure attraverso un comporre meno lezioso e privo di qualsivoglia introspezione indagine umana, si mostra per taluni aspetti un antesignano del pittore veneziano di interni Pietro Longhi. Il Valentini fu infatti fra i primi divulgatori italiani di questo piacevole genere di pittura con scene popolari di indirizzo tardo-caravaggesco, palesemente ispirate alle opere dei bamboccianti originari delle Fiandre attivi nella Penisola: *in primis* Jan Miel, il valente maestro belga che incontrò grande notorietà fra i colleghi, i collezionisti e gli intenditori del suo tempo. Anche Giovanni Vincenzo Valentini, padre del nostro Giovanni Domenico, era un pittore, sicché non a caso era stato proprio il Miel, che risiedeva nella sua stessa parrocchia romana, a fare da padrino al battesimo del nostro futuro autore di tele di "robba mangiativa" (DE DOMINICIS 2005, pp. 85, 87-89).

Emilio Negro

Bibliografia: CHIARINI 1974, pp. 73-74, fig. 77; 2005, pp. 174-175, scheda 9; BOCCHI-BOCCHI 2005a, pp. 508-509, fig. GDV. 1; BOCCHI 2005, pp. 174-175, n. 9; COTTINO 2015b, pp. 90-91, n. 7.



1.3 Christian Berentz

(Amburgo, 1658-Roma, 1722)

Lo spuntino elegante

(Tavola imbandita con pane, salame e bicchieri)

Olio su tela, cm 52 x 67,5

Iscrizioni: "CB 1717"

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini

La tela (inv. 61) fa parte del nucleo dei "sei quadretti di commestibili d'un Tedesco" (MAGNANIMI 1980, 7, p. 124 n. 4) valutato appena 20 scudi nell'inventario della collezione redatto "vivenute ancora Clemente XII", il quale morì nel 1740 (*Idem*, pp. 94, 122 e nota 30). Dall'inventario si evince che le sei nature morte furono donate da Gasparo Probst, direttore delle Dogane Pontificie e in stretti rapporti con il pittore, come testimoniato dal Pascoli (1736, p. 362). Evidentemente considerati di poco conto dal cardinale Neri Maria Corsini, i dipinti furono esposti in spazi secondari del palazzo di famiglia a Roma e solo successivamente trovarono posto nel piano nobile, così come fotografato dai diversi inventari (COSMA 2012, p. 264). In particolare, nel 1750, quattro delle sei tele sono descritte tra quelle esposte nella "Camera del letto del Signor Duca [...]" Quattro quadretti, due di cose naturali cioè: bicchieri, caraffe, ed altro. E due di erbaggi, e frutti. Regalati dall'Alfiere Probst (MAGNANIMI 1980, 7, p. 117 nn. 162-165). Il gruppo può essere datato attorno agli anni 1715 e 1717, due dei dipinti, infatti, recano data e firma: rispettivamente la *Verdura romana* e *Preparativi per un convito*, quest'ultimo già meso a *pendant* con il nostro e accostato anche a *La mosca* per il medesimo impianto compositivo, nel quale, su un piano ravvicinato è raffigurato un tavolo leggermente di sbieco, apparecchiato con alimenti semplici e tradizionali serviti su servizi assai preziosi e raffinati. La maestria tecnica dell'artista è messa in evidenza dalla resa mimetica dei singoli oggetti che risaltano grazie alla fonte luminosa proveniente dal lato sinistro che fa risplendere gli argenti delle posate e del vassoio e la ceramica del piatto, oltre a proiettare le ombre delle foglie dell'arancia in primo piano sulla tovaglia bianca con le frange ripiegata sul tavolo; e i cristalli, con un bel gioco di trasparenze e riflessi, emergono dallo sfondo scuro. Le affinità stilistiche con l'emiliano Cristoforo Munari, attivo a Roma tra il 1703 e il 1706, erano già state sottolineate da Giuliano Briganti nel 1954 e come giustamente riscontra Ludovica Trezzani è difficile districare le relazioni di influenze reciproche tra i due artisti, Berentz in quegli anni era già artista affermato tra i collezionisti romani, *in primis* il Pallavicini, ma sembrerebbe che, proprio in opere come questa presa in esame, l'ascendente dell'artista reggiano possa aver indotto il tedesco "a lasciar da parte per un poco il raffinato virtuosismo dei suoi vetri soffiati e degli argenti preziosi a favore della prosa più piana

e disadorna con cui gli stessi oggetti sono presentati nello *Spuntino*" (TREZZANI 1989, p. 819).

Mi pare interessante sottolineare la provenienza di questa serie di nature morte approdate in una delle più importanti quadriere romane, che proprio a inizio Settecento andava formandosi per opera del cardinale Neri Maria. Allargando lo sguardo al mercato artistico romano pare quasi un caso esemplificativo di ciò che stava mutando in quegli anni nelle tendenze commerciali della capitale che andavano allineandosi a quelle delle principali piazze europee, con una predilezione sempre maggiore per i soggetti di genere, che erano ancora di prevalenza fiamminga e olandese, o tedesca come in questo caso, di piccolo formato. E chissà se il direttore delle Dogane Pontificie abbia avuto un qualche ruolo tra i vari "individui" che ebbero parte attiva nel commercio d'arte. Sicuramente, per il ruolo da lui ricoperto, sotto i suoi occhi passarono grandi quantità di dipinti: "eloquenti risultano le decine di lotti collettivi presentati alla Dogana con il fine di ottenere la licenza d'esportazione e quotati dagli esperti poche manciate di scudi [...] nelle iconografie il dato saliente è rappresentato dall'autentica esplosione della cosiddetta pittura 'di genere'" (COEN 2010, I, p. 191). Mentre nella maggior parte dei casi le basse quotazioni dei dipinti rispecchiano una fascia bassa dal punto di vista qualitativo, non va dimenticato che, anche nei casi qualitativamente più elevati, ancora era poco considerato il reale valore artistico della pittura di genere, come dimostra anche l'esempio della valutazione di soli 20 scudi per i nostri sei "quadretti". È solo successivamente, ma a partire da questi primi esempi, che anche nella collezione Corsini si metterà sotto la giusta luce quello che ancora oggi costituisce uno dei nuclei più importanti della Galleria.

Maria Maddalena Paolini

Bibliografia: HERMANIN 1924, p. 25; BRIGANTI 1954, p. 42 e fig. 24; MORTARI 1959, p. 62 n. 80; GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1964, p. 100, n. 92; TREZZANI 1989a, II, pp. 819, 822 n. 975; BOCCHI-BOCCHI 2005c, p. 301, 303 e fig. CB.15; COSMA 2012, p. 276.



1.4 Christian Berentz

(Amburgo, 1658-Roma, 1722)

Trionfo di fiori, frutta e vassoio con bicchieri di cristallo

Olio su tela, cm 88 x 160

Pesaro, collezione privata

La bella tela in collezione privata pesarese fa idealmente *pendant* con quella esposta ai Musei Civici della stessa città proveniente dalla collezione Machirelli Giordani di Pesaro (inv. 4037, BARTOLUCCI 2010, pp. 22-23). Pur avendo questa un orientamento orizzontale e quella del museo invece verticale, le opere raffigurano lo stesso soggetto e fanno parte di quel nucleo omogeneo, che ruota attorno alla grande tela, firmata e datata 1696, realizzata con la partecipazione di Carlo Maratta, autore delle due figure inserite nella composizione. La collaborazione, e quindi la conoscenza tra i due artisti, è indicativa della frequentazione di uno stesso ambiente, non solo culturale ma anche commerciale, di cui il maestro marchigiano è stato il principe, tanto da poter essere preso come modello per poter "fissare il canone dell'artista mercante di alto livello" (COEN 2010, I, p. 52). Nella sua attività mercantile, per la quale si avvale della collaborazione della compagna, soprattutto per i traffici di livello medio basso, predilesse la tendenza classicista ma aveva interesse a coprire ogni richiesta del mercato, che sempre più richiedeva, ad ogni livello, la pittura di genere. Il suo atelier era frequentato dai principali collezionisti della nobiltà romana, il cardinale Corsini così come il marchese Pallavicini, entrambi in contatto anche con Christian Berentz, e chissà se un qualche ruolo di entourage possa averlo giocato proprio Maratta. Di certo il marchigiano, già ben affermato ed inserito a Roma, contribuì, grazie al suo intervento nel dipinto oggi a Capodimonte, a "battezzare", se così si può dire, una delle idee compositive più felici del Berentz, che infatti ripropose più volte: eliminando le figure umane, rendendo protagonista la fastosa composizione di frutta posta su delle mensole di pietra all'aperto. Questo stesso impianto, così come alcuni elementi che si ripetono, possiamo trovarlo nella versione qui presentata e in quella dei Musei civici di Pesaro, oltre che nella replica passata in asta da Christie's a Londra nel 1979 (TREZZANI 1989, p. 821, n. 973) e nel 2006 (BOCCHI-BOCCHI 2005c, p. 298, fig. CB11; BARTOLUCCI 2010, p. 23).

La ricca e virtuosistica composizione della tela in collezione privata pesarese, dunque, rientra nella produzione dell'artista a ridosso della fine del secolo, all'apice della sua affermazione nell'ambiente artistico romano, periodo che il Pascoli esalta nella biografia: "ecco dunque Cristiano in grazia del Papa, conosciuto da' personaggi, ed in riga de' primi valentuomini" (1736, p. 360). Lo sfondo più scuro del muretto è utile a creare una quinta scenografica e a dar risalto al vassoio con i preziosi cristalli conte-

nenti bevande e dolci, con gli immancabili savoiardi, mentre la parte destra dello sfondo si apre sul cielo azzurro venato di cirri. La frutta è presentata con sontuosità, tra racemi, foglie e fiori in un insieme colorato ed invitante sul quale svolazzano delle delicate farfalle che conferiscono leggerezza e dinamismo alla scena. Con la tela dei Musei Civici condivide la stessa alzata di frutta con gli arricci delle foglie di vite e di limone che si stagliano nell'azzurro del cielo, lo stesso vassoio di raffinati bicchieri, caraffe e tazze con un savoiardo intinto; più in basso il piatto argentato lucido che crea dei bei riflessi della pesca e dei fiori bianchi appoggiati sopra, i fichi presentati sulle foglie di vite, i grappoli d'uva e il succulento melone appena tagliato, sembra quasi di poterne percepire l'odore.

Maria Maddalena Paolini

Bibliografia: CONFALONE 2011, pp. 107-108, n. 12b; CONFALONE 2015, pp. 305-306, cat. 112, fig. p. 195.



1.5 Antonio Mercurio Amorosi

*(Comunanza, 1660-Roma, 1738)**Giovane uomo che suona una mandola,
boccale in maiolica decorata, pane e cipolla*

Olio su tela, cm 99,5 x 72,5

Orciano di Pesaro (PU), Collezione Dante Mazza

Il dipinto è stato esposto per la prima volta alla mostra di Comunanza *Antonio Mercurio Amorosi, 1660-1738: la cultura figurativa del '700 tra Marche e Roma* (13 agosto-23 ottobre 2016) e condivisibilmente riferito alla produzione matura dell'artista che, a partire dai primi anni del Settecento, "lasciato lo stile eroico [...] principio a figurar bambocciate", come ci ricorda il suo biografo Leone Pascoli. L'Amorosi, dopo il discepolato romano presso il conterraneo Giuseppe Ghezzi, intraprende quindi una strada alternativa a quella della ufficialità accademica, forse più per naturale inclinazione che per esclusione dal circuito delle committenze più prestigiose legate al maestro, come suggerito da una parte della critica.

Nell'ambito della pittura di genere, e non solo a Roma, l'Amorosi si distingue per la sua versatilità e per l'originalità delle invenzioni, nelle quali spesso – come nell'opera in esame – fonde più generi: la bambocciata in senso stretto, il ritratto (caricato anche di una valenza allegorica) e la natura morta. Nella ripetitività degli schemi, declinati in numerose varianti, l'Amorosi creerà un genere di largo consumo.

L'iconografia del suonatore di liuto, o in generale di strumenti a corda, ha goduto di grande fortuna nel Seicento, non solo in ambito caravaggesco, e il nostro autore realizzerà più varianti di questo tema.

Il nostro musicista deve essere messo in stretta relazione con una serie di ritratti di giovani popolani, dipinti a più di mezza figura, mentre espongono la loro merce o nell'atto di suonare uno strumento a corda o in atteggiamenti di vita quotidiana, pressoché identici per formato e per dimensioni, per sobrietà compositiva, per impaginazione della scena e per il realistico inserto di natura morta in primo piano. Precedenti per questo tipo di iconografia, in cui si propone un originale connubio tra il ritratto di un suonatore e la natura morta, vanno ricercati, per citare esempi celebri, nel *Suonatore di liuto* di Caravaggio all'Ermitage o nel *Suonatore di flauto* di Cecco del Caravaggio ad Oxford; mentre il formato verticale, con la figura in primissimo piano che si staglia su fondo scuro ed è ugualmente associata a brani di natura morta, trova riscontro, nella serie dei *Cinque sensi* di Ribera.

Non conosciamo nature morte autonome firmate dall'Amorosi, che non è neppure menzionato dalle fonti come specialista del genere, anche se su basi stilistiche gli sono state attribuite le tre tele conservate rispettivamente nella Pinacoteca Comunale di Montefortino e in



collezione privata di Rimini e di Urbino (MAGGINI 1996, pp. 141-142, n. 46, 164-165, nn. 73, 74). Tuttavia è bene ricordare che, a partire dal secondo decennio del Settecento, in molte delle sue opere sono presenti inserti di natura morta che spiccano come brani dotati di una propria autonomia, analogamente al dipinto in esame. Nel catalogo dell'artista il prototipo dell'iconografia in esame va individuato invece nella tela raffigurante *Giovane chitarrista con berretto piumato* (Roma, già collezione Sestieri: *ivi*, p. 170, n. 82), che condivide con il nostro esemplare il marcato naturalismo, l'inquadratura ravvicinata e la medesima ambientazione in un interno dal fondale scuro, nel quale si intravede un paesaggio attraverso una finestra, senza tuttavia l'aggiunta dell'inserto di natura morta. Proprio il tipo di fondale risulta essere una sorta di cifra compositiva utilizzata frequentemente dall'Amorosi, a partire già dalle prime serie di 'bambocciate' dedicate ai fanciulli, realizzate nel primo decennio del Settecento. Altro elemento che accomuna questa serie è l'identico, quasi arcaizzante, impianto luministico, caratterizzato da un accentuato chiaroscuro, prodotto dal fascio di luce radente proveniente dall'alto, che colpisce il volto del protagonista, come un attore in scena.

Infine la peculiarità di quasi tutti i dipinti di questo gruppo, coerenti per concezione e per intenti, è la presenza di un brano di natura morta in primo piano, che assume quasi una valenza narrativa autonoma rispetto al resto della scena, per la verità con cui è reso.

A tale proposito possiamo citare il *Giovane che suona la chitarra* e il *Giovane che versa acqua da una brocca* (Milano, già mercato antiquario: *ivi*, pp. 182-183, 185, nn. 93a, 93b), un altro *Giovane che versa acqua da una brocca* (ubicazione sconosciuta: *ivi*, pp. 184-185, n. 94), il *Suonatore di liuto e ortaggi* (Londra, Christie's, 12 dicembre 1975: *ivi*, p. 185, n. 95), il *Giovane con piatto e pesci* e il *Giovane con piatto e pollo, bicchiere e bottiglia* (Rimini, Collezione Anna Maria Lazari: *ivi*, p. 187, nn. 97a, 97b) e le due versioni

di *Giovane con prosciutto, pane, fiasco e bicchiere* (Repubblica di San Marino, Collezione Cassa di Risparmio e ubicazione sconosciuta: *ivi*, p. 188, nn. 98a, 98b).

Al gruppo appena citato vanno inoltre associati gli esemplari che ritraggono ancora una volta mestieri popolari e di strada, nonché personaggi in atteggiamenti di vita quotidiana, esposti anch'essi per la prima volta nel 2016 alla mostra di Comunanza: *Ritratto di giovane macellaio* (Ripatransone, Collezione Luigi Vallorani: LAZZARI 2016, p. 87), *Uomo con fiasco di vino* e bicchiere e *Uomo che versa acqua da una brocca* (già Collezione Altomani & Sons: *ivi*, p. 88). Anche questi dipinti confermano l'attenzione dell'Amorosi per i temi sociali, presentano marcati caratteri di realismo, analogo registro cromatico, giocato sulle gamme dei bruni, e condividono con quello in esame una datazione presumibilmente al terzo decennio del Settecento.

La natura morta in primo piano – una cipolla, una pagnotta, un peperoncino verde e una brocca – mostra stringenti affinità stilistiche con la già ricordata e cronologicamente precedente *Crespina con cocomero, melone e prugne* di Urbino, per la consistenza materica e per la stesura pittorica a macchia, rilevabile peraltro anche nei rispettivi cieli del fondale.

La maturità di quest'opera dell'Amorosi si coglie nel riuscito connubio tra ritratto, scena di genere e natura morta, realizzato non solo per soddisfare le richieste del mercato ma anche con l'intento di nobilitare e diffondere generi pittorici ritenuti minori.

Laura Bartolucci

Bibliografia: LAZZARI 2016, p. 86.



1.6 Arcangelo Resani

(Roma, 1670-Ravenna, 1740)

Tavola con cane e capra

Olio su tela, cm 91 x 146

Firmata e datata sul verso della tela: "Arc.lo Resani 1698"

Bologna, collezione privata

In una cucina avvolta da una luminosità tersa e cristallina, un cagnolino non disinteressato scruta il piano su cui sono accatastate le ricche imbandigioni destinate alla tavola. Che si tratti di un ambiente nobiliare lo dimostra il falco (strumento dell'attività venatoria) che si staglia vigile sulla parete di fondo, decorata da alcuni stucchi, e la fila di piatti argentei e dorati su cui riverbera la calda luce del mattino, proveniente da sinistra.

Fatta conoscere da Maria Pace Marzocchi (1986), quest'ampia raffigurazione di un interno era originariamente contrassegnata da un'antica scritta riportata sul verso della tela con il nome dell'autore e la data 1698. Il dipinto è stato però soggetto a un intervento di restauro e a una nuova intelaiatura (ante 1986), che non consente più di controllare i caratteri della grafia, per verificarne l'autografia, né la dazione. Se teniamo per buona tale indicazione, l'opera fu realizzata dal pittore romano un decennio dopo il suo probabile arrivo a Bologna, ed è la più antica nota finora.

Formatosi a Roma presso l'abruzzese Giovanni Battista Boncori, secondo quanto riferisce l'amico biografo Giovan Pietro Zanotti (1739, II, p. 327), Resani si trasferì diciannovenne a Bologna, nel 1689, allorché riscosse un subitaneo apprezzamento per le sue capacità di dipingere animali presso i maggiori artisti bolognesi del tempo, a partire da Lorenzo Pasinelli, maestro dello stesso Zanotti (1703, p. 97). Dopo i viaggi di studio a Siena e Venezia, ricordati da Orlandi (1704, p. 88), la sua attività si svolse fondamentalmente in Romagna: tra Forlì, Faenza e Ravenna, dove divenne il principale interprete della pittura di animali vivi e morti della prima metà del Settecento.

Parallelamente alla sua attività pittorica, Resani coltivò interessi letterari, venendo associato a diverse Accademie. Dal 1713 al 1719 fece parte dell'Accademia faentina dei Filòponi, quando fu ammesso all'Arcadia romana con lo pseudonimo di Dasippo, quindi nel 1722 fu eletto accademico onorario dell'Accademia Clementina, e dall'anno successivo fece parte degli Informi di Ravenna (FRISONI 1979; COLOMBI FERRETTI 1989b; BALDASSARI 2000b; PALLONI 2006, pp. 110-111, nota 3; PALLONI 2016).

Sebbene sia attivo anche come pittore di storia sacra, mitologica e figure di genere d'intonazione pastorale correlate alla sua attività poetica, per le quali si dimostra altrettanto talentuoso (LANZI 1818, II, p. 271) – come dimostrano dipinti quali il *Pollarolo*, reso noto da Volpe (1963, p. 60, tav. 62), la famosa *Villanella* (ZAULI

NALDI 1965, pp. 57-58, tav. 50), la coppia di pastori, oggi della Cassa di Risparmio di Ravenna (BARGELLESÌ 1961, p. 154, fig. 1; VIROLI 1995b, pp. 30-31 e 177, figg. 14-15; VIROLI 2002, pp. 180-181, figg. 190-191), o quella siglata raffigurante un'anziana contadina con gallina e un Giovane con asino, recentemente riemersa sul mercato, eseguita a Forlì attorno al 1723, a conclusione della lunga permanenza faentina (PALLONI 2011, pp. 37-38, 52-53; CRISPO 2014b, p. 311; PALLONI 2018, pp. 237-238, figg. 3-4) –, la sua notorietà resta legata alla produzione di nature morte. Di questa sua maestria fa fede il proprio *Autoritratto*, oggi nel corridoio vasariano agli Uffizi (Inv. 1890, n. 1754), fatto pervenire al granduca di Toscana Cosimo III de' Medici entro il 1713 (cfr. COLOMBI FERRETTI 1989, p. 492, fig. 586; BALDASSARI 2000b, p. 269, fig. 288; BALDASSARI 2007, con bibliografia pregressa), dove non a caso sceglie di effigiarsi attorniato da animali e accanto a una tela appena conclusa con *Fagiani appesi a una sporta*, tutt'ora in collezione privata a Faenza (cfr. CORBARA 1965, pp. 53-54, tav. 46; PALLONI 2011, p. 34, n. 2; p. 50, tav. 2; PALLONI 2018, pp. 236-237, fig. 2).

In questa prova giovanile, la minuzia descrittiva del piumaggio dei volatili, come ha correttamente rilevato Francesca Baldassari (2000a, p. 220; BALDASSARI 2000b, p. 274), riflette in Resani l'avvenuto aggiornamento negli anni formativi sui modelli offerti dagli specialisti d'Oltralpe attivi a Roma (da David de Konink a Monsù Aurora). Invece, l'ariete dal vello morbido e lievemente arricciato trova piuttosto convincenti confronti con la produzione pastorale del cavalier Tempesta, attivo in Veneto e in Emilia tra il 1685 e il 1701. Tuttavia, l'armoniosità del colore, sfumato da tonalità azzurre di ricordo guercinesco, nella sua calda intonazione si dimostra già pienamente partecipe della cultura artistica emiliana di carattere feriale, sulla scia tracciata da Paolo Antonio Barbieri. La consuetudine del romano con l'ambiente felsineo appare d'altronde testimoniata dalla presenza *ab antiquo* di suoi dipinti in numerose collezioni cittadine (ORETTI, ms. B 133, c. 190; ORETTI 1981, p. 84; ORETTI 1984, p. 167; CAMPORI 1870, pp. 511, 678).

Giulia Palloni

Bibliografia: MARZOCCHI 1986, pp. 98-99, 101, nota 3, tav. 68; ROIO 1989, p. 155, n. 120; MAZZA 1992, p. 253; BALDASSARI 1999, p. 190; BALDASSARI 2000a, p. 220, n. 84; BALDASSARI 2000b, pp. 274, 271, fig. 291.



1.7 Arcangelo Resani*(Roma, 1670-Ravenna, 1740)**Pointer Inglese, sporta di canne e pernice*

Olio su tela, cm 59 x 73,5

Faenza, Pinacoteca Comunale

Ben conservato, il dipinto costituisce una delle opere più significative realizzate da Resani, il valente maestro romano che si mostrò opportunamente aperto ad ogni pregevole contaminazione figurativa: prime fra tutte quelle che gli derivarono dalla conoscenza delle nature morte di Paolo Antonio Barbieri e del cosiddetto "Pittore di Rodolfo Lodi", pervase da un pensiero visivo oggettivo e di assoluto rigore formale.

Questa tela è ben nota agli studi dedicati al genere di pittura e ciononostante la sua lettura iconografica risulta essere per lo meno approssimativa. Il protagonista del quadro è ovviamente il Pointer Inglese, appartenente ad una pregiata razza canina agevolmente riconoscibile per la tipica forma del muso, la struttura muscolare agile ma nel contempo robusta, e per il caratteristico mantello a pelo raso, liscio, generalmente bianco con pezzature testa di moro. Questo animale d'importazione veloce, infaticabile e un tempo assai costoso, è frutto di un'accurata selezione genetica seicentesca; tuttora viene particolarmente apprezzato dagli appassionati dell'arte venatoria che lo usano soprattutto nelle battute di caccia agli uccelli, durante le quali riesce ad avvicinare i pennuti ma anche le lepri, fermandosi a breve distanza da essi, immobile, con il naso rivolto verso la preda, la coda mantenuta orizzontale, una zampa sollevata e vezzosamente piegata all'altezza del polso: è per questa ragione che fu chiamato puntatore, in inglese *pointer* e in italiano cane da ferma; tale caratteristica consente al cacciatore di approssimarsi maggiormente alla selvaggina e conseguentemente prepararsi meglio al tiro che ha minori probabilità di fallire il bersaglio.

Al tempo di Arcangelo Resani tutta l'Europa abbondava di cacciatori per diporto e professionisti che sovente cacciavano di frodo: i primi erano perlopiù gente del popolo, i secondi generalmente nobiluomini e borghesi, nondimeno la selvaggina costituiva per tutte le classi sociali una parte consistente dell'alimentazione quotidiana. Tutto ciò aiuta a comprendere il significato di questa raffigurazione in cui il fedele compagno dell'uomo è accovacciato sulla destra, stanco dopo una lunga battuta di caccia non particolarmente fortunata giacché, contrariamente a quel che si osserva nei trionfi venatori di pantagruelica abbondanza di Frans Snyders, Paul de Vos o Felice Boselli, ha fruttato solo la pernice negligenemente abbandonata sul pavimento; anche l'incombente carniere sullo sfondo, cioè una sporta di canne intrecciate desolatamente vuota, è testimone silente della sfortunata giornata di caccia, mentre nell'an-

golo in basso a sinistra si scorge forse la ciotola per l'acqua e il cibo destinati all'animale.

Emilio Negro

Bibliografia: ARCHI 1957, p. 34 (come ignoto del XVII sec.); BARGELLESÌ 1961, pp. 155-156, fig. 4; p. 156; DE LOGU 1962, pp. 168, 176, 201, tav. 109; VOLPE 1963, p. 61; GOLFIERI 1964, n. 26; ROLI 1964, p. 119, n. 283, tav. 128a; CORBARA 1965, p. 54; RICCOMINI 1974, pp. 63-64, n. 80; ROSCI 1977, p. 210; FRISONI 1979, p. 160, n. 333; SPIKE 1983, pp. 120-121, n. 44; SALERNO 1984, p. 360, fig. 109.1; COLOMBI FERRETTI 1989, pp. 490-491, fig. 585; VOLPE 1994, p. 165, fig. 260; BALDASSARI 2000b, p. 277, fig. 303; PALLONI 2011, pp. 35-36, tav. 4 (con bibliografia pregressa).



1.8 Arcangelo Resani

(Roma, 1670-Ravenna, 1740)

Piccioni morti con tagliere e catino di rame

Olio su tela, cm 35 x 43

Iscrizioni sul telaio: "già Galleria Costabili"; marchi a fuoco: "C. G. B. C"

Iscrizioni sul retro della tela: "Arcangelo Resani dipinse 1734"; monogramma "AN"

Milano, collezione Geo Poletti

Manca nello spazio pittorico ogni riferimento ambientale, in questa oscura dispensa l'attenzione si concentra unicamente sulle figure dei due volatili deposti uno accanto all'altro, inermi e contrapposti: uno con il ventre riverso in un rame, l'altro con la schiena posta su un tagliere. E a rimarcare il senso del loro inerte abbandono interviene una raffinata luminosità, plumbea e cinerina, capace di conferire alla rappresentazione uno stato di intima quiete. La presa ravvicinata che si concentra sugli sparuti protagonisti, illanguiditi da un flebile fascio di luce irradiata sul petto e sul dorso, ne esalta un senso di naturalezza divenuta esausta.

Reso noto come opera di Felice Boselli dai Bocchi, sulla scorta di una fotografia conservata nell'archivio di Enos Malagutti (BOCCHI-BOCCHI 1998), senza conoscerne l'ubicazione, il dipinto, come ha chiarito Paolo Vanoli (2019, p. 70), presenta un'iscrizione a pannello in grafia settecentesca riportata a tergo, forse apocrifia, che ne assegna fondatamente la paternità ad Arcangelo Resani, autentico protagonista della pittura di animali tra Bologna e la Romagna a partire dall'ultimo decennio del Seicento.

Nei due piccioni avvolti nell'alone umbratile si avverte lo studio condotto dal pittore sull'arte veneta nonché una precisa impronta che rilegge, nella sua levigata qualità descrittiva, l'irrequieta lezione crespiana, la cui influenza si coglie nei sottili effetti chiaroscurali della luce riflessa sul rame e nell'immediatezza dell'impronta pittorica. Datata al 1734, la tela accentua in modo ancora più profondo quella particolare fase stilistica della produzione di Resani, ormai ultrasessantenne, in cui lo spessore materico della maturità, riscontrabile per esempio nel *Barbagianni e sporta* della collezione Molinari Pradelli a Marano di Castenaso (cfr. CRISPO 2014a, pp. 148-149, n. 22 con bibliografia precedente), cede il passo a un trattamento più fluido e sfumato, accompagnato dall'uso di toni ribassati, per lo più bruni, grigi e celesti.

Assai frequentato, il tema dei piccioni ricorre con costanza nella produzione del pittore a partire dal secondo decennio del Settecento, ed è attestato anche nelle antiche assegnazioni inventariali. L'autografia avvallata dalla scritta è sostenuta dal confronto con opere di soggetto analogo, come la tela con *Piccioni al nido*, in collezione privata parigina, firmata e datata 1738, fatta conoscere da Baldassari (cfr. 2000b, p. 271, fig. 293, cm 31 x 42), quella in collezione privata con *Quattro volatili e una brocca*, del 1740 (cfr.

BALDASSARI 2000b, p. 274, fig. 294; ROIO 2001, p. 139, n. 65), o la magnifica *Natura morta con sporta e quarto di capretto* di datazione estrema, già nella collezione di Vitale Bloch (cfr. ROLI 1964, n. 285, pp. 119-120, tav. 129a; COLOMBI FERRETTI 1989, p. 490, fig. 583; BALDASSARI 2000b, p. 272, fig. 295). Recentemente diverse opere di soggetto analogo sono transitate sul mercato artistico: in particolare un dipinto raffigurante *Tre piccoli piccioni in una cesta* (olio su tela, cm 35 x 44), apparso a un'asta bolognese (Gregory's, Bologna, 22/9/2017, n. 66), che per fattura e dimensioni potrebbe quasi rappresentare il pendant di quello Poletti; sono inoltre da riferire all'autore una tela con due *Piccioni al nido* (Bonhams, Londra, 09/07/2002, n. 222), diversa dalla precedente e apparentemente più antica, mentre Alberto Crispo (2014a, p. 148) segnala *Tre piccioni al nido* assegnati alla cerchia del Boselli sul mercato romano (Antonina, Roma, 12-14 dicembre 2009, n. 436; 26-28 febbraio 2010, n. 366).

La provenienza del dipinto Poletti dalla celebre collezione del conte Giovanni Battista Costabili (1756-1841), la maggiore quadreria raccolta a Ferrara nella prima metà del XIX secolo che nel momento di massima espansione contava ben seicentoventiquattro tele (MATTALIANO 1998), è corroborata dalla presenza dei marchi a fuoco "C.G.B.C." impressi sul telaio originale. Occorre però precisare che, già agli albori degli studi su Resani, Bargellesi menzionava una serie di nature morte con frutta e volatili, facendo presente che per queste opere "tuttavia si affaccia anche il nome del modenese Malagò" (1961, p. 157, nota 7). Com'è stato evidenziato dalla critica (DE LOGU 1962, pp. 80, 176; BENATI-MANCINI 2000, p. 240), con ogni probabilità si tratta di un travisamento per Francesco Malagoli (Modena ?-Bologna, notizie 1776), un pittore inconfondibile per la prevalente presenza nelle sue tele di tralci di vite quasi sempre su sfondo di paesaggio: elementi ignoti alle nature morte di Resani. Il dipinto qui esaminato non è individuabile nel catalogo manoscritto della galleria stilato nel 1835, verosimilmente da Ubaldo Sgherbi, direttore della raccolta e consigliere del Costabili nell'acquisto di opere d'arte, né in quello dato alle stampe dall'erudito Camillo Laderchi nella sua accurata *Descrizione* redatta in quattro volumi, nel quale "sei tele trasversali rappresentanti uva ed altre frutta" sono attribuite a Paolo Malagò e le sole altre tre nature morte di ridotte dimensioni con "frutta ed uccellami", risultano invece assegnate al fratello del Guercino, Paolo Antonio Barbieri (vd. rispettivamente LADERCHI, III e IV, 1841, nn. 605-610, p. 90; nn. 334-336, p. 25.). Solo a partire dai successivi cataloghi di vendita, che peraltro non esauriscono il patrimonio complessivo, sei composizioni con frutta fiori e volatili compaiono, in parte, con un'attribuzione altalenante tra Resani e Malagò (*Catalogo* 1871/1872, nn. 540-541, 518 e 536; e 1885, nn. 186-189, p. 50, come A. Resani; MATTALIANO 1998, pp. 166-167, nn. 605-610). La genericità delle descrizioni

delle opere, i cui soggetti contemplano sempre frutta, la comparsa tardiva del richiamo al romano legata all'incertezza attributiva ha finito per sollevare non pochi dubbi sulla fondatezza delle fonti disponibili, ostacolando l'identificazione del dipinto Poletti. Siffatte traversie documentarie non impediscono di valutarne l'importanza del ritrovamento.

Giulia Palloni

Bibliografia: BOCCHI-BOCCHI 1998, p. 315, fig. 383; VANOLI 2019, pp. 70-71, n. 23.



1.9 Pittore di Rodolfo Lodi (?)

(attivo nella Pianura Padana nella seconda metà del XVII secolo)

Cesta di mele, cicoria e cipolle

Olio su tela, cm 63 x 81
Bologna, Pinacoteca Nazionale

Questa natura morta è ben conservata e raffigura, con raffinata sprezzatura delle tinte, un'equilibrata composizione di oggetti e vegetali che comprende un cesto ricavato da liste di legno di salice (o nocciolo) intrecciate, delle mele rosse e gialle, dei cespi di cicoria detta a pan di zucchero (malgrado il nome, già nota fin dai tempi di Plinio il Vecchio) e delle cipolle ma, al contrario di quanto segnalato in passato, mancano verze e cardi. Il tutto è appoggiato su un ripiano di pietra serena rusticamente squadrato e cromaticamente confuso con lo sfondo bigio, attraversato da un taglio di luce di ispirazione caravaggesca, indispensabile a dare rilievo alle forme eterogenee degli elementi illustrati. L'originale composizione entrò a far parte delle raccolte della Pinacoteca Nazionale di Bologna nel 1926 (MALAGUZZI VALERI 1926) e con buona probabilità era già corredata dall'elegante cornice "alla salvadora" che, come confermato da Enrico Ceci, è analoga a quelle prodotte a Roma verso la fine del Seicento (o al più nei primi decenni del secolo seguente); tuttavia non è dato sapere se si tratti di quella originale.

Fu ARCANGELI (1961) a collegare questa natura morta al primitivo nucleo di opere raccolte sotto il nome convenzionale di Pittore di Rodolfo o Rodolfo Lodi, poiché riteneva, come le altre dello stesso gruppo, che evidenziasse l'operato di un valente autore di scuola padana dal comporre rigoroso, accurato – e aggiungiamo quasi minimalista –, caratteristico degli artisti usciti dalle migliori scuole seicentesche di natura morta attive nell'Italia settentrionale; anche nella nostra tela si evidenzia infatti un'edotta educazione figurativa che evoca proprio i "quadri da ferma" prodotti nei territori compresi tra la Lombardia (inclusente anche l'attuale Emilia) e le Romagne, che avevano come punti di riferimento le opere realizzate da validi maestri di questo genere pittorico, quali ad esempio Paolo Antonio Barbieri (fratello del più celebrato Guercino e capostipite della pittura italiana di "bodegones") e Pier Francesco Cittadini detto Milanese.

Gioverà ricordare che il Pittore di Rodolfo Lodi è un artista ancora sconosciuto al quale, in un suo memorabile saggio, LONGHI (1950, p. 39) diede quel soprannome, riprendendolo dall'indirizzo riportato su un biglietto bianco dipinto a *trompe-l'oeil* in una tela resa nota in precedenza da MARANGONI (1917, p. 26) e facente parte di una coppia di dipinti conservati da tempo immemore in una collezione privata di Carpi. Attualmente il Pittore di Rodolfo Lodi è giustamente considerato un artista di non poca rile-

vanza nella storia della natura morta italiana ed europea, sebbene non siano noti gli estremi cronologici e documentari della sua vicenda umana ma solamente i non meno importanti parametri figurativi della cultura pittorica, che costituì un precedente significativo per gli autori di questo genere pittorico romagnoli e marchigiani, quali Carlo Magini, Nicola Levoli e Lodovico Soardi.

La dislocazione delle opere del nostro anonimo artista e le scritte riportate in esse, testimoniano che egli fu attivo prevalentemente nei territori compresi fra Bologna, Ferrara, Modena, Mantova e Reggio di Lombardia, l'attuale Reggio Emilia (NEGRO 2001, pp. 103-104, schede 21-22); inoltre, sebbene finora non rimarcato a sufficienza, andrà osservato che egli fu provvisto di buona cultura: sapeva infatti leggere e scrivere in bella calligrafia in anni in cui la maggior parte della popolazione era analfabeta. Il suo pauperistico eppure dignitosissimo messaggio figurativo testimonia invece la sua bravura nell'esecuzione di singolari *still life* dalle quali traspare una visione della natura e dell'universo mondo pacata, speranzosa nella divina provvidenza. È lampante inoltre la sua predilezione per i microcosmi contadini al chiuso, mentre sappiamo che, a causa della ripetuta presenza nelle sue composizioni di una sorta di canne palustri intrecciate, egli ottenne il poco lusinghiero epiteto di "Sportarolo" (BOCCHI-BOCCHI 2013, p. 100, fig. 2).

Va aggiunto inoltre che con il progredire delle ricerche è stata presa in considerazione la possibilità, affatto peregrina, di togliere dal novero delle opere attribuite al Pittore di Rodolfo Lodi, proprio la tela oggetto di questa scheda, insieme ad un nucleo sufficientemente compatto di opere, nelle quali si nota una tecnica pittorica decisamente più evoluta, insieme ad un pensiero visivo meno ruspante e scenograficamente già orientato verso una più lieve descrizione della realtà quotidiana rurale e borghese (BOCCHI-BOCCHI 2013).

Sono queste le ragioni non marginali per le quali, seppure con qualche riserva prudenziale, è possibile assegnare questa natura in posa dai più ammodernati accenti ormai orientati a soluzioni figurative quasi rococò, ad un altro bravo e parimenti sconosciuto pittore naturamortista di residua cultura caravaggesca e guercinesca, abile nel gioco chiaroscurale, dotato di una felice attitudine per la rigorosa disposizione dei soggetti da riprodurre, dai quali traspare una singolare quanto piacevole visione provvidenziale della vita quotidiana; tali peculiari qualità stilistiche trovano concreti riscontri figurativi in questa nuova anonima personalità artistica, assai prossima al Pittore di Rodolfo Lodi, cioè un suo valente epigono a cui va credibilmente restituita anche questa *Natura morta con cesta di mele, cicoria e cipolle* della pinacoteca bolognese.

Emilio Negro

Bibliografia: MALAGUZZI VALERI 1926, p. 21; ARCANGELI 1961, pp. 335-337, fig. 146 b; ROLI 1964, pp. 99-100; BOTTARI 1965, p. 9; ARISI 1973, p. 155, scheda 92; ROSCI 1977, p. 112; VOLPE 1979, pp. 150, 156, scheda 327; ROSCI 1982, p. 98; SALERNO 1984, p. 416; COLOMBI FERRETTI 1989, p. 470; BOCCHI 1991, pp. 17-18; BOCCHI 1992, pp. 86-88; ARISI 1995, pp. 24, 26; BOCCHI 1998, p. 242; BENATI 1999, p. 188; BENATI 2000a, p. 204; BENATI 2000d, pp. 110-111; BENATI 2002, p. 343; BELLESI 2009, pp. 70-71; SAMBO 2011, pp. 52-54, scheda 29; BOCCHI-BOCCHI 2013, p. 105, fig. 18.



1.10 Pseudo Vitali

(attivo a Bologna e nella prima metà del XVIII secolo)

Ortaggi, frutti, animali e oggetti

Olio su tela, cm 68 x 94

Collezione privata

L'interessante dipinto è in buono stato di conservazione e raffigura una natura in posa con un cardo, un sedano, un melone, delle pere, delle prugne, una coppia di galline, due ghiandaie e una sporta fatta di canne di palude da cui fuoriescono ciuffi di verdura: nella godibile composizione ogni cosa è disposta con apparente casualità su un ripiano di pietra grigia grezza, contro lo sfondo del cielo e di un paesaggio collinare appena abbozzati. È dunque un tipico brano di questo diffuso genere di pittura verosimilmente nato per ornare le stanze di antichi palazzi, spesso come leziosi sovrapposte; eseguito con tinte brillanti e ben accordate che mostrano gli stilemi specifici dei quadri di analogo soggetto realizzati in area padana e romagnola, si colloca cronologicamente tra gli ultimissimi anni del Seicento e i primi decenni del Settecento. Le qualità del dipinto, sia dal punto di vista tecnico che compositivo, rimandano infatti con convinzione ai caratteristici repertori figurativi con frutti, animali, fiori e oggetti del noto pittore bolognese di nature vive e morte Candido Vitali, apprezzato maestro che fu lungamente attivo per blasonati casati, soprattutto felsinei, per i quali eseguì un discreto numero di tele sufficientemente rassomiglianti a quella in oggetto: tuttavia, nonostante le innegabili analogie, essa denuncia una *verve* ed una sensibilità luministica particolari che si discostano da quelle solitamente utilizzate dal Vitali, consentendo di collegarla al *modus pingendi* di un altro anonimo artista di scuola bolognese, con buona probabilità scolaro di Vitali, dalla cultura figurativa ricercata e composita, caratteristica dei pittori formati nel solco della prestigiosa tradizione felsinea del XVII secolo, ovvero il cosiddetto "Pseudo Vitali", *nickname* sotto cui sono state raccolte circa venti composizioni similari che sono accomunate da rassomiglianti – ma non per questo sempre convincenti – caratteri di stile (BENATI 2000, pp. 130-134, figg. 130-134).

Anche l'attività di questo ignoto autore fu dunque abbastanza vivace, con una particolare predisposizione per le composizioni di formato orizzontale su cui generalmente troneggiano suppergiù gli stessi elementi della nostra composizione con una speciale predilezione per i pennuti dal piumaggio arruffato, una presenza ricorrente nella produzione di questo artista: utile è il confronto con una composizione dell'Opera Pia dei Poveri Vergognosi di Bologna, già attribuita allo sconosciuto autore (BENATI 2000, fig. 130), che mostra somiglianti caratteristiche compositive e pittoriche, la consueta coppia di galline acco-

vacciate e un assai simile brano paesaggistico nello sfondo.

Emilio Negro

Bibliografia: inedito.



1.11/12 Maximilian Pfeiler

(documentato a Roma tra il 1691/ 1694 e il 1721)

1.11 *Frutta, fiori, ortaggi e oggetti***1.12** *Frutta, fiori, ortaggi e oggetti*

Olio su tele, cm 77 x 101,5 ciascuna
Collezione Dante Mazza, Orciano di Pesaro



Entrambi i dipinti sono ben conservati e raffigurano fragranti composizioni ambientate in giardini umbratili sullo sfondo di orizzonti percorsi da nuvole, il tutto inserito in arcadiche scenografie ben orchestrate e intenzionalmente disposte contro fondali suddivisi in due parti essenziali, nell'una costituite dalla nuda terra e dalle pietre lavorate contro le quali si profilano i fragranti prodotti della natura; nell'altra delimitate dagli alberi e dal cielo serotino. Per la loro esecuzione è stata usata la tecnica pittorica detta "al risparmio" – atta a rimarcare le parti in ombra usando il bolo bruno di preparazione –, abbinata a dei colori tendenzialmente neutri che hanno lo scopo di rendere più tenui i contrasti di luce e le sprezzature di colore di steli, petali, fogliame, frutti, ortaggi ed oggetti.

Gioverà ricordare che queste nature in posa assumevano sovente dei significati simbolici tramite i quali esprimere delle metafore relative alla caducità della vita e della bellezza terrene che, come per i rigogliosi prodotti della terra illustrati, risplendono alla mattina ma sono già sfioriti e avvizziti a sera.

Nella *congerie* compositiva della prima si riconoscono dei gelsomini, dei tralci di uva bianca, rossa, nera e cornicella, delle pesche, un melone, fichi neri, melagrane, un grande piatto argentato ed un coltello; nella seconda delle campanelle blu, dei meloni, un tralcio di uva bianca, delle ciliegie, delle mele, dei fichi bianchi e neri, delle prugne, dei savoiardi, un piatto d'argento e due calici di vino bianco e uno di rosso (sul verso della tela si legge l'importante indicazione della provenienza da una raccolta di una nobile famiglia fanese: "Proprietà Baccharini de Grandis Fano").

È interessante evidenziare che nei due dipinti Maximilian Pfeiler accosta tra loro fiori e frutti di stagioni diverse, espediente singolare frequentemente utilizzato dall'artista nelle sue godibili combinazioni di "quadri da ferma" che ormai numerose costituiscono il suo ricco catalogo: un *corpus* di quadri stilisticamente coerenti ed analoghi al nostro *pendant*, caratterizzati cioè da un modulo compositivo d'inconfondibile raffinatezza contraddistinto dall'uso di un impasto pittorico fluido, dai colori caldi e dalle sfumature quasi evanescenti.

Il maestro tedesco si era formato nella prestigiosa scuola del conterraneo Christian Berentz di Amburgo: di quest'ultimo fu infatti pupillo ed epigono, mentre collaborò con alcuni pittori italiani di figura come Giuseppe Bartolomeo

Chiari, Francesco Trevisani, Michele Rocca ed altri maratteschi non identificati; partecipò inoltre alle periodiche esposizioni romane in S.Salvatore in Lauro (Bocchi, 2004, pp. 309-344, figg. MP.1-MP.42).

La coppia di opere estremamente decorative, fu eseguita da questo valente pittore oltremontano che, per quanto è dato sapere, fu attivo a Roma tra gli ultimi anni del Seicento e i primi del secolo seguente. Né va taciuto che il gusto ricercatamente barocchetto, la gioiosa amenità delle composizioni di Maximilian Pfeiler aiutano a comprendere le ragioni del buon successo di cui godettero le sue pitture molto richieste dai collezionisti di tutta Europa, sicché col progredire degli studi sull'artista di origine germanica si va delineando sempre più chiaramente l'importanza che questi ebbe come *trait d'union* tra la natura morta italiana e quella tedesca.

Emilio Negro

Bibliografia: inediti.



1.13/14 Anonimo pittore marchigiano
(seconda metà del XVIII secolo)

1.13 *Zucche, ciambella, cetrioli, cocomeri, bottiglia, bicchiere a calice con vino, formaggio (?), fico, coltello e panno bianco*

1.14 *Uva in un cesto, bottiglia, salumi, pane, uova, coltello, formaggio, bicchiere a calice con vino, coltello e panno bianco*

Matelica, Museo Piersanti

Le due tele, normalmente conservate nelle collezioni del ricco Museo Piersanti di Matelica, ne uscirono, credo, l'ultima volta nel 2001 per essere esposte, anche allora in una mostra a Fano (*L'anima e le cose. La natura morta nell'Italia pontificia nel XVII e XVIII secolo*, Fano 13 luglio-28 ottobre 2001, a cura di Claudio Giardini, Emilio Negro, Nicosetta Roio), nel cui catalogo Laura Bartolucci le notomizza compiutamente. Certo, se dobbiamo anche in questa occasione continuare in un confronto con altri naturamortisti, principalmente con Magini, confronto che non si risolverà in uno scontro ma il più delle volte in un incontro, qualche ulteriore riflessione, nella linea di quello scritto, si può certamente fare. Naturalmente, come accennavo, non si può che convenire sulla storia dello sviluppo delle attribuzioni delle due opere riportata dalla Bartolucci, a partire dalla iniziale, e certo non peregrina identificazione come scuola fiamminga del XVII secolo, che da Senen Bigiaretti nel 1915, poco dopo l'ingresso delle tele a Museo Piersanti, e da Luigi Serra nel 1925, viene motivata dalla resa di forte impatto materico di alcune parti dei dipinti, come le "perfette" irregolarità della scorza della zucca in primo piano nella prima tela, con la porzione scavata dove un insetto aveva banchettato, e l'uva che traborda dal contenitore, l'uovo rotto sul bordo del tavolo nella seconda. Ma anche l'avvicinare le due opere alle nature morte della zona di Fano e Pesaro della fine del Settecento, con particolare riferimento allo stesso Magini, posizione sostenuta da Laura Teza alla fine degli anni ottanta del secolo scorso è ben sostenuta ed argomentata. Non è men vero che si possono chiaramente cogliere anche molti spunti di differenti provenienze e che l'Autore è certamente ancora legato alla cultura ed ai modi seicenteschi, che si rivelano ad esempio nell'impianto delle scene, nella mancanza di una caratterizzazione dell'ambiente, nei non ben riusciti contrasti luministici. E poi, come viene notato, la presenza che vediamo nella prima tela, di zucche, cocomeri e cetrioli in marcata evidenza, (anzi numerosi, ché dietro la zucca gialla, sotto quella che svetta dietro, possono intravedersi altri due cocomeri), è uno degli aspetti caratteristici nelle nature morte romane anche oltre il Seicento. Ulteriori riferimenti alle opere di quella stagione pittori-

ca sono l'aver collocato la scena, in tutti e due i casi, al livello dell'osservatore, e lo sfondo indefinito e cupo, con un vago punto di luce al centro.

Epperò, il rilevare come, pur da quelle opere derivando, troviamo nel Nostro una qual certa minore forza plastica nel ritrarre gli oggetti, la luce non così calda e intensa, e la sommarietà della resa delle cose in secondo piano, che risultano masse indistinte brunastre o addirittura nere, ne marca chiaramente la distanza, specie nel primo dipinto.

È vero che nella seconda tela il numero, la varietà e diversità degli oggetti, il contrasto luce ombre, tutto è più felicemente risolto, oltre che appunto per la varietà egli oggetti, quindi dei punti di luce (pur essendo qui il canovaccio quasi annullato dal formaggio che nel primo dipinto è dietro), ma soprattutto dall'aver collocato tutto in primo piano. Anche la scelta degli oggetti e del cibo si differenzia per la semplicità, quasi l'umiltà, rispetto agli ipotizzati esempi seicenteschi. Allora questo sì che ci può ricollegare più puntualmente alle caratteristiche tipiche degli esempi emiliano romagnoli, e agli sviluppi nel fanese-pesarese di Sebastiano Ceccarini e Carlo Magini. Il cibo e gli oggetti (questi in misura minore rispetto a quelli) richiamano certamente in parte alcuni dipinti maginiani, e comunque parte della sua "ambientazione": formaggi, salumi, uova, il pane, strofinacci bianchi, qui bordati e ricamati, i coltelli in diagonale, quasi in bilico sul bordo del tavolo. Certo un uovo è un uovo, e un prosciutto è un prosciutto, e non si possono dipingere che come sono, e in determinate posizioni, ma, per esempio il prosciutto che compare nel secondo dipinto ci richiama, in controparte, quello appeso al muro nella *Natura morta con pollo, prosciutto, cipolle e vaso di rame* maginiano della Fondazione Cassa di Risparmio di Fano (qui il prosciutto è posato sul tavolo, ma ben si distingue l'anello di appensione). Per converso, l'affusolato bicchiere a calice sulla sinistra della seconda natura morta, e quello, presumibilmente simile, che si intravede al centro della prima, si distaccano chiaramente dai semplici e lineari vetri cilindrici delle opere maginiane, e ci riportano a più ricche ed eleganti opere del passato, anche se non deve sfuggirci, ad esempio, come, sempre per confrontare, che Magini dipinge un calice non dissimile nella *Natura morta con aglio fresco, tegame e melegrane*, sempre della Fondazione.

Fa notare Laura Bartolucci, del resto assieme alla Teza, che pure la ciambella all'anice nell'angolo del tavolo della prima tela è caratteristica delle nostre zone, e si trova tra l'altro anche in una natura morta maginiana. Continuando l'esame delle due opere, possiamo notare come il verticalismo, che certo non è una rarità in nessun dipinto che voglia avere un certo respiro, qui è fortemente accentuato, quasi assolutizzato. Infatti, non solo abbiamo i gambi diritti delle zucche e la bottiglia nel primo quadro, come il bicchiere, il cesto, e la

forma di cacio (messa "in piedi") nel secondo, ma il tutto viene rafforzato dalla chiara linea che pare attraversare verso l'alto in diagonale, dalla sinistra alla destra dell'osservatore, tutte e due le nature morte. Questo segno invisibile unisce idealmente il coltello, la superficie inclinata del cocomero tagliato, ed un cetriolo nel primo dipinto, mentre nel secondo il prosciutto ed il salame. Ma non basta, ché notiamo bene come nel primo l'altro cetriolo, la ciambella ad anello ed il panno, formano quasi una linea orientata a sinistra, e lo stesso accade con il coltello, il pane e le uova nel secondo.

Ne deriva dunque una costruzione chiaramente piramidale, anche se è l'osservatore che deve riassemblare con abilità le pareti, solo pensate, di questi "solidi" pittorici. Ma a quali opere presenti nel catalogo, escludendo ora Magini, potremmo appaiare i nostri due dipinti, almeno per quanto riguarda l'ipotetica impostazione costruttiva della scena appena indicata?

Un poco, venendo al Ceccarini, alla *Natura morta con anguria, melone, frutta e vaso*, tutta tesa, indirizzata verso sinistra, alla *Natura morta con sporta con ortaggi, pane, frutta, uova e boccale* più centrata, o alla *Natura morta con fiori, ortaggi, frutta, selvaggina e suppellettili*, con cocomero, coltello, frutta e ortaggi verso sinistra. C'è pure la *Natura morta con melone, pere e prosciutto del Galliadi*, dove il coltello e un cucchiaino sono orientati a sinistra. Le nature morte maginiane sono sempre assolutamente verticalizzate, senza pentimenti, e come sappiamo, fortemente compatte. Notiamo solamente un qualcerto sviluppo più "orizzontale", dato dagli animali presenti nelle due *Natura morta con meloni piatto con pere, testa di vitello e cavolfiore* e *Natura morta con lepre, candela e vasellame*.

Altri, sono tutti a sviluppo orizzontale, piatto, come il Resani della *Natura morta con tavola con cane e capra* (più propriamente una vera "cucina"), Rivalta (*Natura morta con bistecca fiorentina, frutta e uccelli di cacciagione appesi*), in parte anche la *Natura morta con fiasco, cipolla, cavoli e volatili morti*, e tutti i Soardi (questi certo molto semplificati, quasi vuoti rispetto alle due opere di altri autori), come pure i due Talami, (*Natura morta con rovine classiche, sporta, fiasco, ortaggi, funghi, pane, salume, un toro e una rosa* e *Natura morta con piatto, gatto, pesce, ortaggi, cesta d'uva, una pernice, un limone*), che quasi invece paiono scoppiare da quanto sono ricchi di oggetti.

Potremmo quindi, se non possiamo identificare il nostro Anonimo, qualificarlo come un precursore di Magini, che però non ha sciolto tutti i propri dubbi, non riuscendo veramente a distaccarsi pienamente dalle influenze seicentesche. Nel contempo l'assenza di retorica che vi troviamo lo colloca bene nell'abito culturale marchigiano-romagnolo della seconda metà del Settecento, richiamando alcuni dei naturamortisti di ambito emiliano romagnolo sino ad arrivare a Nicola Levoli e Arcangelo Resani, che poi ci riportano sempre a Magini.

Daniele Diotallevi

Bibliografia: BARTOLUCCI 2001, pp. 179-180, cat. 125-126, con bibliografia precedente.



Pitture in quiete

Le opere 2

I Ceccarini e Gian Andrea Lazzarini

La comparsa, circa una trentina di anni fa, di quattro dipinti di natura morta, di cui uno firmato (*Seb.o Ceccarini 1766*), staccavano il pittore fanese dal clichè di esclusivo esecutore di opere sacre e di ritratti. È pur vero che la storiografia artistica (Scipioni, 1883; Castellani, 1919; Teza, 1987; Cleri, 1992) segnalava l'esistenza di suoi diversi "quadretti con frutta", benché non rintracciabili. La data apposta sul dipinto, comunque, evidenzia l'attenzione che questo genere ebbe a suscitare in Sebastiano nell'ultimo ventennio della sua vita artistica, e che egli trasferirà al nipote Carlo e al figlio Giuseppe. Cifra pittorica che verrà recepita nei due artisti in maniera del tutto diversa: più epigono degli stilemi paterni, seppure di una minore caratura, Giuseppe, mentre Carlo si avvierà a coltivare una poetica più realistica e rigorosa.

Breve attrazione verso questo genere, ma con buoni risultati, mostrerà anche l'eclettico canonico pesarese Gian Andrea Lazzarini che, stando alle fonti del suo catalogo (Fantuzzi, 1806), vi si era cimentato una mezza dozzina di volte con esiti notevoli.

2.1/2 Sebastiano Ceccarini*(Fano, 1703-1783)*

2.1 *Tavolo con fetta di anguria, piatto con melograni, pagnottelle, bottiglia, grande vaso con coperchio rovesciato e brocca*

2.2 *Tavolo con frutta (mele, fichi d'India, uva), pane, brocche e grande piatto*

Olio su tela, cm 83,5 x 104 ciascuna
Fano, collezione privata

Le due tele fanno parte della serie di quattro che costituisce il nucleo centrale attorno al quale è stata ricostruita l'attività di naturamortista di Sebastiano Ceccarini. Pur essendo evidente la tendenza dell'artista, anche nei dipinti a carattere religioso, a porre particolare attenzione alle "zone secondarie", così come Laura Teza già sottolineava nel suo articolo del 1987 (p. 92), e pur avendo informazioni dal Lanzi che lo definisce "artefice di più stili" (1809, III, p. 130) e, successivamente, chiarisce il fanese Stefano Tomani Amiani come allo studio dei grandi maestri unisse lo studio dal vero così da riuscire "nella grande pittura e nella pittura di genere" (CASTELLANI 1893, p. 11), fino al rinvenimento della firma e della data in una di queste quattro tele appartenenti alla serie, non era stato possibile costruire un corpus di nature morte riferibili con certezza al Ceccarini.

La serie delle quattro nature morte "si trovava in una abitazione di Pesaro ed era inserita nella parete del tinello [...] la loro rimozione ha reso nota la scritta sul verso" (CLERI 1992, p. 44).

L'iscrizione "SEB.O CECCARINI 1766" si trova sul retro della prima tela qui presentata, raffigurante un tavolo sul quale sono appoggiati un piatto con dei melograni spaccati, un piatto con una fetta di cocomero, unici elementi dai toni caldi, assieme al legno del tavolo, che risaltano sul resto della tavolozza dai toni più freddi, che vanno dai verdi agli azzurri accostati ai bianchi delle ceramiche e dello strofinaccio, al verde-bruno scuro dello sfondo.

Lo sforzo del Ceccarini nella resa mimetica e illusionistica lo si coglie nei dettagli dei chicchi di melograno sgranati sul tavolo "toccati" di bianco dalla luce proveniente da sinistra che proietta la loro piccola ombra sulla destra, la stessa luce che crea dei riflessi sul vetro scuro della bottiglia facendola emergere dallo sfondo o sulle rotondità della brocca smaltata di bianco. La seconda composizione mostra la frutta, grappoli d'uva, mele e fichi d'India in parte sbucciati, e il pane addossati alle ceramiche che creano una sorta di diaframma tra il primo piano e lo sfondo nel quale è accennato un paesaggio, suggerito da un tronco e dal cielo all'imbrunire.

L'inserimento delle ceramiche descritte nelle loro caratteristiche forme, oltre che nei loro particolari decorativi, la giustapposizione dei singoli elementi sul tavolo e la visione frontale

e ravvicinata della scena caratterizzano tutto il corpus di nature morte ceccariniane, a partire dal quale è stato possibile capire e indagare con maggiore efficacia la formazione e l'attività artistica del nipote Carlo Magini.

Maria Maddalena Paolini

Bibliografia: CLERI 1992, pp. 43-44, 165-166, cat. 96-97; CLERI 1993, pp. 423-425; PAOLINI 2001, pp. 155-156, cat. 83-84; GIARDINI 2007a, pp. 239-241, figg. 1-2.



2.3 Sebastiano Ceccarini

(Fano, 1703-1783)

Sporta con ortaggi, pane, uova, frutta, boccale e utensili

Olio su tela, cm 65 x 86

Fermignano, TVS Spa

Il dipinto è stato esposto per la prima volta, assieme al suo pendant, raffigurante un *Tavolo con piatto e cesto con frutta, pomi e vaso di fiori*, alla mostra di Fano *L'anima e le cose. La natura morta nell'Italia pontificia nel XVII e XVIII secolo* (13 luglio-28 ottobre 2001),

La composizione, un tavolo da cucina su cui sono disposte delle suppellettili, assieme alla sporta della spesa con zucca, bietola e rapa, per la preparazione di un frugale pasto, è accostabile a quella di una coppia di tele di analogo formato e misure, già assegnate al Ceccarini o alla sua bottega (Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano; Fano, Collezione privata, già Altomani; cfr. PAOLINI 2001, p. 80, cat. 79-80). Analoghi infatti sono il punto di vista, abbastanza rialzato, la messa in posa in primo piano, l'impianto luministico, nonché la tipologia di alcune suppellettili di tradizione marchi-giano-romagnola. In questa prova il Ceccarini anticipa ad ogni evidenza la poetica del nipote Carlo Magini che da simili composizioni indubbiamente trae spunto per la sua particolare declinazione di questo genere pittorico, anche nella scelta delle gamme cromatiche giocate sulle varie tonalità dei bruno-ocra.

L'ambientazione spoglia, con fondale scuro, la semplicità degli oggetti in posa, rimandano a quella dimensione di prosaica quotidianità che caratterizza un preciso filone della pittura 'di ferma' della tradizione emiliano-romagnola che da Arcangelo Resani giunge sino a Carlo Magini e a Nicola Levoli. L'atmosfera arcaizzante di questa composizione, che recupera alcuni modelli della natura morta delle origini, di primo Seicento, in cui sono descritte spartane dispense e tavoli da cucina con pochi generi di prima necessità, è in perfetta sintonia con la temperie culturale di fine Settecento e soprattutto con gli ideali di razionalità e misura della emergente classe borghese a cui erano principalmente destinate queste opere.

Una ulteriore conferma della paternità dell'opera in esame arriva anche dal confronto con la nota serie di quattro nature morte originariamente incassate nella parete di una dimora pesarese, sul cui retro di una di queste sono state fortunatamente scoperte la firma e la data: 'Seb.o Ceccarini 1766'. Fatta eccezione per la suggestiva e crepuscolare ambientazione paesaggistica e per l'intonazione generale più 'mondana' della serie citata, identico è il piano di posa parallelo alla tela, analoga la tipologia delle suppellettili (le sporte di paglia intrecciata, le ceramiche della tradizione fano-pesarese), nonché la pennellata e la luce morbida e soffusa. La restituzione al Ceccarini di un con-

gruo numero di tele di soggetto 'mangereccio' negli ultimi due decenni ha confermato la versatilità dell'artista, già messa in evidenza dalle fonti storiografiche locali, che ricordano come il nostro si fosse cimentato nei diversi generi pittorici, dal tema sacro, al ritratto, alla scena di genere e alla natura morta. Il recupero tardivo di quest'ultima sua produzione è probabilmente da mettere in relazione alla fama delle sue pregevoli tele devozionali e degli apprezzati ritratti che hanno offuscato a lungo questa sua specialità considerata minore.

Laura Bartolucci

Bibliografia: CLERI 2001, p. 154, cat. 81; GIARDINI, 2007b, p. VI.



2.4 Sebastiano Ceccarini, bottega

Orata, cipolle novelle, grande sporta con rape e carote, sporta piccola con sardoncini

Olio su tela, cm 67,7 x 94,2

Fano, Fondazione Cassa di Risparmio

Il dipinto è un tipico prodotto della bottega ceccariniana nel quale è possibile riconoscere alcuni elementi caratterizzanti e comuni a tale produzione, come la sporta centrale traboccante di verdura, rape, carote e bietole, un'altra sporta più piccola rovesciata sul tavolo a mostrare le sarde accanto a un bel pesce grande, un'orata, posta al centro in primo piano sul tavolo di legno e, sul lato opposto, a bilanciare l'insieme, un mazzo di cipollotti freschi e due arance. La semplice e calibrata composizione è ritratta da un punto di vista leggermente rialzato che ci permette di vedere ogni elemento sistemato sul tavolo. Lo sfondo scuro, quasi nero, elimina ogni riferimento all'ambiente circostante e mette in risalto gli oggetti.

Tutti questi elementi si riscontrano nelle nature morte attribuite a Giuseppe Ceccarini, terzogenito di Sebastiano, anche se la stesura pittorica dell'artista appare più frastagliata senza che indugi troppo sui dettagli, con accostamenti di colori un po' più vivaci, spesso con l'inserimento di fiori che gli permettono di allargare la scala cromatica.

Il dipinto va ricondotto dunque più genericamente alla bottega fanese del Ceccarini nella quale sappiamo erano attivi principalmente i due figli Nicola e Giuseppe ma anche altri allievi e collaboratori, tra cui conosciamo il nome di Giuseppe Luzi (1753-1820ca), autore di dipinti a religiosi e di ritratti (BOIANI TOMBARI 1992, p. 184).

Maria Maddalena Paolini

Bibliografia: CLERI 1992, p. 102, cat. 101; PAOLINI 2001, p. 153, cat. 79; DIOTALLEVI 2015, pp. 30-31, cat. 14.



2.5 Sebastiano Ceccarini, scuola

(Fano, 1703-1783)

Sporta con cipolle, fondina di formaggio e salsiccia, carciofi, teste d'aglio e mortaio

Olio su tela, cm 58 x 79

Bergamo, collezione privata

Il dipinto è stato reso noto da Simone Facchinetti in occasione di due recenti rassegne espositive tenutesi rispettivamente a Bergamo e Milano (2012 e 2015) con un erroneo riferimento a un anonimo spagnolo del XVIII secolo, ed è stato ricondotto alla scuola di Sebastiano Ceccarini da chi scrive (2015). Sua è infatti la caratteristica sporta intrecciata a spina di pesce, posta di sbieco, nonché l'organizzazione dello spazio architettonico della tela, che presenta al posto del desco una pavimentazione piastrellata resa prospetticamente, con le fughe verso l'interno, secondo una modalità tipica del disegno, d'invenzione albertiana, atta a definire la profondità del campo visivo. A riprova della familiarità del fanese con tale artificio prospettico, si veda l'analoga pavimentazione adottata nel disegno con *La lavanda dei piedi* dei Musei Civici di Pesaro, restituito al Ceccarini da Anna Maria Ambrosini Massari (AMBROSINI MASSARI 1993, p. 44, n. 44), gentilmente segnalato alla mia attenzione da Claudio Giardini.

La fortunosa scoperta di una sua attività autonoma nell'ambito della natura morta, già prefigurabile nell'analisi di alcuni suoi dipinti sacri e di storia nei quali si individuano intensi brani naturalistici, è un'acquisizione piuttosto recente da parte della critica, emersa dapprima grazie alle indagini condotte da Laura Teza (TEZA 1987; 1989b), che hanno trovato conferma nella lettura di una scritta con la firma e la data, '*Seb.o Ceccarini 1766*' (cat. n. 2.1/2), apposta sul retro di una tela facente parte di una serie di quattro opere, oggi in collezione privata a Fano, con frutta, verdura e utensili provenienti da un'abitazione privata di Pesaro, dov'erano incassate in una parete, secondo le consuetudini del tempo. Rispetto a questa serie, la tela in esame ha una inquadratura più ravvicinata e presenta, in sostituzione degli ampi squarci paesaggistici di sapore crepuscolare, uno sfondo molto cupo che rimanda maggiormente alle due nature morte restituite al pittore da Bonita Cleri nell'esposizione dedicata al tema tenutasi a Fano nel 2001, anch'esse ritenute da Zeri, per la loro impronta pauperistica, di origine spagnola, ambedue caratterizzate da fondali neutri e offuscati (cfr. CLERI 2001, p. 154, nn. 81-82; GIARDINI 2007, p. 246, figg. 5-6; PALLONI 2015a, p. 146). Nonostante la patina un po' densa e una maniera più abbozzata di definire gli oggetti, qui tornano tutti gli stilemi del Ceccarini e della sua bottega, ravvisabili non solo nella grande cesta impagliata traboccante di ortaggi, ma anche nella tipica maniera di accostare i diversi elementi della composizione, per lo più prodotti freschi e piatti ricolmi di cibarie, infram-

mezzati da attrezzi d'uso quotidiano e presentati, con un punto di vista leggermente rialzato, in una visione sostanzialmente piramidale che connota buona parte delle nature morte oggi conosciute (poco più di una dozzina).

Non può sfuggire, per esempio, il confronto con la tela raffigurante una *Sporta di verdure, zucche, pane e suppellettili da cucina*, apparsa sul mercato artistico veneziano con un riferimento al fanese (Venezia, Finarte Semenzato, 25/06/2006, n. 563), dove torna un analogo trattamento del fondale, la cui gestazione va certamente inserita entro la scuola ceccariniana, pur mancando della raffinata luminosità e della sobria eleganza che impronta la serie autografa (cfr. PALLONI 2015a, p. 146, fig. 11). Anche in questo caso l'esecuzione meno sorvegliata lascia presumere l'intervento di uno dei due figli, Giuseppe (1742-1811), o del meno conosciuto Nicola (1741-1812), la cui attività condotta nell'ambito della bottega paterna nel campo dei soggetti di ferma è tutt'ora al vaglio degli studi.

D'altronde, come ha opportunamente precisato la stessa Cleri, la natura morta in Sebastiano Ceccarini sembra avere avuto un ruolo molto secondario, così non sorprende l'esiguità di dipinti riferibili con certezza a suo nome, né che siano demandati in parte ad aiuti o collaboratori, tra i quali a partire dal 1738 va annoverato anche il nipote Carlo Magini (Fano, 1720-1806), documentato a Roma accanto allo zio (TEZA 1987, p. 88; BATTISTINI 1990a, p. 33; 1990b, p. 35), la cui produzione in tal genere assume al contrario il tratto più rilevante; certo è che per entrambi i pittori fanesi l'interesse verso questo tipo di pittura sembra essere coltivato nel rapporto di allunato con Francesco Mancini (CLERI 1992, pp. 165-169; 1993, pp. 423-425). Ma a distinguere nettamente gli esiti stilistici dei due è la propensione molto più rigorosa e severa degli spazi adottata dal nipote, senz'altro ascrivibile a una fase cronologica più avanzata della sua attività, laddove il Ceccarini denota di restare legato ai dettami di matrice settecentesca, secondo un'impostazione classicistica della natura morta di stampo generalmente più decorativo, nonostante la comprovata attitudine per temi feriali del tutto simili affrontati con composto equilibrio, dove gli oggetti non sono isolati bensì dialogano tra loro in un rapporto di sottili geometrie reciproche.

Giulia Palloni

Bibliografia: FACCHINETTI 2012b, p. 60, n. 24; FACCHINETTI 2015, p. 118 (come pittore spagnolo del XVIII secolo); PALLONI 2015a, p. 151, nota 48.



2.6 Sebastiano Ceccarini e bottega

(Fano, 1703-1783)

Natura morta con fiori, ortaggi, frutta, selvaaggina e suppellettili

Olio su tela, cm 62 x 82

Morciano di Romagna, Banca Popolare Valconca

Il dipinto fa parte di un ormai nutrito gruppo, con suppellettili e "comestibili" in posa, restituito al Ceccarini dagli studi e dalle fortuite scoperte avvenute negli ultimi due decenni. Proprio la nota serie di quattro tele che decoravano il tinello di una dimora pesarese settecentesca, di cui una recante firma e data dell'artista (CLERI 1992, pp. 165-167, 169, nn. 96-99; PAOLINI 2001, pp. 155-156, catt. 83-86), fornisce un sicuro confronto per assegnare il dipinto, acquisito dalla banca fanese, se non esclusivamente alla mano del maestro, certamente alla sua bottega e quindi con ogni probabilità al figlio e collaboratore Giuseppe (PALLONI 2015a, pp. 146-147).

La tela in esame condivide con la serie citata l'identico punto di vista del piano di posa, parallelo all'osservatore, il crepuscolare e suggestivo fondale paesaggistico reso con efficace pennellata a macchia, nonché il consueto repertorio di suppellettili da cucina di uso feriale e di semplici cibi della tradizione locale. Qualitativamente l'esecuzione di questo dipinto – che mostra anche un non ottimale stato di conservazione – raggiunge però esiti inferiori rispetto a quelli di Sebastiano, il quale, nella serie già a Pesaro, mostra tutta la sua abilità nella resa lucida e razionale degli oggetti in posa, nel realismo della profondità spaziale, nonché nell'accordo accattivante delle gamme cromatiche, riscontrabile ad esempio in tanta sua produzione di carattere devozionale.

Sul piano è disposto un semplice e gustoso spuntino rustico, allestito con i cibi della tradizione, come ristoro di una giornata di caccia e di raccolta di frutti e ortaggi: nel cesto di vimini sono visibili una pernice, delle mele e un carciofo, sul tavolo una guanciola, delle salsicce secche in una capiente terrina di ceramica, un cestino di ricotta, del formaggio, mezza anguria e delle arance, una bottiglia di ceramica con ansa, il tutto ingentilito da un delicato bicchiere con due rose. Sembra di cogliere uno spaccato di vita di quella emergente classe borghese a cui era destinato proprio questo genere di dipinti, in cui si rispecchia un'agiatezza senza eccessi, caratterizzata da semplici ma appaganti abitudini quotidiane.

La composizione svela anche la ricca ed eterogenea formazione culturale del Ceccarini, che passa da Roma, Forlì, Perugia, Bologna, Venezia e Firenze, e che sarà acquisita dai figli. Non pare azzardato accostare l'invenzione compositiva della tela in esame, e naturalmente anche quella della già citata serie firmata, ad una coppia di dipinti già esposti alla mostra napoletana del 1964, *La natura morta italiana*, con una suggestiva attribuzione a Francesco Guardi. Le

due tele ritraggono dei vassoi di ceramica dipinta, addossati scenograficamente in verticale a delle basi di colonne classiche, in mezzo a della frutta sparsa, con una impaginazione e una invenzione analoga a quella dei nostri esemplari marchigiani, benché con una intonazione decisamente più aulica (VOLPE 1964, p. 117, catt. 126a-126b; attribuzione spostata da Zeri nel 1992 a Francesco Lavagna; la coppia, già proprietà Di Castro, era stata segnalata prima del 1991 sul mercato antiquario bolognese; cfr. Fototeca Zeri, Inv. 207118, 207121).

Laura Bartolucci

Bibliografia: GIARDINI 2007, pp. X-XIII; PALLONI 2015a, pp. 147-148.



2.7 Gian Andrea Lazzarini

(Pesaro 1710-1801)

Cesto rovesciato con grappoli d'uva e fichi

Olio su tela, cm 44 x 34

Rimini, Collezione privata (già Ravenna, Collezione Fantuzzi)

Nell'importante articolo del 2004 di Giovanni Rimondini viene proposta l'attribuzione a Gian Andrea Lazzarini di un dipinto raffigurante un *Cesto con grappoli d'uva e fichi*, la prima – e finora unica – natura morta riferibile con credibilità al pittore ed erudito pesarese.

La piccola tela proviene dalla raccolta ravenate del conte Pietro Ginanni Fantuzzi: già quest'ultimo nome introduce verso una congiuntura storico-culturale profondamente connotata, che apre a scenari del tutto plausibili. Rimondini percorre con estrema puntualità una duplice linea di ricerca: da una parte, l'indagine sulla talvolta indecifrabile figura di Gian Andrea Lazzarini – ma ben delineata negli importanti studi di Anna Cerboni Baiardi (2009) e di Grazia Calegari (1974; 1986; 1989) –; dall'altra, l'individuazione, nel repertorio delle fonti a vario titolo riferentesi al Lazzarini, delle citazioni specifiche di dipinti con raffigurazioni di nature morte.

La citazione più esplicita al riguardo è quella di Luigi Lanzi. Come è noto, Luigi Lanzi fu a Pesaro nel 1783, ospite di Annibale degli Abbatini Olivieri (LANZI ed. 2003). Dall'interessante carteggio che intercorse tra i due emerge un reciproco rispetto e una sincera considerazione, con ogni probabilità per essere entrambi rappresentanti di quella sorta di 'internazionale' intellettuale che era fondata sui medesimi principi e riferimenti culturali e sul medesimo rigore metodologico (PATRIGNANI 2001, part. pp. 70-71). È il mondo cui appartiene anche Gian Andrea Lazzarini, alla cui attività artistica si accompagna una ragguardevole serie di scritti, conosciuti e apprezzati dai più illustri intellettuali dell'epoca, a partire dallo stesso Lanzi (CERBONI BAIARDI 2009, *passim*).

Nella *Storia pittorica della Italia*, nella sistematizzazione geografico-culturale delle aree pittoriche, tra gli artisti della scuola bolognese, Lanzi tributa un generoso omaggio a Gian Andrea Lazzarini, nei confronti del quale, anche in ragione della vicinanza con l'Olivieri, 'protettore' e committente dell'artista pesarese, dovette prestare particolare attenzione alla multiforme attività e all'esplicitarsi del pensiero critico.

Come sottolinea Anna Cerboni Baiardi, Lanzi identifica le coordinate, stilistiche e culturali, entro le quali si svolge la produzione pittorica e letteraria di Lazzarini, sottolineandone la cultura "sacra e profana", oltre a metterne in evidenza la grande conoscenza dei classici e la capacità di renderne in pittura sia lo spirito sia l'evidenza delle vestigia 'fisiche': "erudito nell'introdurre fra' suoi dipinti l'immagine dell'antichità ma senza affettazione e senza

pompa" (LANZI 1816, V, p. 202, cit. da CERBONI BAIARDI 2009, pp. 395-465, part. pp. 397-398).

Lanzi coglie con sottigliezza le fonti della cultura pittorica del Lazzarini: da una parte Bologna e il Veneto, riconoscibili con più vigore in una prima fase, e dall'altra le esperienze classiciste e marattesche, legate alla lunga permanenza romana, esperienze raccordate nella centralità della figura del maestro, il Principe dell'Accademia di San Luca Francesco Mancini: "dal suo studio uscì il Canon. Lazzarini" (LANZI 1815, II, p. 232).

Ma, come si è accennato, Lanzi offre indizi su un settore specifico della produzione lazzariniana, finora pressoché ignorato dagli studi, anche per i finora inesistenti riscontri nel reale: quello della pittura di nature morte. È sempre Lanzi che scrive del Lazzarini: "Era stato in Roma per più anni in casa di monsignor Gaetano poi cardinale Fantuzzi (...). In questa raccolta sono del canonico quadri di più sorti: paesi, del qual genere parve irreprensibile, strumenti e carte di musica e porcellane e frutta che ingannano l'occhio" (RIMONDINI 2004, p. 133, con un'interessante notazione; ma anche CERBONI BAIARDI 2009, p. 397). Lanzi, del quale è fuor di dubbio l'attendibilità, ci offre quindi uno squarcio per accedere a dati non scontati dell'attività di Lazzarini, in particolare quale pittore di paesaggi e di "natura morta", alla cui specificità richiama il *topos* pliniano.

Marco Fantuzzi era nipote del cardinale Gaetano Fantuzzi, il quale era cugino dell'Olivieri e presso il quale Lazzarini, a Roma, trascorse un decennio (dal 1737 al 1747). Marco Fantuzzi offre al riguardo, nelle sue *Notizie del canonico Gio. Andrea Lazzarini* (in *Opere...*, 1806, pp. XIV-XLIV; RIMONDINI, 2004, pp. 133-134; CERBONI BAIARDI 2009, pp. 397-399), importanti testimonianze, con un elenco delle opere che il Lazzarini aveva realizzato per il cardinale, il quale tra l'altro, secondo il nipote, era significativamente estimatore (e collezionista) anche della pittura fiamminga: "aveva acquistato una camera di quadri fiamminghi rappresentanti libri, musei, strumenti musicali ecc."

Marco Fantuzzi ricorda, tra le opere che il Lazzarini eseguì per lo zio, un quadro "piccolo in cui è rappresentato al vivo un piatto di porcellana con fravole, e una caraffa di cristallo con fiori e rose", poi venduto. E scrive ancora: "Conservo però due piccoli quadri del suddetto rappresentanti al vivo uva pere e fichi da ingannare anche gli uccelli" (RIMONDINI 2004, p. 133).

Altre citazioni sono riprese nell'elenco oliveriano rivisto da Antaldo Antaldi: "Un quadro con libri, crocifisso appresso monsignor Callisto Marini [...] Fiori e fravole appresso il marchese Sapucci in Toscana". E ricompaiono i "Due quadretti, uve, fichi e pere appresso li suddetti [conti Fantuzzi]" (RIMONDINI, cit.).

Rimondini, notando il ripetuto riferimento ai "due quadretti" e alle tipologie dei frutti rappresentati, scindendo questi ultimi in uva e pere/uva e fichi, identifica uno dei "due picco-

li quadri", quello con uva e fichi, nella natura morta di collezione riminese.

La rappresentazione del cesto di vimini intrecciato dal quale fuoriesce il grappolo di uva bianca (un grappolo d'uva nera è posto all'interno del cesto), con le foglie della vite dispiegate, che richiamano colti antecedenti, e i tre fichi al margine destro, costruiscono un'immagine che, pur nella spoglia semplicità, rivela la presenza di uno 'zoccolo duro' di cultura e riferimenti pittorici alti (RIMONDINI 2004, p. 134, con il riferimento a Pietro Paolo Bonzi, su cui si ritornerà più avanti).

Il Lazzarini nella maggior parte dei suoi dipinti, siano essi di argomento sacro o profano (in quest'ultimo caso spesso "historie" di ampio dispiegamento e di articolate successioni di figurazioni), pressoché costantemente introduce la rappresentazione di oggetti o complessi di oggetti, che sono perfettamente coerenti con la scena rappresentata (il pittore nei suoi scritti teorizza la pertinenza spazio-temporale dell'insieme), ma che si dispongono anche quali brani dotati di una sorta di autonomia necessaria.

Per esempio, nella *Beata Serafina*, oggi conservata presso i Musei Civici di Pesaro, gli oggetti che sono esposti, quali attributi o comunque simboli della tragica vicenda della beata (i libri, il crocifisso, il teschio, il cilicio, lo stemma feltresco), sono osservati minutamente e resi nella loro integrità materica (CALEGARI 1993, pp. 126-127).

Per fare altri esempi, senza ovviamente poter e voler essere esaustivi, in diverse redazioni del *Riposo nella fuga in Egitto*, tema evidentemente assai caro al Lazzarini e ai suoi committenti per le suggestioni che poteva evocare – redazioni peraltro realizzate con alterni esiti qualitativi – sono ricorrenti, seppure con diversi assemblaggi, brani pittorici in cui coesistono citazioni dal mondo classico (pietre scolpite, frammenti di architetture, cippi, vasellami, comuni peraltro alle grandi rappresentazioni nei quadri profani, a cominciare dalle scene di Palazzo Olivieri Machirelli a Pesaro) con oggetti della vita quotidiana (il sacco, i cesti, gli ortaggi e la frutta che ne fuoriescono), o che alludono al mondo domestico dei personaggi rappresentati (gli attrezzi del mestiere di San Giuseppe). Sono oggetti che assumono una peculiare evidenza pittorica e che mostrano uno standard qualitativo comunque assai elevato. Si possono citare al riguardo la pala d'altare della chiesa della Maddalena a Pesaro (1748, oggi presso i Musei Civici della città: CALEGARI 1993, p. 133); la replica della stessa *in primis* rifiutata (anch'essa oggi presso i Musei civici pesaresi, pervenuta attraverso le collezioni Olivieri e Machirelli: CALEGARI 1993, pp. 130-131); la piccola versione di collezione privata (DI GIACOMO 2001, p. 161); fino alla tardissima e toccante prova del 1796 (Musei civici, Pesaro: CALEGARI 1993, p. 134).

Sono per certi versi esemplari, per citare soltanto brevemente altre opere, anche i *Santi Paolo e Tommaso d'Aquino* della Cattedrale di Forlì, in cui sono dispiegati in primo piano libri e "car-



te", o la coppia di tele con la *Cena in Emmaus* e la *Caduta della manna* dai depositi di Palazzo Trinci a Foligno (CERBONI BAIARDI 2009, p. 421), nel primo dei quali vegetali e frutta nel grande bacile sembrano suggerire una visione "al vivo" degli stessi. Se tali esempi non sono assimilabili a brani di pittura di genere, vi si può tuttavia riconoscere una loro natura non semplicemente accessoria, in quanto sembra poter leggere in essi una calcolata 'individualità', pur nel contesto dell'insieme, accuratamente studiata e composta nella *mise en scène* e nel puntuale studio della resa oggettiva.

Il riferimento allo studio del mondo naturale e la ripresa 'dal vero' costituiscono del resto la base della ricerca pittorica di Lazzarini, per quanto poi 'assoggettati' all'operazione del tutto intellettuale e colta della rigorosa selezione delle immagini attraverso lo studio dei classici e dei pittori che rappresentarono i vertici della

linea classicista, da Raffaello in poi ("Egli che sopra tutto studiò in Raffaello": LANZI 1816, V, p. 203), con il fine della proposizione di un "bello" che fosse insieme persuasivo e 'conveniente', come può rilevarsi dalla prima delle sue *Dissertazioni*, dedicata all'*Invenzione* (rimando a CERBONI BAIARDI 2009, pp. 403 sgg.)

In questo piccolo quadro le ascendenze di una cultura 'alta' sono evidenti. La resa del cesto e dei frutti non cede in nulla alla corsività, ma mantiene incorrotta una qualità esecutiva che può ben essere riferita al Lazzarini (al quale indirizza, come rileva Rimondini, anche la tecnica, con la preparazione "color rosseggiante", particolarmente amata dal pittore).

Il grappolo d'uva è esercizio di bravura, ma anche dichiarazione di intenti. Ed è lo stesso Lazzarini che, nella *Dissertazione* sul *Colorito*, riprendendo la similitudine del "graspò d'uva" attribuita a Tiziano, fornisce un'ampia disami-

na sulle problematiche del colore, del chiaro-scuro e della resa della luce nella proposizione di materiali complessi per l'aggregazione disomogenea delle singole parti: come accade per il grappolo d'uva, volume unico, e come tale recepito nella visione, ma composto dai singoli volumi globulari degli acini, che hanno diverse dimensioni, diverse inclinazioni, diversi piani di esposizione alla luce. E conclude: "Aggiungo solo una mia riflessione intorno a questa bella similitudine del gran Tiziano, ed è che la luce opera nel grappolo d'uva in una maniera assai più gentile e graziosa di quel che faccia in un'altra cosa terrea affatto o opaca" (citato da RIMONDINI 2004, p. 135; CERBONI BAIARDI 2009, p. 429). Vi è al riguardo un'altra piccola notazione interessante, contenuta a margine della *Dissertazione* sul *Colorito*, data alle stampe nel 1806: "Esiste presso gli eredi dell'Autore un Quadretto, in cui Egli ha dipinto un Grappolo



d'uva colla maggior naturalezza, in occasione forse che avrà voluta metter in pratica l'insinuazione del gran Tiziano" (*Opere...* 1806, I, p. 141; ma anche RIMONDINI 2004, p. 134).

Il dipinto con il *Cesto, uva e fichi* sembra essere un prodotto in qualche modo isolato, con riscontri non patenti con la produzione del tardo XVIII secolo tra Marche e Romagna. Come sottolinea Rimondini, la tecnica e la costruzione dello spazio e della luce non offrono la visione lucida, essenziale, per certi versi 'illuministica' di un Magini, né il gusto per la quotidianità, per il frammento di vita scevra da magniloquenza, dei romagnoli (di un Levoli o di un Rivalta per esempio). Il dipinto potrebbe forse mostrare alcuni segni di contatto con le nature morte di Sebastiano Ceccarini, anche se il risolversi tutta sul piano della pittura di quest'ultimo, insieme alla più 'lieve' accezione del colore, ne marcano la diversità.

Ma un sistema di riferimenti meno scontato – e forse più efficace per comprendere alcuni dati di base e alcune predilezioni del Lazzarini – potrebbe essere rintracciato anche attraverso quanto di più accessibile poteva egli conoscere fin dai primi studi nelle collezioni dei suoi grandi protettori pesaresi, tramite l'Olivieri *in primis*.

Particolarmente importanti al riguardo si sono rivelate le ricerche sul collezionismo pesarese nel XVIII secolo, del quale registrano l'importanza anche le notazioni del Lanzi (anche se è da rilevare che certamente le conoscenze e le frequentazioni di Lazzarini eccedevano l'ambito locale). È proprio il Lanzi che offre un'informazione che può rivelarsi indizio di estremo interesse nel focalizzare su fatti specifici assai vicini le fonti del Lazzarini relativamente al tema delle nature morte. Lanzi cita infatti un pittore raro e importante come il toscano/romano Pietro Paolo Bonzi detto il Gobbo dei Carracci: "Gobbo [...] nel dipinger frutti è singolare [...] li componga in piatti o panieri [...] come in molti quadri da cavalletto che ne ho veduti [...] in Pesaro nella Galleria Olivieri" (PATRIGNANI 2001, pp. 70-71; NEGRO 2001, p. 93). Come è noto, Pietro Paolo Bonzi detto il Gobbo dei Carracci (Cortona, 1576ca-Roma, 1636), attivo a Roma nell'ambito dei Carracci (ma collaborò anche con Pietro da Cortona), fu figura cruciale nel definirsi, nel XVII secolo, del genere della natura morta.

Giovanna Patrignani ha affrontato a più riprese, con estrema cura, il tema del collezionismo pesarese del XVIII secolo, offrendone un quadro estremamente ampio. In particolare la collezione del Cardinale Fabio degli Olivieri (PATRIGNANI 2001, *passim*) è stata oggetto di un'analisi di straordinaria accuratezza, che si articola su diversi piani, dalla consistenza della collezione stessa, alla sua disposizione negli ambienti, con interessanti notazioni sulle ragioni della collocazione delle opere e della loro pertinenza alle funzioni delle diverse aree abitative. La collezione del cardinale, che fu figura di primaria importanza nella cerchia vati-

cana, più volte al limitare del soglio pontificio, confluì nei beni pesaresi della famiglia. Due dei dipinti visti dal Lanzi sono stati recentemente identificati, grazie al fortuito rinvenimento di una doppia etichetta sul retro ("Quadro di frutti / del Gobbo Carracci / della Galleria del / Cardinale Olivieri / Pesaro"), raffiguranti rispettivamente: *Natura morta con tralci di uva bianca e nera su basamento di pietra* e *Natura morta con fiscella su piano di pietra con uva e pesche* (collezione privata: NEGRO 2001, p. 93).

Il divario temporale, insieme a tecniche e modi pittorici diversi, insieme a intendimenti affatto peculiari rispetto alla natura morta nell'evolversi del genere, non possono far ipotizzare una filiazione diretta, ma certo il cesto e i grappoli d'uva del Bonzi non furono 'guardati' in vano dal colto Lazzarini.

Maria Rosaria Valazzi

Bibliografia: RIMONDINI 2004, pp. 133-139; PALLONI 2018, p. 244, fig. 6.

2.8/9 Giuseppe Ceccarini*(Roma, 1728-Fano, 1811)***2.8 Sporta con ortaggi, pesce e fiori****2.9 Brocca, cesto con frutti, cacciagione**Olio su tela, cm 62 x 82 ciascuna
Fano, collezione privata

Giuseppe Ceccarini prese parte di quella “officina marchigiana”, come la definisce Giulia Palloni (2015, p. 149), avviata dal padre Sebastiano e proseguita dai figli, appunto Giuseppe ma anche Nicola, e da alcuni allievi tra cui Giuseppe Luzi (Boiani Tombari 1992, p. 184) e, soprattutto, arrivando a soluzioni più innovative e autonome, dal nipote Carlo Magini.

Si deve a Claudio Giardini (2001, p. 45) l’attribuzione delle due tele, oggi in collezione privata fanese, a Giuseppe Ceccarini, realizzate, secondo lo studioso, in una fase particolarmente felice dell’artista attorno agli anni Settanta del XVIII secolo. La coppia presenta gli elementi tipici della bottega ceccariniana, dall’impianto compositivo e prospettico agli oggetti stessi che si ripetono, caratteristici di questa area geografica marchigiana: la sporta intrecciata ricolma di verdura e pesci, che si ripete spesso, da Sebastiano in poi; il cesto di vimini con i frutti che, per esempio, ritroviamo in due delle quattro nature morte già in collezione privata a Barcellona di cui si conoscono le foto conservate in Fondazione Zeri a Bologna (Palloni 2015a, p. 147, figg. 12 e 15); le ceramiche e le terraglie, e il coltello posto di scorcio che contribuisce a dare maggiore senso di profondità alla composizione. Oltre alla solita oggettistica, nella prima tela, l’artista ha aggiunto un vaso, forse un bicchiere, in vetro trasparente, con dei fiori colorati appoggiato su un piatto di ceramica, mentre nella seconda composizione i fiori sono inseriti nella cesta insieme ai melograni aperti e ad altra frutta. Sono elementi che contribuiscono ad animare la tavolozza cromatica e che si stagliano nettamente sullo sfondo molto scuro, quasi nero. L’impostazione generale si accompagna ad altre due tele, attribuite al nostro, in collezione privata a Bergamo (si veda in questo catalogo Palloni, cat. 2.12/13), mentre si discosta da quelle con i toni più chiari, soprattutto degli sfondi, di quella che sembra una cucina meno povera e frugale, in collezione privata a Genova (si veda in questo catalogo Bartolucci, cat. 2.10/11).

L’insieme di queste sei opere rientra a pieno in quella produzione tipica della bottega Ceccarini di Fano e va a meglio definire la figura artistica di Giuseppe, che mai si discostò troppo dai dettami del padre, rimestando in quel mondo pacato e sereno, realizzando opere di una qualità non troppo elevata ma tali da poter soddisfare la richiesta di un mercato artistico locale di medio livello sociale che gli permise di avere una “fortunata attività ricca di com-

missioni e riconoscimenti, tanto che per i suoi meriti fu nominato Cavaliere aureato di San Raffaele, così si firma in una delle sue opere” (Boiani Tombari 1992, p. 182). Una investitura considerevole che, in parte, esaudiva l’ultima ambizione del padre il quale, ormai anziano, richiedeva al Magistrato di Fano di ottenere l’appartenenza alla nobiltà fanese, per sé e per i figli che egli stesso definiva, nel significativo documento reso noto dalla Boiani Tombari (1992, p. 185), “civilmente allevati, e nelle liberali onoratissime professioni di pittura e di cembalo decorosamente impiegati”.

Maria Maddalena Paolini

Bibliografia: GIARDINI 2001a, p. 44-45, figg. 50-51; GIARDINI 2007a, pp. 242, 248 figg. 9-10; PALLONI 2015a, p. 146.



2.10/11 Giuseppe Ceccarini*(Fano, 1703-1783)***2.10** *Anguria, melone, frutta e vaso***2.11** *Fiori, verza, alzata con frutta, cesto con uova e bottiglie*Olio su tela, cm 62 x 82 ciascuna
Genova, Collezione privata

Le due tele di collezione privata genovese, per i caratteri stilistici, per l'invenzione della composizione, per l'ambientazione, per il repertorio di 'comestibili' e di suppellettili, sono riconducibili all'officina fanese dei Ceccarini. Plausibile sembra una loro assegnazione a Giuseppe Ceccarini, figlio terzogenito di Sebastiano, ricordato dalla storiografia locale come collaboratore nella bottega del padre in qualità di copista, di ritrattista, di restauratore e autore di tele devozionali tuttora custodite nelle chiese del territorio fanese. Alla luce delle acquisizioni degli ultimi decenni al catalogo di Sebastiano Ceccarini come specialista di pitture di ferma, è stato possibile approfondire anche la conoscenza della produzione della sua bottega, riferibile al figlio Giuseppe e al meno noto secondogenito Nicola.

Le più volte ricordate quattro tele autografe di Sebastiano, di cui una firmata e datata 1766, già arredo di una dimora settecentesca pesarese (CLERI 1992, pp. 165-167, 169, nn. 96-99; PAOLINI, 2001, pp. 155-156, catt. 83-86) forniscono ancora un utile elemento di confronto per ricostruire la produzione di un genere pittorico di cui si era quasi persa memoria per la famiglia di questi artisti fanesi.

La composizione delle tele in esame ripropone uno schema già collaudato dal capostipite dell'atelier fanese nella serie, già a Pesaro, a lui sicuramente ascrivibile. In una ambientazione paesaggistica crepuscolare, con un fondale architettonico descritto in maniera compendiarica, su un piano di posa parallelo al riguardante, sono disposti scenograficamente ortaggi e frutta in accattivanti composizioni, arricchite rispettivamente da un'alzata e da un teatrale drappo da studio rosso, da una brocca in ceramica bianca con i consueti decori azzurro-verdi, sul cui orlo è appoggiato un canovaccio bordato di verde. Le composizioni sono ingentilite da mazzolini di rose e di fiori di campo che ripetono modelli già utilizzati da Sebastiano nei ritratti di gentildonne e nelle tele di soggetto religioso.

Altri utili confronti per la coppia di tele in esame sono la natura morta con *Fruttiera, cesto di dolciumi, fiori e bottiglia* di ubicazione sconosciuta (Fototeca Zeri, Inv. n. 210004; PALLONI 2015a, pp. 148, 151, nota 44; la riproduzione fotografica è presente nell'Archivio Lorenzelli a Bergamo sotto la dicitura Francia-Spagna) e la serie di quattro tele già in collezione privata a Barcellona (PALLONI 2015a, pp. 147-148, figg.

12-15), che Zeri aveva già riferito ad ambito spagnolo.

In queste opere è palese la dipendenza di Giuseppe Ceccarini dalle invenzioni paterne, per gli schemi compositivi e per il repertorio da studio utilizzato, tuttavia mancano la nitida, razionale e lucida messa in posa degli oggetti, la realistica spazialità del contesto, nonché l'elegante e morbida stesura pittorica di Sebastiano.

Laura Bartolucci

Bibliografia: inediti.



2.12/13 Giuseppe Ceccarini*(Roma, 1742-Fano, 1811)***2.12** *Tavola con pane, ciotola di limoni, stoccafisso, fiori e sporta con lepre e arance***2.13** *Tavola con arance, fetta d'anguria, pane, e cesta con frutta e fiori*Oli su tela, cm 62 x 80 ciascuna
Bergamo, collezione privata

La coppia di dipinti è stata acquistata sul mercato artistico bergamasco dagli attuali proprietari con un erroneo riferimento al lombardo Antonio Cifrondi (Clusone, 1656-Brescia, 1730), pittore assai prolifico di pale d'altare, cicli di affreschi, ritratti e scene di genere, spesso ricchi di inserti naturalistici, ma non si ha riprova di una sua produzione autonoma nel campo della natura morta, se non attraverso le parole di Francesco Maria Tassi che documentano, tra 1712 e 1716, in casa Zanchi a Rosciate, l'esecuzione di una vasta decorazione pittorica della quale avrebbero fatto parte anche "cascate di fiori e frutti frammischiate con puttini graziosissimi ed altre immense cose", realizzate su legno a riempimento degli angoli delle pareti di alcune stanze (TASSI 1793, II, p. 38).

L'errore attributivo va fatto risalire a un contributo di Lanfranco Ravelli dedicato al clusonese sul finire degli anni Ottanta nel quale, a dispetto di tali presupposti, venivano pubblicate a nome del lombardo ben sette nature morte (RAVELLI 1989), allorché non si conosceva ancora la serie autografa proveniente da un'abitazione privata pesarese a opera di Sebastiano Ceccarini (Fano, 1703-1783), destinata a essere rinvenuta solo qualche anni dopo (cat. n. 2.1/2). In quell'occasione, lo studioso rendeva noti in particolare due dipinti di collezione privata bergamasca stilisticamente del tutto analoghi alla coppia qui esaminata (olio su tela, cm 61 x 81 ciascuno; cfr. RAVELLI 1989, pp. 436, 446, nota 22, pp. 467-468, figg. 21-22), che alla luce delle indagini più recenti condotte sull'attività della bottega ceccariniana vanno certamente ricondotti all'*atelier* fanese e in special modo all'operato del terzogenito Giuseppe, la cui produzione in questo genere di pittura, com'è noto, è stata individuata grazie al fortunoso ritrovamento da parte di Claudio Giardini, all'epoca della mostra dedicata al tema in Italia centrale tra XVII e XVIII secolo, di un *pendant* strettamente legato ai dettami ceccariniani benché troppo didascalico nell'esecuzione per essere riferito al caposcuola (cfr. GIARDINI 2001, pp. 44-45, figg. 50-51; 2007, pp. 242, 248, figg. 9-10). È proprio con quest'ultima coppia, oggi a Fano in collezione privata (cat. n. 2.8/9), di dimensioni molto vicine alle due tele in esame che si evidenzia il confronto più convincente, tanto nel trattamento troppo scuro dei fondali quanto nella spedita pratica esecutiva, così

come torna l'impostazione complessiva delle imbandigioni che prevedono, in entrambi i casi, la presenza centrale della caratteristica sporta intrecciata a spina di pesce e della cesta di vimini, da cui gli oggetti – verdure, ortaggi, pesce e cacciagione –, sembrano franare verso il piano, ingentiliti da vivaci inserti floreali di accento latamente decorativo. In ragione delle stringenti affinità stilistiche, anche per queste due opere si può prospettare, come per le precedenti, un'esecuzione attorno agli anni Settanta del XVIII secolo.

Quanto alle ipotesi attributive a suo tempo avanzate dal Ravelli a favore dell'artista bergamasco, occorre dire che lo studioso, cui va il mio ringraziamento, preso atto dell'ulteriore avanzamento degli studi ceccariniani (PALLONI 2015a, pp. 143-151), ha rivisto la propria opinione (con comunicazione scritta in data 24/12/2015), riferendo a Cifrondi la sola natura morta con *Piatto di frutti e tre fiori di gelsomino* (cfr. RAVELLI 1988-89, pp. 436, 466, fig. 20). Tuttavia, la sua proposta originaria, protrattasi nella letteratura locale, è stata accolta e ribadita in una monografia dedicata al pittore da Ciro Maddaluno, nella quale figurano altri tre dipinti con frutta, fiori e ortaggi, di modesta qualità e dai tratti decisamente schiariti (cfr. MADDALUNO 2008, pp. 76-81, nn. 17-18, 19), che andranno anch'essi restituiti alla fervente produzione dalla bottega fanese, seppure in una fase decisamente standardizzata sui modelli paterni e in una congiuntura cronologica più inoltrata, per la loro esuberante immediatezza prossima, nelle cromie luminose e pastello (turchesi, verdi, rosa), nonché per gli squarci paesaggistici, a certi esiti di sapore più ornamentale, quali si ritrovano, per esempio, nella *Natura morta con fiori, ortaggi, frutta, selvaggina e suppellettili* recentemente acquistata dalla Banca Popolare Valconca per la propria sede a Morciano di Romagna (cat. n. 2.6).

Giulia Palloni

Bibliografia: inediti.



Pitture in quiete

Le opere 3
Carlo Magini

Sarà oramai sul finire del XVIII secolo, che Carlo Magini, più che settantenne, inizierà a produrre in maniera consistente tele da cavalletto dagli apparati severamente disposti su due piani ostinatamente scelti, ostinatamente ripetuti e ostinatamente scomposti e ricomposti. Evidenti i segnali di informazioni pittoriche che l'artista fanese doveva aver colto e ricevuto dalla vicina Romagna (Rimini, Forlì, Faenza). L'indagine degli oggetti nitidamente posti sulla tavola che viene delineata sul finire della tela, in basso, l'ombreggiatura delle strutture da cucina (elementi eduli e oggetti) attraverso una luce proveniente da una fonte luminosa posta a sinistra, verosimilmente un finestrone esistente nella realtà palatina dei nobili Ferri di Fano, usata come fonte di ambientazione, e soprattutto la sospensione "quietistica" di tutti questi elementi forniscono una matrice naturamortistica sicura della poetica maginiana che si riscontra in centoventi tele a lui attribuibili, con il supporto della storiografia artistica odierna, a partire dalla sua riscoperta negli studi promossi dal 1952, data della grande mostra di Parigi all'Orangerie des Tuileries curata da Charles Sterling, in poi.

3.1 Carlo Magini

(Fano, 1720-1806)

Tovagliolo, piatto con uova, pani e orcio con mestolo

Olio su tela, cm 58,2 x 77,2
Fano, Collezione privata

Nella ricostruzione della figura di Carlo Magini come pittore di nature morte, questo dipinto riveste un'importanza particolare perché è l'unico, del genere, ritrovato finora in una dimora della sua città. Appartiene ad un'antica e aristocratica famiglia fanese che si era già rivolta al pittore per alcuni ritratti e quindi non stupisce che possa aver acquisito, dati i rapporti intercorsi, anche la natura morta, a memoria d'uomo inserita nell'arredo del palazzo, come riferiscono gli ultimi discendenti.

Sulla appartenenza alla produzione di Magini e sul livello della sua qualità nessuno ha mai avuto dubbi: si tratta di una delle più alte realizzazioni del pittore, in cui ha sperimentato soluzioni prospettiche tese a mettere in comunicazione il mondo virtuale dell'arte con la realtà dello spettatore, attraverso la sporgenza del manico del coltello, del tovagliolo, così da far apparire il cibo e gli oggetti, all'interno di una compatta costruzione scenica di taglio orizzontale, vicini e immanenti, rivelati da una tagliente luce laterale che ne esalta le geometrie sferoidali.

Il pittore, in questa e nelle altre immagini, non solo armonizza con delicatissime variazioni tonali le varie gamme degli ocra, con rialzi di bianco dati dalle candele e dai cartocetti utilizzati per chiudere le bottiglie, ma elabora anche giustapposizioni fra colori contrastanti, come il bianco delle uova, il giallo e il rosso dei frutti, il turchino della tazzina. Allo stesso modo, accosta con sapienza forme delle più disparate: il cono rovesciato dell'esile calice, rispetto agli sferoidi dei contenitori e ai cilindri dei candelieri e tazzine.

I riflessi sui vetri, sull'ottone del candeliere, sulle terraglie e sulle terrecotte, sono di notevole suggestione e sembrano illuminare e completare l'opera. Sebbene Magini sia rimasto legato stilisticamente a una luce ancora modellata su esemplari seicenteschi, con profonde zone d'ombra, proietta i brani delle sue tavole verso la modernità, esaltando la singolarità di ciascun elemento, liberato dalla funzione di alludere a determinati significati nascosti, aprendo la strada al desiderio di sperimentare nuove ricerche.

La scelta operata dall'artista per i soggetti da raffigurare non è stata dettata da amplificazioni di scene sacre o moralismi etico-religiosi, ma dal puro senso formale e cromatico, non essendoci un'apparente relazione fra gli oggetti inanimati, messi in posa con un'infinità di varianti, essendo stati replicati in più occasioni in un ambiente indefinito, forse una stanza di tinello, o meglio, di dispensa, per la presenza

del massiccio bancone tagliato ai lati per i limiti dell'impaginazione.

Il coltello dal manico sporgente oltre il bordo del tavolo, così come, in primo luogo, il tovagliolo bianco sollevato all'angolo opposto, in aggiunta alle funzioni strutturali ricordate, dovrebbero, per convenzione, in questo tipo di natura morta, avere il compito di indicare un atto appena compiuto; ma l'eterogeneità degli oggetti, non strettamente legati l'uno all'altro, quanto alla funzione, poiché sono pertinenti a momenti diversi del pasto e dunque non necessari tutti insieme in uno spazio così ristretto, genera inevitabilmente nel riguardante l'impressione di trovarsi di fronte a un campionario di suppellettili e di cibi intatti, sapientemente organizzato e reiterato in decine di varianti, tanto da raggelare ogni eventuale azione e, al contrario, fissare l'istante in una potenziale eternità.

L'autore ha scelto con cura gli oggetti, i più adatti a dar prova delle sue capacità, riproposti sovente nelle composizioni più alte, a cominciare dal piatto con le uova, vero *tour de force* nella costruzione di purissimi volumi, motivo presente anche nella *Natura morta con bottiglie, piatto di uova, carne e pane* della Fondazione Cassa di Risparmio di Fano e in altre tele, ma soprattutto vicino a quello, sempre leggermente spostato sulla sinistra, della *Natura morta con bottiglia, piatto di uova, cipolle e cavolfiore* (Cucco in ZAMPETTI 1990, p. 145, n. 120), dipinto molto simile a questo nella struttura compositiva, al di là dell'avvicendamento degli oggetti.

La pregiata caffettiera in terracotta sul margine sinistro compare almeno in altre quindici nature morte (come ricorda Claudio Giardini in questo stesso volume), tra le quali la *Natura morta con lettere, ciambelle, mele e tovagliolo* (Cucco in ZAMPETTI 1990, p. 133, n. 50), una delle sei opere firmate dal maestro. Il portaspezie in terraglia sul lato destro, presente anch'esso ripetutamente, riappare, in parte nascosto dal fiasco di vino, insieme al piatto con le uova, nella splendida *Natura morta con cesto di vimini, chiave, formaggi e piatto con uova*, uno dei quattro capolavori (pubblicato in questa sede da Giulia Palloni), appartenuti alla collezione di Italo Brass, dai quali ebbe inizio la storia critica di Carlo Magini pittore di nature morte. Si potrebbe continuare ancora a lungo con i riferimenti, a proposito del candeliere, del bicchiere a calice, dei pani, del tovagliolo, della bottiglia di vetro, ma non credo sia necessario portare ulteriori prove che attestino l'autografia e la qualità del dipinto. Resta solo da segnalare la pregiata tazzina da caffè, completa di piattino, ripresentata con maggiore frequenza da sola e dritta che ritorna, insieme con il tovagliolo, ancora una volta rovesciata sul piattino, nella *Natura morta con tovagliolo, piatto con formaggio e uova, coltello e treccia di cipolle* (Cucco in ZAMPETTI 1990, p. 135, n. 64), molto vicina, anche nelle dimensioni, al quadro fanese.

La tipologia di questa tazzina riveste una particolare importanza nel suggerire, come osser-

va Claudio Giardini nel saggio edito in questa sede, una datazione delle nature morte di Carlo Magini all'ultimo quindicennio della sua vita.

Rodolfo Battistini

Bibliografia: Cucco 1990, p. 139, n. 83.



3.2/14 Carlo Magini

(Fano, 1720-1806)

3.2 *Due zucche, cipolle, coltello e pentolino di rame*

Olio su tela, cm 57,5 x 80

3.3 *Tavola imbandita, frittata e pane*

Olio su tela, cm 57,5 x 80

3.4 *Germano, salsicce, vaso in cotto, bugia e ciotola*

Olio su tela, cm 78 x 55

3.5 *Pane, bottiglia di vino, piatto con affettato di lonza e teiere in terraglia*

Olio su tela, cm 78 x 62

3.6 *Portaspezie, limone, ostriche, pane e zucca*

Olio su tela, cm 57,5 x 80

3.7 *Pollo, prosciutto, cipolle e vaso di rame*

Olio su tela, cm 79 x 55

3.8 *Tavola imbandita, piatto con lonza, uova al tegamino e zuppiera di rame*

Olio su tela, cm 61 x 78

3.9 *Oliera, piatto con lonza e mazzo di rape*

Olio su tela, cm 47,5 x 62,5

3.10 *Mele, piatto con formaggi, limone e tazza da brodo in maiolica decorata*

Olio su tela, cm 77 x 46

3.11 *Due cipolle rosse, cavolfiore, piatto con formaggi, tazza*

Olio su tela, cm 68 x 85

3.12 *Aglio fresco, tegame e melegrane*

Olio su tela, cm 78 x 46,5

3.13 *Bottiglie, piatto di uova, carne e pane*

Olio su tela, cm 76 x 58

3.14 *Aglio, piatto con trancio di carne e grembiale*

Olio su tela, cm 78 x 62

Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano

Le tredici tele, messe insieme dalla Cassa di Risparmio di Fano poi confluite nella Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, nel corso di quarantasette anni, costituiscono, oggi, la più importante raccolta di nature morte di Carlo Magini in assoluto.

Il nucleo composto dalle prime cinque, acquisite nel 1983, fu il primo a giungere nella Cassa di

Risparmio e componeva in origine un gruppo unitario, come dimostrano le identiche cornici antiche, di stile neoclassico. L'insieme si divide a sua volta in due serie, la prima con tre dipinti ad andamento orizzontale, l'altra con due a sviluppo verticale, rispettivamente delle stesse dimensioni. L'anno successivo arrivavano la sei e la sette, dallo stesso andamento orizzontale, ma con misure diverse che pur non formando una coppia, provenivano dalla stessa collezione privata. Nel 1986 l'Istituto di Credito acquisiva l'ottava natura morta, questa volta di formato verticale, mentre si tornava l'anno dopo a quello orizzontale con il nono dipinto. Dopo un intervallo di cinque anni, nel 1991, fu acquistata la decima, splendida tela a formato verticale, recante sul retro la scritta *Paolo Antonio Barbieri*, con evidenza apposta prima del 1953, quando non era ancora avvenuta la riscoperta critica del pittore fanese e le sue nature morte erano confuse con quelle del fratello del Guercino. Ancora a sviluppo verticale le ultime tele acquisite questa volta dalla Fondazione, più contenuta nella orchestrazione delle presenze, l'undicesima, giunta nel 2005, l'unica della collezione con in primo piano uno degli elementi più caratterizzanti l'arte di Carlo Magini: il piatto con le uova, purissimi volumi degni di Casorati, seguita dagli ultimi due dipinti, l'uno pendant dell'altro, pervenuti nel 2007, con animali morti e quindi, a voler essere pignoli, i soli che andrebbero definiti nature morte, mentre i restanti 'oggetti di ferma', ma ormai la consuetudine diventata tradizione non fa più differenza.

La raccolta della Fondazione ideale derivazione dalla Cassa di Risparmio di Fano costituisce una vera e propria antologia della natura morta maginiana che dimostra come il maestro fosse capace di inventare infinite varianti di tavole con oggetti, caratterizzate da una rigorosa organizzazione dello spazio, autentiche messe in scena memori di arcaiche impaginazioni, nelle quali gli elementi sono ritmicamente correlati tra loro, esaltati nella propria forza plastica da un fiotto di luce che li accende e li fa emergere nei piani della struttura a ciascuno assegnati. In tutte le tele della Fondazione si evidenzia l'attitudine a rendere le variazioni luministiche e le qualità materiche dei soggetti raffigurati: il punto di vista ravvicinato, leggermente rialzato, permette una chiara lettura degli oggetti e dei cibi disposti nel piano di legno e i recipienti da cucina reagiscono con differenti bagliori delle superfici alla luce laterale da sinistra che evidenzia le invetriature delle terrecotte, il livello dei liquidi nelle bottiglie di vetro e nei tegami di rame, sempre con contenuta intensità, così da far assumere agli oggetti in posa toni caldi e ambrati.

Soprattutto nelle opere con formato verticale si apprezza la straordinaria destrezza nel calcolare l'ordine di distribuzione degli oggetti nello spazio, grazie all'attento studio della luce, della prospettiva, della forma, senza nulla togliere alla spontaneità della visione. Le bottiglie,

le brocche, le uova, i tegami, emergono dalla penombra, rivelati dagli effetti luministici su superfici lucide o opache, esaltati nella propria consistenza geometrica attraverso la netta definizione grafica e le sottili notazioni chiaroscurali. La stesura del colore, non troppo corposa, rifugge da effetti di edonistico virtuosismo, accordandosi al rigore del disegno e della composizione, aprendo ad una adesione al severo gusto neoclassico. Le nature morte di Carlo Magini, create per lo più nell'ultima fase della sua esistenza, si configurano dunque non solo come l'estremo esito di un ritorno al misurato naturalismo di matrice seicentesca, opposto al fasto barocco e rococò, un fenomeno diffuso nel corso del XVIII secolo negli ambiti spagnolo, francese e italiano, ma allo stesso tempo come precoce partecipazione alle linee di gusto più avanzate.

Le tredici composizioni presentano, al loro interno, un andamento perfettamente orizzontale, come nel caso della *Natura morta con tavola imbandita, piatto con lonza, uova al tegamino e zuppiera di rame*, la sesta dell'insieme, oppure più o meno diagonale, attraverso la collocazione in leggero traliccio della tavola, in tutte le altre, con il preciso intento, in questo caso, di approfondire lo spazio suggerendo uno sconfinamento nella realtà dello spettatore.

L'impaginazione di entrambi i formati complessivi, orizzontale e verticale, prevede, proprio per ampliare lo spazio al loro interno, una linea d'orizzonte profonda, adeguata a offrire un ambiente nel quale strutturare la scena lungo tutto l'arco del campo, scena che è anche la soglia d'origine della orizzontalità o verticalità dell'immagine nella sua interezza.

Dell'intero sviluppo lineare che si prolunga al di là della superficie dipinta, com'è esplicitamente indicato dall'ansa tagliata a metà dal limite della tela di un orcio, dal grembiale solo parzialmente rappresentato nell'angolo destro della composizione, dalla tovaglia e quindi dalla tavola, anch'esse chiaramente destinate a proseguire sulla destra, e così via, viene fornito un significativo frammento, capace, nell'assenza di altri riferimenti certi con cui dimensionare l'intera figura, di orientarne la lettura nell'ordine delle dimensioni relative del riquadro e in quello dal punto di vista da cui la porzione della tavola è stata colta. Nell'assenza di altri limiti segnalati, il piano d'orizzonte permette una prima esperienza impaginativa nella quale le categorie della centralità e della perifericità, anche se notevolmente indebolite e relative alla frammentarietà della porzione di piano realizzato, acquistano una straordinaria ricchezza di soluzioni differenti, per di più realizzate con presenze ricorrenti. Le soluzioni proposte da Carlo Magini tendono ad esaltare la disposizione cadenzata degli oggetti, emergenti dal profondo fino al primo piano, al bordo dell'immagine, spesso aggredito da un tovagliolo appoggiato sulla tavola, dal manico di una posata, suggerendo, con l'ingombro delle presenze, un'invasione dello spazio reale, que-

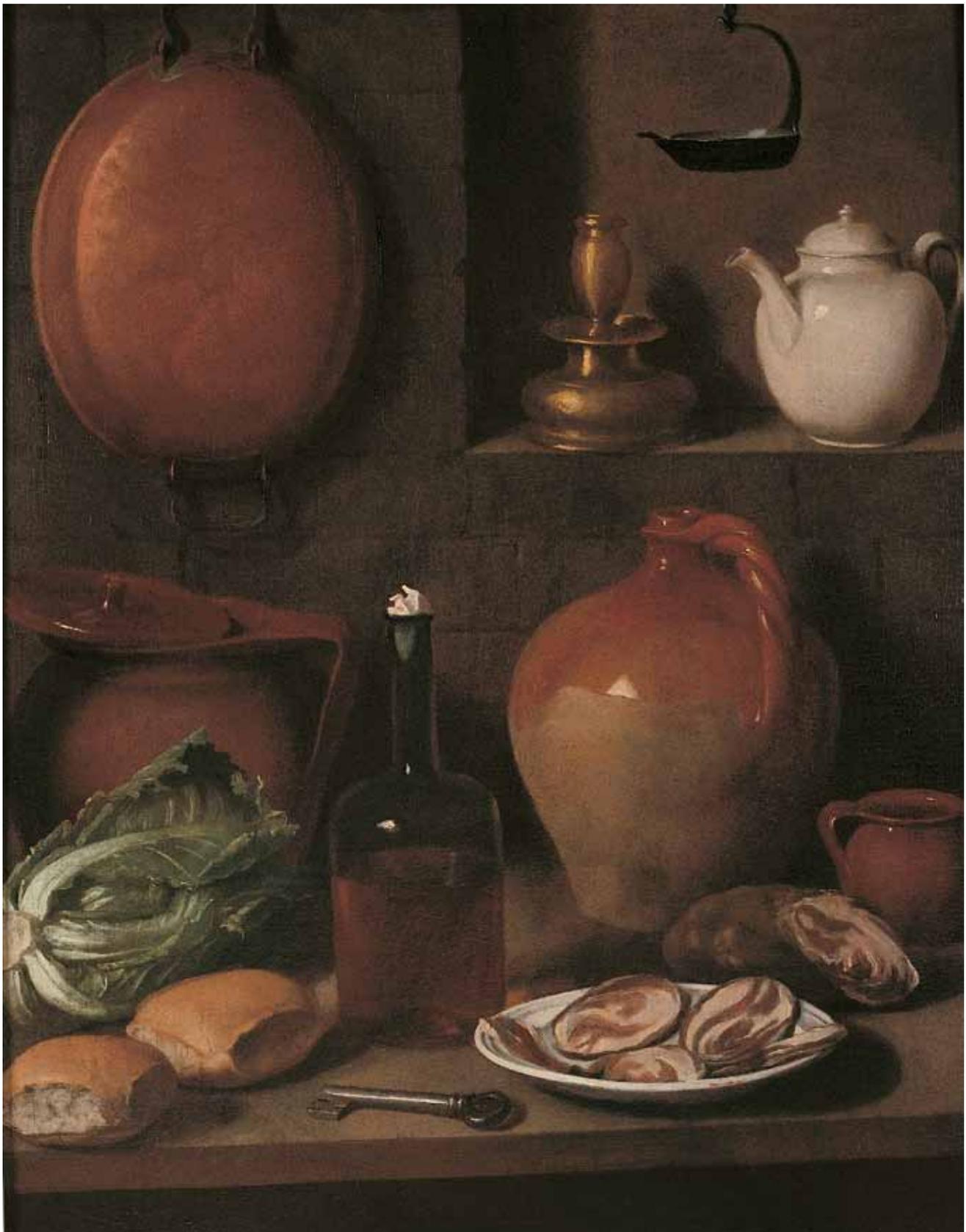


sta volta in direzione dell'osservatore, oltre la superficie dipinta.

Rodolfo Battistini

Bibliografia: CUCCO 1990, pp. 133-150; BATTISTINI 1993, pp. 286-289; BATTISTELLI 1999, pp. 46-56; BATTISTINI 2001, pp. 164-168; DIOTALLEVI 2015.





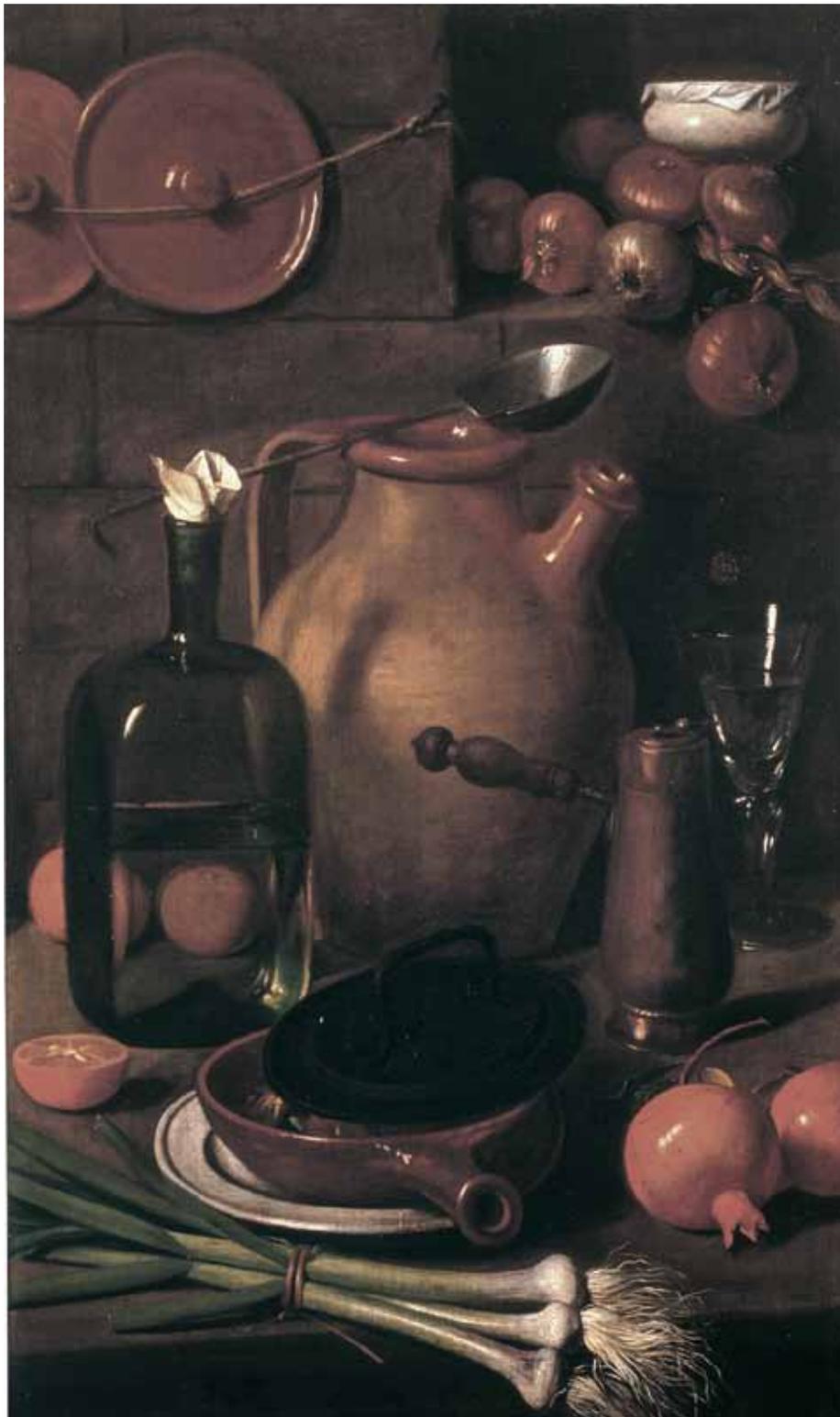


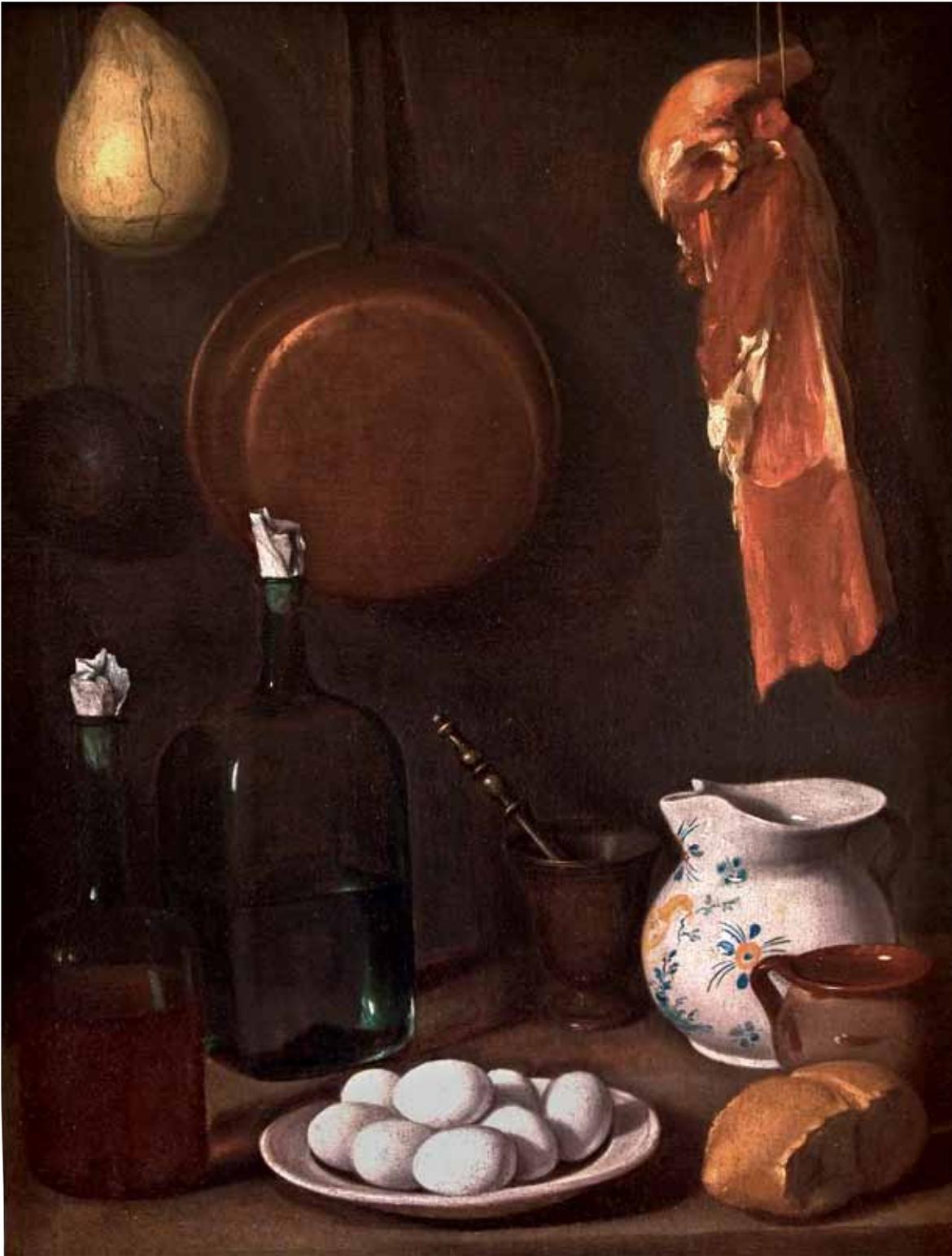


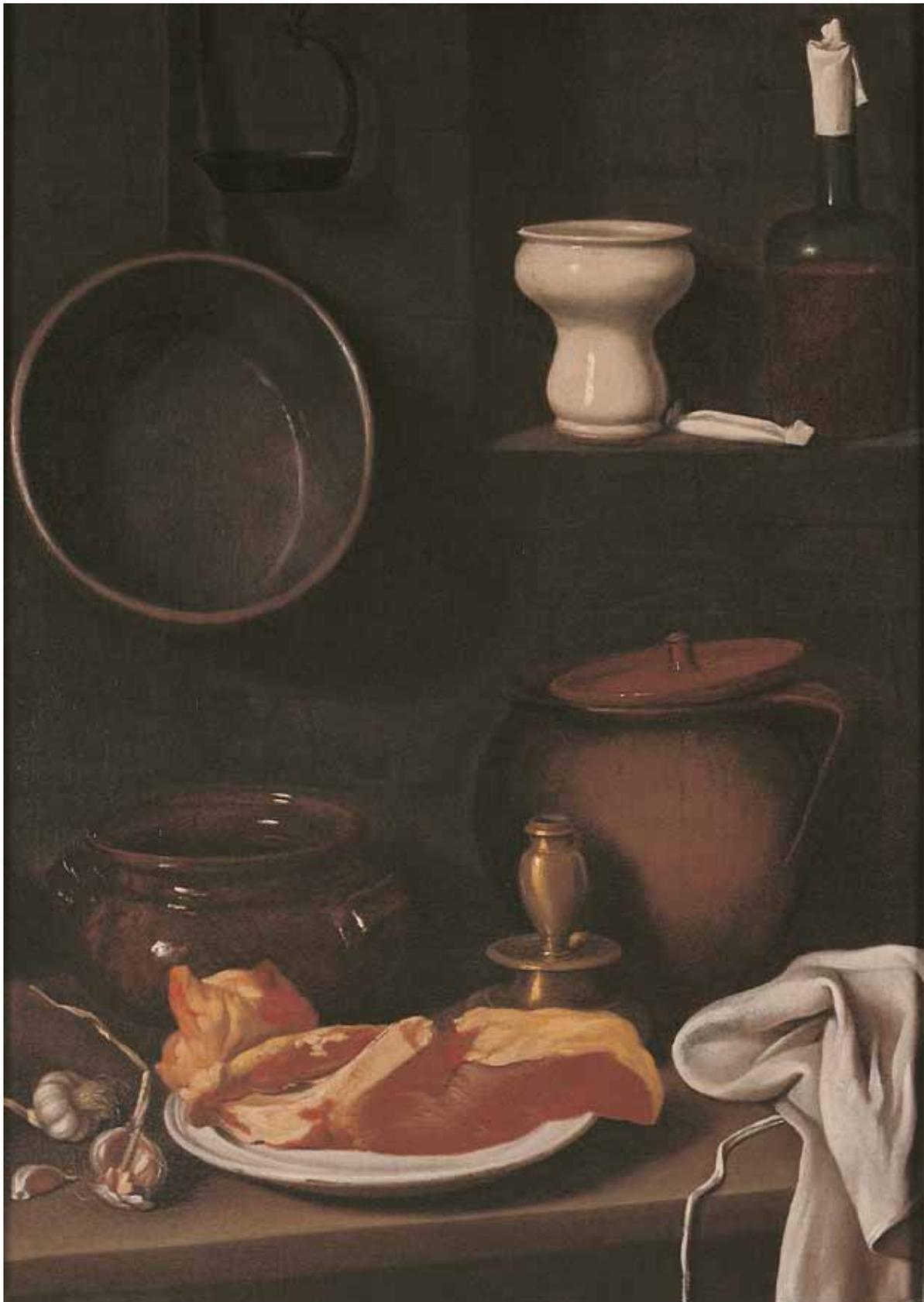












3.15 Carlo Magini

(Fano, 1720-1806)

Pane, orcio in rame, fiasco, uova e frutta

Olio su tela, cm 76 x 102,5

Collezione privata

Questo dipinto è ben conservato e raffigura un'affollata composizione disposta sopra l'ampio piano di un tavolo di legno con cibi, oggetti e fiori che, seppure sistemati in apparente disordine, mantengono tuttavia un assai gradevole effetto scenografico d'insieme. Con maggior precisione siamo dinanzi ad un tipico esempio di "quadro da ferma" di accattivante modernità, esuberante e nel contempo sobrio, poiché illustra con dovizia di particolari, ma senza pedanteria, un'abbondante *congerie* di cose che vanno dai semplici utensili da cucina, agli umili cibi tipici dell'alimentazione contadina italiana. Cosicché in questa sorta di omaggio sincero alla buona tavola casalinga si distinguono una coppa d'estate, del pane, dei formaggi, un vaso di vetro con mostarda, delle uova, un'ampolla ed una fiasca di vetro con vino rosso, un calice di vino bianco, delle maioliche, un coltello, una grande brocca di rame, dell'uva, delle mele e delle pere; il tutto è ingentilito inoltre dalla presenza di alcuni fiori (margherite gialle, rose selvatiche, ranuncoli). Si tratta quindi di una particolare tipologia di natura in posa realizzata con un'accurata finitura compositiva e una notevole tecnica esecutiva finalizzate alla puntuale descrizione di ogni singolo particolare: sono questi caratteri peculiari che nell'inedito dipinto evidenziano gli inconfondibili stilemi di Carlo Magini in uno dei suoi momenti più felici di creatività artistica.

Benché si stia ancora completando il percorso filologico di questo maestro, egli appare già chiaramente come l'unico autore di nature morte dell'"età dei lumi" nell'Italia centrale in grado di competere con la "representación de objetos cotidianos" di Luis Méndez e con la "nature reposée" di Jean-Baptiste Chardin: l'uno napoletano di nascita ma spagnolo per patria d'adozione, l'altro francese, entrambi pressoché coevi al pittore fanese e parimenti stelle di primaria grandezza del popoloso firmamento dei maestri di tale popolare genere figurativo.

Gli studi dedicati a Magini hanno accertato i suoi proficui pellegrinaggi di apprendimento nelle confinanti città di Pesaro e Urbino, nonché i soggiorni a Perugia, Roma, Bologna, Venezia e Firenze, cioè in alcune delle più prestigiose sedi di accademie e scuole pittoriche italiane; sicché appare evidente che allo studio delle opere dei grandi maestri coevi e del passato l'artista di Fano aggiunse fin dall'inizio l'analisi diretta della realtà effettuale: inclinazione che lo portò a dedicarsi all'esecuzione di riuscite *mise en scene*, non a caso molto rassomiglianti a questa in esame, ossia ad un genere

di pitture all'epoca considerato di secondaria importanza perché non era dedicato alla raffigurazione di temi religiosi, epici e storici, bensì a quella di pesci dell'Adriatico, animali da cortile, carni, ortaggi, frutti e manufatti d'uso comune; malgrado ciò Magini praticò con encomiabile autonomia la raffigurazione di queste cose inanimate, arrivando ad esiti certamente innovativi che sembrano addirittura presagire la filosofia salutare che è alla base del noto libro di ricette *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene* di Pellegrino Artusi (1891); di conseguenza, al di là dei viaggi d'istruzione, resta il fatto ormai acquisito che egli fu uno degli esponenti più validi fra i pittori del Settecento italiano più giacobino, gratificato da un'apprezzabile affermazione di mercato. Nonostante il numero cospicuo delle composizioni sopravvissute e dunque vendute, ciò non bastò a garantirgli una sufficiente agiatezza economica ma soltanto il consenso dei committenti ottenuto con una naturale semplicità operativa, frutto di una selettiva produzione pittorica che tecnicamente si avvale di un esercizio costante fondato sullo studio diuturno della forma degli oggetti e delle variazioni degli effetti di luce sulle loro superfici, così da conseguire un chiarore di dolce tonalità mediterranea.

Sono molteplici i confronti evidenti che legano la nostra natura morta con le altre assai rassomiglianti realizzate dal Magini, ad esempio quella con *Tavola imbandita, frittata e pane* o l'altra con *Oliera, piatto con lonza e mazzo di rape* (entrambe a Fano, Quadreria della Fondazione della Cassa di Risparmio), ma anche la *Natura morta con oggetti d'uso quotidiano, carne di manzo, guanciale, ortaggi e frutta* di collezione privata, firmata e datata "Carlo Magini pittore in Fano" (NEGRO, 2001, p. 169, n. 107). Infatti in questi dipinti, al pari del nostro, si evidenziano la luminosità, i colori brillanti e l'apparente *nonchalance* della ben architettata disposizione scenografica che sono peculiari delle opere più significative licenziate da Carlo Magini negli anni della piena maturità artistica.

Emilio Negro

Bibliografia: inedito.



3.16 Carlo Magini*(Fano, 1720-1806)**Meloni, piatto con pere, testa di vitello e cavolfiore*

Olio su tela, cm 60 x 80

Camerino, collezione privata

Il dipinto è in buono stato conservativo e raffigura una pacata composizione con cibi e oggetti ben disposti sopra il piano di un tavolo di legno che si confonde con lo sfondo marrone della parete della cucina; con maggior precisione siamo dinanzi ad una godibile rappresentazione composta da tre sanguinacci di maiale ed una casseruola di rame con il manico di ferro appesi alla parete, mentre sulla mensa si vedono un melone, una zucca, un cavolfiore con le foglie, una conca di terracotta, quattro pere, due cachi, un coltello, un'ampolla con del vino bianco e una testa di vitello. Si tratta di una particolare tipologia di natura in posa piacevolmente varia e di estrema modernità, contraddistinta da una tecnica pittorica edotta e da un'invidiabile simmetria nella ripartizione della spaziosità compositiva; tali caratteristiche ben definite, costituiscono gli inconfondibili caratteri pittorici del Magini, il bravo maestro marchigiano che operò durante il XVIII secolo e fu il discendente di una famiglia assai conosciuta di pittori tra i quali ci fu anche lo zio, Sebastiano Ceccarini, suo primo precettore.

Benché non sia stato ancora completamente chiarito il percorso filologico di questo grande naturamortista, è noto che egli effettuò proficui pellegrinaggi di apprendimento nelle più prestigiose sedi di accademia dell'Italia centrale e settentrionale. Sicuramente fu anche grazie a questi viaggi d'istruzione che egli divenne uno degli esponenti più validi fra i pittori di natura morta del Settecento europeo, protagonista di un tangibile successo di mercato che, sebbene perduri tuttora, non gli permise di raggiungere una meritata tranquillità economica; malgrado ciò egli riuscì ad avere il favore dei collezionisti *d'antan* e quello degli attuali adottando una semplicità di maniera davvero sorprendente, acquisita grazie alla sua poetica domestica e quotidiana che affiora dalle sue belle composizioni ed anche da quella qui in esame, in cui una sorta leggerissimo pulviscolo permea tutta la figurazione e agisce come una sorta di sottile filtro poetico della memoria visiva maginiana.

Va rimarcato infine che fu caratteristica di Carlo Magini – quasi fosse una sorta di suo copyright – la costante presenza nelle sue tele di grossi ortaggi fragranti, alternata a quella di frutta, di pesci e frutti di mare, predisposti con sapiente teatralità: raffigurazioni dal vero che, con malcelato intento documentario, furono illustrate per testimoniare i prodotti più generosi delle sue amate terre e dalle acque che le costeggiano; nel caso specifico è rimarchevole la presenza della testa di vitello, da cui si ricava la cosiddetta testina, cioè un taglio di carne otte-

nuto dalla sezione esterna del capo dell'animale che occupava un tempo un ruolo preminente nell'alimentazione quotidiana: dunque una prelibatezza del passato che ricompare pressoché identica, seppure in controparte, in altre cinque opere del maestro fanese (Cucco, 1990, pp. 69, 89, 95, 108, 112, 134, 140, 142, 144, 147, 149, nn. 56, 89, 99, 111, 132, 140), la qual cosa porta a supporre che Magini si sia servito di un disegno o di un abbozzo preparatorio utilizzato ripetutamente.

*Emilio Negro**Bibliografia:* Cucco 1990, pp. 112, 149, n. 140.



3.17 Carlo Magini

*(Fano, 1720-1806)**Pane, uova al tegame, frutta e oggetti da cucina*

Olio su tela, cm 55 x 79

Faenza, Pinacoteca Comunale

L'opera è ben conservata e costituisce una pietra miliare della fortuna critica maginiana e della storia della natura morta *tout-court*. Inizialmente resa nota dall'eclettico conte Luigi Zauli Naldi (1954), al quale molto deve la riscoperta del maestro fanese, fu successivamente pubblicata da Giorgio Isarlo (1955), che ebbe il merito di fare conoscere le opere di "monsieur Carlo Magini pittore à Fano" *aux les connaisseurs d'art d'oltralpe*, mentre Giuseppe De Logu (1962) gratificò ulteriormente il dipinto usandone la riproduzione fotografica in quadricromia come sovracoperta del suo libro fondamentale dedicato alla *Natura morta italiana*.

Anche questa composizione di Magini si caratterizza per la purezza e la semplicità del linguaggio descrittivo, volto ad imprimere alla scena un'immediatezza quotidiana; inoltre nel trattamento della materia pittorica e soprattutto nei perfetti contrasti di luce e ombra, emergono come di consueto evidenti tributi alla pittura di Felice Boselli, sebbene la scelta di raffigurare una parte di cucina inquadrandola in una rigorosa visione spaziale, mira credibilmente ad esaltare la caducità delle cose semplici appartenenti alla più routinaria quotidianità, osservandole attraverso il filtro discreto e poetico di una seducente atmosfera di borghese intimità. Il dipinto raffigura infatti una godibile composizione con cibi e oggetti ben apparecchiati sopra il piano di una mensa ricoperto da una candida tovaglia stirata di fresco. Una zuppiera con il sottopiatto, un fiasco di vino, un decantatore tappato con mezzo arancio, due pagnotte, quattro uova al tegame, un bicchiere di vino bianco, un coltello, un arancio, un calice di vino bianco e un tovagliolo sono qui i protagonisti dell'apparecchiatura maginiana: si tratta di una particolare tipologia di natura in posa discreta, quasi pre-morandiana, contraddistinta da una tecnica pittorica edotta e da un'invidiabile senso di simmetria che si evidenzia nell'equilibrata ripartizione della spaziosità compositiva.

Il percorso filologico e critico di questo autore di *nature reposée* è stato ripetutamente indagato, eppure un fatto singolare è ancora forse da ricollegare alla sua peculiare fortuna critica, poiché sfuggito alle agguerrite ricerche già condotte. Sebbene una scheda dedicata all'opera più conosciuta del catalogo di Magini non sia la sede più appropriata per una divagazione inerente alla sua fortuna critica, si segnala *en passant* la presenza di una natura morta otto-novecentesca, inequivocabile copia o derivazione da un originale di Magini, a Recanati, ovviamente in Casa Leopardi: quest'ul-

tima tela, che fa bella mostra di sé nella galleria dove sono esposte le pitture appartenenti alla famiglia del sommo Giacomo, è di formato verticale ed è collocata sulla sinistra della porta d'uscita che conduce verso il giardino, appesa alla parete tra una coppia di quadretti orizzontali. Ciò constatato è inevitabile domandarsi se essa sostituisca un originale perduto o alienato e forse destinato sin dall'origine alla quadreria dell'avita dimora: giacché in quel caso sarebbe stata fra le pitture amate ed ammirate quotidianamente dal giovane poeta.

Emilio Negro

Bibliografia: ZAULI NALDI 1954, pp. 57-60, fig. 32; ISARLO 1955, p. 57; DE LOGU 1962, p. 81, tav. 42; CUCCO 1990, pp. 81, n. 71.



3.18/19 Carlo Magini*(Fano, 1720-1806)***3.18** *Cipolle, tranci di carne, cavolfiore e tazza da brodo in maiolica*Olio su tela, cm 54 x 77
Faenza, collezione Zauli Naldi**3.19** *Piatto con salame e formaggio grana, bugia e strofinaccio*Olio su tela, cm 61 x 78
Faenza, collezione Zauli Naldi

In buono stato di conservazione, i due dipinti costituiscono una coppia di composizioni gioiosamente stipate di cibarie ed oggetti disposti con scenografica teatralità in una sorta di *horror vacui*; la prima di esse è apparecchiata sopra uno spazioso tavolo di legno su cui si riconoscono un orciolo, un decantatore con vino bianco, una conca di terracotta, un cavolfiore con le foglie, un candeliere d'ottone, un vasetto di mostarda, un calice con vino bianco, una tazza da brodo con coperchio, una pentola di rame con i manici di ferro, dei pezzi carne di maiale legati con un ramo di vimini, un pezzo di carne di manzo, due cipolle, uno cartocchetto di spezie ed una chiave di ferro; la seconda è approntata invece su una tavola altrettanto ampia ed una mensola di mattoni, sulle quali sono appoggiati un orciolo di terracotta, un candeliere d'ottone con candela, una fiasca da pellegrino, due cipolle, una bottiglia rettangolare di vetro verde scuro, una pignatta con i manici, una scodella, un piatto, due formaggi di forma ovale, una tazza da brodo, un cucchiaino, un piatto con una grossa fetta di formaggio, del salame di Fabriano e uno strofinaccio, sul ripiano si nota una brocca, un vaso da mostarda con il coperchio ed uno di vetro chiuso con della tela bianca. Sia le maioliche, sia i cibi risaltano contro fondali intenzionalmente ottenuti con colori neutri per rendere più efficaci i brillanti contrasti di luce delle stoviglie rilucenti, ma anche per evidenziare la consistenza materica smaltata della pittura utilizzata per descrivere ogni cosa.

Gioverà rimarcare che nature in posa di questo genere, composte soprattutto da cibarie e suppellettili da cucina, assumevano sovente un significato simbolico atto a ricordare proverbi o motti di spirito di tradizione popolare. Fin dall'origine le due tele di uguali dimensioni furono eseguite in *pendant* e anche attualmente appartengono alla medesima raccolta privata, ciononostante la *Natura morta con ortaggi, carni e oggetti* è stata resa nota come opera a sé stante sia da Renato Roli (1964), sia da Giuseppe Cucco (1990), mentre le misure riportate da entrambi gli studiosi sono inesatte (cm 54 x 77). Pure l'altro dipinto con la *Natura morta con ortaggi, salame, formaggio e oggetti* è stato pubblicato nella monografia dedicata al maestro fanese come opera singola e con la misura della larghezza lievemente superiore (cm 61), infine è stato erroneamente catalogato come apparte-

nente alle raccolte della Pinacoteca Comunale di Faenza (Cucco, 1990).

L'impostazione godibilmente sovrabbondante dei due quadri evoca la mensa fornita di un benestante borghese o di un nobile *bon vivant* di campagna ed è scenograficamente ben equilibrata: rimanda con evidenza ai similari esempi dei più celebrati modelli di natura morta oltremontani, in particolare quelli di Luis Mélenz e Jean-Baptiste Chardin. Andrà poi rilevato che vi affiora una sensibilità luministica particolare, tesa a dar vita ai colori caldi e decisi di tutta la *congerie* raffigurata: i frutti della terra, i prodotti dell'allevamento e gli oggetti di artigianato da cucina luccicano infatti di una luminosità pura, ottenuta con abilità tecniche e stilistiche che solo un artista di cultura ricercata quanto intelligentemente composita poteva vantare. Adottando tali precipue caratteristiche operative, Magini si mette in luce come un pittore capace di valorizzare e rendere riconoscibili i prelibati prodotti del suo territorio come il salame fabrianese dal caratteristico colore rosso scuro, giacché ottenuto dalle carni di animali appartenenti ad antiche razze autoctone, o l'esuberante cavolfiore in cui si evidenzia un modo rinnovato e affatto scontato di dipingere le verdure con novello spirito di botanico "illuminato". Un lessico figurativo originale che è in totale divergenza con la leziosa pittura da ferma, cicisbea e ridondante, fatta di boccioli, cristalli e trine, ancora assai diffusa malgrado l'inesorabile avanzare dell'età dei lumi.

Fu questo il punto più alto della rivoluzione pittorica "giacobina" tra Romagna e Marche, dove a dispetto dell'appartenenza di quei territori al reazionario Stato della Chiesa, si sviluppò e progredì la *forma mentis* controcorrente di "monsieur Carlo Magini", che credibilmente gli oggetti delle sue nature morte se li sceglieva uno per uno e li combinava assieme sui ripiani, tutti al naturale e tutti illuminati dalla più limpida luce del giorno.

Emilio Negro

Bibliografia: ROLI 1964, p. 123, n. 298, tav. 134b; ROLI 1975, p. 99, fig. 144; ZAMPETTI 1990, p. 77, 79; CUCCO 1990, p. 136, n. 68 e n. 70; CASADEI 1993; FORNARI SCHIANCHI 1999, p. 14.



3.20/21 Carlo Magini*(Fano, 1720-1806)***3.20** *Cesto di vimini e canovaccio, candela, tazza di ceramica, fiasco, frutta e fave***3.21** *Carré di vitello, finocchi, candela, bottiglia e piatto di ceramica*Olio su tela, 55,6 x 83,7 cm ciascuna
Modena, collezione Luigi Cremonini

Le due tele, provenienti dalla raccolta Silvano Lodi, ed esposte a Tokyo nel 2001 e a Ravensburg nel 2003, con passaggio da Christie's nel 2006, sono infine approdate alla collezione di Luigi Cremonini a Modena. Entrambe hanno un orientamento orizzontale e ritraggono due tavoli, leggermente visti di scorcio, con la luce proveniente dalla sinistra, apparecchiati con oggetti ed alimenti sapientemente giustapposti nel dare l'idea di un ordine casuale ma in realtà perfettamente bilanciati nelle forme e nei colori.

Due oggetti si ripetono, una candela spenta, con la sua bugia in ottone, e la bottiglia di vetro verde, riempita di liquido per metà, chiusa con un cartoccio bianco, quasi una firma dell'artista, comparando spesso nei suoi dipinti, così come il cartocchetto con le spezie riposto a fianco al tagliere con la carne. Proprio il tagliere, nel quale è possibile notare anche un pentimento dell'artista che ne ha aggiustato l'angolo che fuoriesce dal tavolo, e il coltello, anch'esso col manico sospeso nel vuoto, nella direzione di chi guarda, sono elementi che imprimono maggiore profondità alla raffigurazione creando quasi un'illusione ottica di fuoriuscita dal quadro. Bilanciano la composizione, sul lato opposto, due finocchi appena colti, che con il bianco fresco e croccante e il verde leggero, risaltano sui toni bruni dello sfondo ed esaltano i bianchi di altri oggetti: la candela, il piatto e la scodella che chiudono l'orcio, il cartocchetto di spezie, le venature di grasso della carne e la bella crespina con decorazioni floreali a Rouen posizionata in piedi al centro della scena, identica a quella della tela passata da Christie's a New York nel 1991 (GRIMM 1995, p. 191, cat. 103). In contrappunto cromatico un'arancia è posizionata al centro del tavolo.

I colori più caldi e accesi sono sempre portati dalla frutta appoggiata qua e là, come anche nell'altra tela qui presa in esame, dove i colori che vanno dal giallo ocra all'arancio quasi rosso delle due pere e la mela, vengono bilanciati dal verde dei baccelli di fava ammicchiati sul lato opposto, nello stesso modo, apparentemente scomposto, che ritroviamo nella tela in collezione privata bolognese (ZAMPETTI 1990, pp. 69 e 134, cat. 56). Anche in questo caso il bianco del canovaccio, con il bel gioco di ombre delle pieghe, che riporta alla mente le splendide tovaglie e i tovaglioli candidi dell'olandese Pieter Claesz o delle nature morte spagnole del

Seicento, illumina l'intera composizione assieme all'elegante tazza da brodo in ceramica con il suo coperchio appoggiato sul bordo. La stessa tazza, bianca con decorazioni floreali colorate, che potrebbe essere ricollegata a manifattura lodigiana (comunicazione orale di Claudio Paolinelli che ringrazio), compare, con o senza coperchio, in diversi dipinti del pittore fanese (si confronti: ZAMPETTI 1990, p. 133, cat. 51, 52; p. 134, cat. 59; p. 135, cat. 64; p. 136, cat. 70; p. 138, cat. 81; p. 139, cat. 84; p. 140, cat. 90; p. 144, cat. 113-115; e anche: BROGI 1995, p. 237; e, in questo catalogo: GIARDINI, pp. 81-82), elemento che, per le sue fattezze tipicamente settecentesche, ha contribuito alla corretta identificazione della serie di quadri un tempo attribuiti ad un pittore anonimo spagnolo del Seicento, prima che la figura del marchigiano Carlo Magini fosse finalmente inquadrata e conosciuta come pittore di nature morte (BROGI 1995, p. 238). Proprio la reiterazione di diversi oggetti e della tipologia compositiva e cromatica, conferisce alla produzione maginiana una certa atemporalità, che ha portato John Spike (2006, p. 153) ad accostare l'arte del fanese, anche per l'indagare le possibilità illimitate di un singolo tema, a Giorgio Morandi, le cui bottiglie sono viste dallo studioso un po' come le eredi degli oggetti sulle tavole di Magini.

Maria Maddalena Paolini

Bibliografia: Italian still life 2001, pp. 75-76; DARTHE 2003, pp. 14, 60; SPIKE 2006, pp. 152-153, lotto 58; DI NATALE 2015, pp. 341-343, cat. 9.



3.22/24 Carlo Magini*(Fano, 1720-1806)***3.22** *Pecorini, salsicce di mezzofegato, graticola, testa di vitello, spezie e caffettiera***3.23** *Piatto con fungo (?), lucerna, piatto di peltro e finocchi***3.24** *Piatto con triglie e naselli, vaso di peonie, tegame di rame e piatto in ottone*Olio su tela, 79 x 55 cm ciascuna
Pesaro, collezione privata

Le prime due tele, che fanno *pendant*, se avvicinate l'una all'altra, hanno lo stesso impianto compositivo e, insieme, la stessa dimensione della natura morta conservata nella Pinacoteca civica di Forlì, che misura 80x110 cm (VIROLI 1980, pp. 332-332). Minime sono le varianti, soprattutto nella prima tela di Pesaro dove non appaiono altre diversità oltre al candelabro con la sua candela spenta, spostato dal centro all'estremità sinistra a sostituire un contenitore (forse per il caffè?) dalle forme un po' orientalesgianti con un coperchio ondulato nero e dorato – oggetto che tra l'altro ritroviamo riproposto più volte, per esempio, appeso al muro nel dipinto in collezione privata bolognese (ZAMPETTI 1990, p. 69, n. 56) e in Fondazione Cassa di Risparmio di Fano (si veda in catalogo Battistini, cat. 3.4) e che potrebbe essere identificato anche con una caffettiera. Nel secondo dipinto di Pesaro, corrispondente alla metà destra del quadro di Forlì, invece, ci sono maggiori differenze, a partire dalla presenza di una nicchia sul muro retrostante che contiene, di nuovo il candelabro in ottone e il familiare (compare infatti molto spesso nelle nature morte di Magini) albarello a rochetto in terraglia bianca, solitamente utilizzato in cucina come contenitore per le spezie; appesa alla parete, una padella di rame sostituisce la treccia di cipolle del dipinto di Forlì e, al posto dello strofinaccio bianco e del limone, nel dipinto di Pesaro è posizionato un piatto contenente una base di verdure con sopra un alimento che potrebbe sembrare la testa di un grande fungo (una mazza di tamburo) o forse un tortino, lo stesso replicato nel dipinto già segnalato a Monaco in collezione Scharnowski (ROLI 1964, p. 123, cat. 297, tav. 134a). Rimane dunque identica al dipinto di Forlì la fascia centrale con la bottiglia chiusa dal cartoccio di carta, il vassoio in peltro addossato alla parete, la lucerna e la tiera in terracotta invetriata, oltre ai due finocchi in primo piano.

Questo serrato raffronto tra i dipinti di Pesaro e quello di Forlì, e di questi con altri, mi sembra particolarmente calzante nel rendere evidente quale fosse il sistema di lavoro di Magini. L'artista, oltre ad avere una propria raccolta di oggetti, probabilmente di suo stesso uso quotidiana,

aveva anche un repertorio di composizioni e di singole parti, che di volta in volta adattava e ricomponeva in forme nuove. Questa evidenza, dunque, convalida quanto già rilevato da Laura Teza: "È possibile che queste interpolazioni di oggetti situati in contesti diversi [...] scaturiscano non da una rinnovata lettura della realtà, ma da un sapiente giuoco ad incastro di forme ed elementi già fissati in precedenza sulla tela" (TEZA 1989, II, p. 625).

La stessa cosa vale per il terzo dipinto della collezione pesarese, dove sono presenti degli oggetti peculiari del repertorio maginiano: la treccia di cipolle dorate appesa al muro, qui accompagnata anche da una di aglio, il tegame in rame con il suo coperchio appoggiato a lato, le mele e un'arancia, la bottiglia in vetro verde. In primo piano, sul lato sinistro, un bel piatto di pesci del mare Adriatico, triglie e naselli, resi in maniera naturalistica con pennellate veloci che ne esaltano i riflessi e la lucentezza degli occhi e delle squame, e sul lato destro, un cartoccio con pancetta fresca. A ravvivare la tavolozza, oltre alle solite mele e all'arancia sul tavolo, nella nicchia nel muro è posizionato un vaso di vetro con un mazzo di peonie colorate, quasi un *unicum* nel *corpus* di nature morte dell'artista – gli stessi fiori, ma in mazzetti meno folti, compaiono nella tela in collezione privata a Roma (ZAMPETTI 1990, p. 146, cat. 124) e in quella segnalata da Zampetti con ubicazione ignota (1990, p. 150, cat. 147) – ma che ritroviamo quasi identico nel *Ritratto della marchesa Francesca Ricci Compagnoni* di Macerata (ZAMPETTI 1990, p. 128, cat. 28) e riecheggiano un po' gli inserti floreali con i quali Sebastiano Ceccarini arricchiva i suoi ritratti (si veda ad esempio il *Ritratto della contessa Maddalena Ferretti Gabuccini* della Pinacoteca civica di Fano).

Al centro della composizione un grande piatto in ottone con decoro centrale a rilievo, che sembrerebbe un tipico piatto per la raccolta dell'elemosina, il quale non mi pare compaia mai in altri suoi dipinti. Va dunque considerata l'ipotesi che questi elementi unici potessero essere di proprietà dei committenti stessi delle opere e presi in "prestito" dall'artista per l'occasione, così come ipotizzato anche da John Spike (2006, p. 153) per la crespina in ceramica con decori blu posizionata anch'essa al centro della scena nel dipinto oggi in collezione Cremonini (si veda in questo catalogo cat. 3.21), anche se Claudio Giardini tende ad escludere una committenza diretta per questo genere di opere (si veda il suo saggio in questo catalogo).

*Maria Maddalena Paolini**Bibliografia:* MOSCHETTA 2007, pp. 50-53, n. 12; AMBROSINI MASSARI (in corso di stampa).







3.25 Carlo Magini

*(Fano, 1720-1806)**Cesto di vimini, chiave, formaggi e piatto con uova*

Olio su tela, cm 57 x 80

Bergamo, Collezione privata

Il dipinto fece parte della prestigiosa raccolta veneziana del noto pittore, mercante e collezionista Italo Brass (Gorizia, 1870-Venezia, 1943), tra i migliori conoscitori della pittura italiana del XVII secolo, come dimostrano gli stretti rapporti che intrattenne con gli studiosi della sua epoca nei primi decenni del Novecento. Originariamente la sua collezione, oggi andata in gran parte dispersa (si vedano MALINI PASCOLETTI 1991; MORANDOTTI 2001), annoverava quattro quadri di natura morta, uno dei quali recava sulla destra del tavolo due lettere indirizzate 'A Monsieur / Monsieur Charles Magini, pein[tre] / à Fano' con la data erasa (ora in collezione privata a Roma, cfr. ZAMPETTI 1990, pp. 98, 144, n. 115), un nome allora del tutto sconosciuto, motivo per il quale il proprietario fu erroneamente indotto a ritenere che ne fosse autore un francese attivo in Italia.

Quando George Isarlo vide le tele a Venezia verso il 1935, tre opere della stessa mano erano state esposte nel 1922 alla grande mostra di Firenze dedicata alla pittura italiana del Seicento e del Settecento, assegnate a un ignoto italiano del XVII secolo (TARCHIANI 1922, p. 27), identificate convenzionalmente dalla critica con l'appellativo di "pseudo-Barbieri", mutuato dal fratello minore del Guercino (BRIGANTI 1947, p. 5). La serie di proprietà Brass si pone dunque all'origine della riscoperta moderna di Magini, fino a quel momento noto agli studi locali solo in qualità di ritrattista, copista e autore di modesti dipinti sacri, tacendo ogni riferimento alla produzione di nature morte per cui oggi è celebre.

Dopo i pionieristici contributi di Roberto Longhi (1953) e Luigi Zauli Naldi (1954) che condussero alla decisiva identificazione dell'artista fanese con il pittore di queste enigmatiche composizioni di ascendenza seicentesca, orientate in maniera disparata, Giuseppe De Logu (1954), anch'egli frequentatore della casa di Brass, pubblicò le foto delle quattro tele, anticipando così l'elzeviro di Isarlo, dato alle stampe solo l'anno successivo (1955). In tal modo le opere di Brass ricevevano finalmente quella notorietà rimasta a lungo sospesa (A. SERVOLINI 1959, p. 14; ZAMPETTI 1990, p. 15).

La tela in esame presenta, nella calibrata organizzazione degli spazi tipica del fanese, il consueto repertorio di oggetti domestici che ricorrono nella sua produzione: in questo caso una chiave, posta prospetticamente di sbieco rispetto al piano del tavolo, un cesto di vimini col suo tovagliolo, un candeliere, del formaggio, un fiasco e una bottiglia, sigillati dai caratteristici

cartocci, qualche frutto, un piatto d'uova e un orcio in terracotta. Per la bellezza intatta della sua superficie pittorica, si tratta di una delle prove più seducenti nel catalogo di Magini, i colori sono infatti perfettamente armonizzati da una luce calda e cristallina che avvolge gli oggetti esaltandone la tridimensionalità grazie a una stesura morbida e un modulatissimo chiaroscuro, capace di definire i contorni senza dissolverne le forme.

Oltre all'esemplare firmato, facevano parte della raccolta veneziana anche la *Natura morta con tazzina e piattino da caffè, cesto con panno, e finocchi*, di ubicazione ignota, caratterizzata dalla presenza dell'elegante servizio in porcellana di manifattura pesarese del XVIII secolo, con il caratteristico motivo della rosa (ZAMPETTI 1990, pp. 110, 148, n. 136), e la *Natura morta con brocca, uova al tegamino, pane e candeliere* (ZAMPETTI 1990, pp. 111, 148, n. 137), dove figura un versatoio in ceramica decorata a motivi vegetali di smaltata lucidità. Di identiche misure, le quattro opere, connotate da una luminosità dorata di sapore già neoclassico, furono indubbiamente realizzate all'unisono, ma nella persistente mancanza di dati temporali risulta difficoltoso stabilirne la datazione. Tuttavia, la presenza della firma in francese posta su una di esse, come ha sostenuto Servolini (1959, pp. 16-18) si spiega ricordando che tra 1797 e 1799, Fano era in mano napoleonica e il governo locale aveva dato origine a una repubblica franco-fanese: una congiuntura cronologica e culturale che certo non può essere ignorata. D'altra parte lo stesso Longhi ne aveva avvistato il problema, riconoscendo a buona parte delle suppellettili una datazione già vicina all'Ottocento. Pertanto, non è irragionevole supporre che la sua ricca produzione di nature morte (poco meno di un centinaio), nella quale a fatica si coglie un'evoluzione, per l'uniformità stilistica delle composizioni, governate da prototipi profondamente equivalenti, vada fatta scalare quasi interamente agli ultimi due decenni di attività (SERVOLINI 1969, su indicazione del Böttari), germinata forse come esercizio privato "per rispondere ad una vocazione" (DE LOGU 1954, p. 255).

Senz'altro, nel recuperare il dettato della migliore tradizione emiliano-romagnola della pittura di accento rustico (da Paolo Antonio Barbieri, al Pittore di Rodolfo Lodi, Arcangelo Resani, allo Pseudo-Resani), nonché il prodigioso rigore ottico e prospettico degli artisti stranieri visti a Roma, Carlo Magini, con la sua cifra pauperistica e l'impaginazione concentrata della presa, perviene a un modello di realtà saldamente illuminata dalla ragione, non lontana dalle soluzioni proprie della natura morta francese a partire dalla seconda metà del Settecento, che saranno prontamente accolte anche in Italia, specie tra Faenza e le Marche, "teatro di questo importante capitolo, di impegno a volte quasi giacobino" (ZERI 1987, p. IX)

Bibliografia: DE LOGU 1954, pp. 254, 258, nota 11, fig. 7; ISARLO 1955, p. 56, fig. 5; SERVOLINI 1959, pp. 14, 140; ZAMPETTI 1990, p. 109; CUCCO 1990, 148, n. 135 (come ubicazione ignota).



3.26 Carlo Magini

(Fano, 1720-1806)

Tavola imbandita con fiasco di vino, pagnotta e piatto di lonza

Olio su tela, cm 57 x 79

Bergamo, Collezione privata

Fatto conoscere da Simone Facchinetti in due recenti occasioni espositive tenutesi a Bergamo e a Milano (2012 e 2015), il dipinto costituisce un'importante acquisizione al nutrito catalogo di Magini, qualificandosi come uno dei suoi esemplari migliori per la nobiltà di fattura della ricca trama di oggetti del vivere quotidiano e altresì per la resa ottica della rifrangenza della luce su di essi (basti notare, per esempio, il magnifico riverbero ambrato creato sul canovaccio dal fascio trasversale di luce che attraversa il bicchiere di vinsanto).

Secondo la consueta modalità del fanese, distribuiti sul desco collocato leggermente in diagonale rispetto al quadro, qui i diversi elementi, osservati con un punto di vista poco al di sopra del piano, rappresentano un autentico compendio della tradizione marchigiana. Vi compaiono disposti in modo paratattico a ritmi cadenzati, la grande pagnotta al formaggio già affettata, il consueto piatto di lonza, il pane, un paio di uova sode collocate sul caratteristico orciolo di Fratte Rosa e qualche agrume: a ben vedere si direbbe la tipica colazione pasquale. Benché le sue nature morte si compongano per lo più di cibi semplici e casalinghi, come ha rilevato acutamente Rodolfo Battistini, tali composizioni "vanno comprese come atto di coscienza. Orchestrare su valori cromatici dai toni contenuti, dove le minime variazioni assumono valore determinante nel definire oggetti di una dimessa consuetudine, animati da una pregnanza quasi metafisica, all'interno di una struttura compositiva di una straordinaria coerenza, [...] sono la testimonianza poetica delle vicende quotidiane di un'intera umanità che ha affidato il compito di raccontare a se stessa proprio quegli oggetti, in origine così familiari e umili, sulla tela carichi di valenza iconica" (BATTISTINI 1993, pp. 286-289, n. 518).

Tra i più apprezzati pittori a livello internazionale, Carlo Magini ha l'indubbia capacità di assegnare a elementi del tutto ordinari una dignità quasi sacrale, e sebbene ormai sappiamo che non fu così isolato e provinciale come in passato una certa letteratura ha voluto far credere, continua a sfuggirci ogni dato proprio su quell'aspetto della sua produzione che alla sensibilità moderna appare il più rilevante e sul quale, come si sa, le fonti tacciono completamente. Al di là della sua appartenenza alla corrente antibarocca che alla fine del Settecento coinvolse buona parte d'Europa, "venata forse di intenti 'illuministi'" (BENATI 2002, p. 450; 2003, p. 466), si può supporre che Magini si orientasse verso il genere della natura morta nella fase finale della sua attività. Il confronto

tra i molti dipinti che ci sono pervenuti rivela tra essi una profonda correlazione, al punto da rendere assai problematica la sequenza di un'evoluzione qualitativa o stilistica all'interno del suo catalogo. Così tutto si risolve in un plauso per la lucidità descrittiva delle vicende di ogni giorno in cui la lettura della sua opera non è mai disgiunta, per non dire confinata, da un rapporto con la materialità degli oggetti, riferiti secondo il consueto repertorio, e al tempo stesso ricondotti a un ragionamento sul quel "realismo lirico" (A. SERVOLINI 1959, p. 22), che rimanda alla cultura pauperistica coltivata dalla tradizione emiliano-romagnola.

In mancanza di ulteriori indagini che possano fare luce sulla nebulosità di questo aspetto di cui ignoriamo i confini cronologici, la critica è giunta a un punto di stallo, ma tra le poche certezze di cui disponiamo, è stato appurato che Magini lavorasse in serie, o per gruppi di dipinti (SERVOLINI 1969), perciò è inverosimile che il quadro qui considerato sia stato eseguito autonomamente, anzi ha le stesse dimensioni di una *Natura morta con uova, ravanelli, fisco e brocca*, già in collezione privata bergamasca, fatta conoscere dal Valsecchi (cfr. VALSECCHI 1962; SERVOLINI 1969; CUCCO 1990, p. 133, n. 51) con cui condivide, almeno apparentemente, anche un analogo trattamento del fondale, molto offuscato, sul quale rispetto ad altri esiti a malapena si individuano le ombre dell'arredo, malgrado la sezione ridotta del piano. Questo induce a credere che le opere contrassegnate da un consapevole recupero neo-caravaggesco, possano essere state eseguite dal pittore in una fase precedente, pienamente settecentesca, e pertanto a postulare una datazione più avanzata per quelle che vanno via via schiarendosi e nelle quali il trattamento pittorico appare sempre più scabro e rarefatto, come nella serie già in collezione Brass (cat. n. 3.25).

Giulia Palloni

Bibliografia: FACCHINETTI 2012b, p. 60, n. 25; FACCHINETTI 2015, p. 122.



3.27 Carlo Magini

(Fano, 1720-1806)

Lepre, cipolle, canovaccio, terrecotte e terraglia
Olio su tela, cm 55,5 x 80
Pesaro, Galleria Altomani & Sons

La possibilità di poter seguire una tracciabilità certa di questo dipinto di chiara matrice maginiana consente di attribuirne di nuovo all'artista fanese l'esecuzione, posta la recente dichiarata sospensione dai suoi pennelli peraltro scarsamente motivata. Passata infatti con sorprendente assegnazione a *Scuola genovese della seconda metà del XVIII secolo* il 4 dicembre 2017 all'Asta Bertolami di Roma (*Dipinti, Sculture, Disegni dal XIV agli inizi del XIX secolo*, 39, Roma 2017, p. 103 lotto 169), quando era già stata segnalata come opera di Carlo Magini nella rivista *Antiquariato* (n. 194, aprile 1998, p. 134) ed in seguito battuta come Carlo Magini ad una asta Hampel di Monaco di Baviera del 25 settembre 2014 (lotto 711) e, sempre attribuita a Carlo Magini, ancora ad una successiva asta Hampel di Monaco del 2 luglio 2015 (lotto 1012), dopo accurata ripulitura è stata giustamente riproposta a Magini da Massimo Pulini che l'aveva osservata nella Galleria antiquaria pesarese Altomani & Sons (Ciaroni, comunicazione orale). Risultava peraltro già presente come opera maginiana, proveniente dal mercato antiquario veneziano, nella collezione fotografica di Federico Zeri fin dal 1994 (Bologna, Fototeca Zeri; n. 86615, busta 0039 *Natura Morta Italiana*, 16; fasc. 3 *Carlo Magini e cerchia*).

Tra i circa centoventi dipinti di natura morta a lui assegnati e attribuiti non sono numerose le occasioni in cui l'artista fanese tra i consueti componenti da cucina scelti per essere posti, riproposti e scomposti si sia attardato a raffigurare animali di cacciagione. A quella di cui qui si discute, ove compare una lepre (*lepre, cipolle, canovaccio, terrecotte e terraglia*), si aggiungono la natura morta di proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio di Fano ove si osserva un germano (*germano, rocco di salsicce appese, catino con manico, bugia e tazza da brodo in maiolica*, DIOTALLEVI 2015, pp. 26-27) e una sua tela gemella conservata al Museo russo di Morshansk ove è ritratto ancora l'identico germano (*cipolle, salsicce appese, germano, truffa da campagna e mortaio*, ZAMPETTI 1990, p. 144 n. 112 e MARKOVA 2003, p. 212); inoltre la natura morta di proprietà della Galleria Lorenzelli di Bergamo ove è stato ritratto un colombaccio (*limone tagliato, colombaccio, mele e canovaccio*, BROGI 1995, pp. 233-235) ed ancora la natura morta della collezione Lodi a Campione d'Italia ove compare una palomba (*palomba, pigna monoansata in terracotta, portaspesie bombato in terraglia, mortaio, tazza e tazzina in maiolica e piatto con salsicce*, ZAMPETTI 1990, p. 135, n. 61). Val la pena di citare, a significare la credibilità riconosciutagli su tali particolari dagli studiosi, la tela di collezione privata bolognese ovvero del maestro Francesco Molinari Pradelli a lungo tenuta sulla scia maginiana

fino alla monografia di Pietro Zampetti (*brocca e volatili*, ZAMPETTI 1990, p. 21, n. 55) seppure antecedentemente già riportata ai modi di Arcangelo Resani (ROSCI in BERGSTRÖM 1977, p. 210) e in seguito motivata in maniera ancora più ampia (BALDASSARI in *Fasto e rigore...* 2000, pp. 222-223, n. 86) fino alla coerente conformazione a Resani ribadita poco meno di dieci anni fa (CRISPO in MAZZA 2012, p. 179). Questa tela raffigura una sequenza di volatili selvatici e non, ben cinque: un airone grigio, verosimilmente impagliato, forse due beccacce e due gallinacci, era stata segnalata primieramente da Stefano Bottari nel 1961 al tempo in cui teneva un *Corso monografico sulla natura morta italiana* all'Università degli studi di Bologna (a.a. 1961-62) in un veloce raffronto tra nature morte di Giovan Battista Recco e quelle di Carlo Magini; lo studioso comunque recuperava su questo versante un suggerimento di Raffaello Causa dell'anno prima verso Magini verosimilmente attratto dallo spirito "rustico" e dalle geometrie rigorose che vi traspaiono (CAUSA-[CAUSA PICONE-FERRARI], 1960, p. 77 e BOTTARI 1961, IV, p. 358 e tav. 164a). Esistono inoltre anche altre due o tre tele con presenza di animali da cortile pronti per essere cucinati in quanto raffigurati già spennati e spiumati.

La nostra tela mostra l'interno di una cucina che riceve luce da sinistra ove sono assemblati in un piano [tavolo] inclinato un porta spezie in terraglia bianca, una pigna [pentola] monoansata con coperchio in terracotta, una lepre, arance, una filzetta di cipolle, una bottiglia etichettata, una bugia, una stufarola in terracotta con mestolo ed uno strofinaccio: le terrecotte ritratte per la loro fedele precisione sono di facile attribuzione alla produzione di Fratze Rosa nella seconda metà del Settecento, verosimilmente dei vasai Fabiani, mentre la terraglia è da attribuire alla manifattura pesarese Casali&Callegari il cui modellatore doveva avere avuto sott'occhio certi boccali panciuti in mezzamaiolica, ovvero una terracotta a decorazione soprasmalto, del boccalario pesarese Alfonso Marzi intorno agli anni Venti del Settecento, sopravvissuti nel tempo (PASSERI in VANZOLINI 1879, I, p. 98 e GIARDINI 1995, p. XII e p. 2). La bottiglia con etichetta elementare di tipo contabile potrebbe proporre, ad osservare il tappo a chiusura pressata, una delle prime produzioni di spumante probabilmente vinificato dal Moscatello dai vigneti di Casa Ferri. La stufarola invece che deve il nome al gergo frattese (CAMPANELLI 2003, p. 36) è una terrina o tegame che veniva utilizzato per zuppe, stufati, umidi e spezzatini. Le oltre cento nature morte attribuite a Magini di cui si diceva, compresa la presente, evidenziano come l'artista possa essere stato in contatto con i migliori artisti di questo genere pittorico in area romagnolo-emiliana, come Felice Boselli, Cristoforo Munari, Arcangelo Resani, Candido Vitali e Nicola Levoli. In questa natura morta si ritrovano le nitide composizioni dell'artista fanese che denotano nel contempo il senso di profonda solitudine che

poneva la sua linea poetica a confronto con l'espressionismo di questi altri pittori naturamortisti di fine Settecento.

Claudio Giardini

Bibliografia: Fototeca Zeri, n. 86615 (come Carlo Magini e cerchia); *Antiquariato* 1998, p. 134; Asta Hampel, 2014, lotto 711; Asta Hampel 2015, lotto 711; BELTRAMI 2017 (come Scuola genovese seconda metà XVIII secolo).



3.28 Carlo Magini*(Fano, 1720-1806)***Omaggio a Pietro Zampetti**

Viene riproposta in occasione della pubblicazione di questo catalogo la scheda che il prof. Pietro Zampetti redasse nel 2003 su questo dipinto maginiano conservato in collezione privata. Il proprietario a quel tempo intese confezionare una piccola ma interessante pubblicazione di appena 16 pagine più la copertina riferita a tre nature morte da lui possedute. Oltre alla natura morta di Carlo Magini, qui riprodotta, la "cartella" conteneva anche una scheda di Rodolfo Battistini su una natura morta di Antonio Cioci, Allegoria e vanità delle arti, ed una scheda di Alberto Cottino su una natura morta dubitativamente attribuita a Antonio Giuseppe Barbazza, Gallo argentato livornese, cesta, ciotole ed un'anfora. Tutto il materiale era tradotto anche in inglese. Il lavoro che non è datato ma che alcune pur sommarie ricerche consentono di far risalire al 2003, fu curato dal critico Gianfranco Rotolo di Reggio Emilia, Tre nature morte italiane della seconda metà del XVIII secolo, e stampato a Parma verosimilmente per una circuitazione intima e mirata.

È sembrato un giusto ricordo ed un doveroso omaggio a chi nel 1990, con la collaborazione di Rodolfo Battistini, Bonita Cleri e Giuseppe Cucco, e grazie al sostegno dell'allora Cassa di Risparmio di Fano, diede la stura alla completa configurazione artistica di Carlo Magini con una importante monografia che ancor oggi, come si usa dire, "fa testo".

c.g.

Natura morta di ciliegie con ceramiche

Olio su tela, cm. 72x51

Collezione privata

Ho esaminato col più vivo interesse il dipinto (olio su tela cm. 72x51) raffigurante un tavolo di cucina sul quale, alla rinfusa, compaiono una tovaglia di canapa ammassata e pendente da un lato, al bordo del tavolo stesso; e, quindi, un piatto colmo di ciliegie, un calice, una brocca di rame, un pomo e appoggiato al muro un altro piatto di ceramica seguito da un candeliere. Infine si notano una cipolla sul davanzale di una finestra (o una nicchia nella parete) e infine un'altra brocca, piccola, di terracotta invetriata color bruno appesa alla parete scura del fondo.

Tutto il dipinto rimanda alle visioni casalinghe, alle tavole della povera gente che sono tipiche del patrimonio pittorico di Carlo Magini, artista marchigiano (non romagnolo come qualcuno lo definisce) in quanto nato a Fano, nel 1720, nipote di un altro artista fanese, alludo a Sebastiano Ceccarini, vissuto questi a lungo a Roma e legato all'accademia Marattesca ivi dominante, ma non estraneo a qualche digressione nel terreno ormai erompende, della pittura legata al mondo del reale, al quale aveva dato l'avvio l'arte insuperabile di Chardin (1699-1779).

Magini era povero, pieno di problemi familiari, anche lui, come diceva l'Edwards a proposito di Francesco Guardi, era legato alla "pagnotta giornaliera". Egli sente l'arte quasi come proiezioni di se stesso, una parte autentica della propria vita, vissuta e trasformata in pittura.

Esso fa parte della sua esistenza, diviene visione silene e senza commenti, priva degli orpelli di una pittura accademica, trionfalistica. Presenta aspetti di una realtà che si rinnova di giorno in giorno, che è verificabile agli occhi dei modesti acquirenti, che vedevano in quelle "nature morte" un aspetto silenzioso ed appagante fino alle commozioni, della propria condizione umana.

Si, credo proprio che questo dipinto, che pure ha qualche riscontro con certi momenti popolari del pur raffinato Cristoforo Munari, reggiano (1667-1720) morto a Pisa, vissuto lungamente a Roma, appartenga proprio a Carlo Magini. Non è da escludere che questi, passato anche lui a Roma per qualche tempo, vi possa aver visto opere del maestro emiliano.

Meditando sulle opere del Magini, corro alla mente "nature morte" spagnole, con quella di Mateo Cereso (Burgos 1637-Madrid 1666), perché ugualmente condotta senza enfasi, legata ad una cruda realtà. Particolare riferimento è da cogliere con l'arte di Luis Meléndez (Napoli 1717-Madrid 1780) legata a visioni di interno, tavoli da cucina, vasi, tegami, uova e fratte. Essi ricordano l'opera del Magini, da determinare addirittura incertezze e rendere difficoltosa una distinzione. Ma alcuni elementi, come quella brocca, di terracotta invetriata, come ancora si fa a Fratterosa,

in quel di Pesaro, confermano la paternità dell'artista marchigiano e contribuiscono ad approfondirne la conoscenza.

Pietro Zampetti

Bibliografia: Daniele Benati, La natura morta in Emilia-Romagna, Milano 2000, pag. 289 a colori.



Pitture in quiete

Le opere 4

Pittori coevi e postmaginiani

La contemporaneità di esecuzioni di nature morte dovuta al frate agostiniano riminese Nicola Levoli ribadiscono, in una inquietante atmosfera lunare, una poetica assimilata dalla tradizione sei-settecentesca di ambito emiliano legato a questo genere specifico, reso da Levoli con una purezza di linguaggio che lo porta ad esprimere in contiguità con Carlo Magini la semplicità ed essenzialità quotidiana.

Si formano così, d'acchito, accostamenti con Arcangelo Resani, Giuseppe Maria Crespi e Ubaldo Gandolfi. Mostrano maggior attaccamento agli stilemi maginiani, inoltre, le tele di Giovanni Rivalta conseguenti alla verosimile conoscenza di sue composizioni.

Evidenti, inoltre, i tratti accademici delle tele di natura morta del riminese Ludovico Soardi, il quale, entrato per via anagrafica nel XIX secolo, mostrerà ad evidenza l'appresa lezione levoliana.

4.1 Ubaldo Gandolfi

(*San Matteo della Decima, Bologna 1728-Ravenna, 1781*)

Fiasco, pane e formaggio

Olio su tela, cm 38 x 48

Collezione privata

Disposti sull'asse orizzontale di un desco sbrecciato, pochi semplici elementi si contendono la scena: un coltello che sporge con la lama al di fuori del piano, un cartoccio di formaggio già annerito, il pane avvolto nel tovagliolo immacolato, una pignatta di coccio, e quasi al centro svetta un fiasco impagliato. È una sintesi potentissima nella sua eloquente efficacia, capace di restituire poetica grandezza a una mensa apparentemente assai frugale. E pochi sono anche gli accordi cromatici, con una partitura coloristica tutta affidata a toni chiari, dei bianchi e degli ocra, con rare ma evidenti eccezioni di macchie di colore esaltate dalla maestria di un tocco materico di spedita immediatezza.

Esposta per la prima volta alla pionieristica mostra itinerante dedicata al tema della natura morta italiana tenutasi a Napoli, Zurigo e Rotterdam, tra 1964 e 1965, la tela fu a lungo ritenuta del veneziano Giovanni Battista Piazzetta sulla base di una proposta attributiva avanzata dal Roli (ROLI 1964; *Das Italienische Stilleben* 1964), accolta dal Bologna (1968) e successivamente confermata da Pallucchini (1968). Spetta a Carlo Volpe (1979) il merito di averne restituito la paternità, unanimemente accolta dalla critica, a Ubaldo Gandolfi, forse il principale interprete, assieme al fratello Gaetano, della pittura bolognese sacra e 'di storia' nella seconda metà del Settecento. Nella sua acuta disamina, lo studioso osservava come *la qualità degli impasti veneti non nasconde il suo carattere di cultura trasferita*, anche in ragione di passaggi chiaroscurali meno contrastati, e altresì nel *più avvertito rapporto dialettico tra colore e disegno* (VOLPE 1979, p. 162). Formatosi all'Accademia Clementina, entro un linguaggio ancorato all'ormai atardata tradizione carraccesca, il Gandolfi seppe fare propri i dettami della cultura lagunare dopo un soggiorno a Venezia, avvenuto attorno al 1760 in compagnia del fratello minore, assimilando i portati di quell'esperienza determinante con risultati sorprendenti, tanto da cimentarsi con successo anche nel tipico genere delle 'teste di carattere'.

A tutt'oggi la tela costituisce l'unica prova nota di natura morta autonoma pervenuta fino a noi, ma a conferma di una sua pratica saltuaria nel genere, in Accademia considerato minore, occorre dire che l'erudito Marcello Oretti nell'elencare i dipinti realizzati dal maggiore dei Gandolfi ricordava *due Merende con frutti* eseguite per monsignor Ratta di Bologna (ms. XVIII sec., B.134, c. 181). Un'ulteriore riprova di tale attitudine, e quindi del suo *anticonformismo* (BIAGI MAINO 1990, p. 260), è inoltre fornita dal comprovato allunato presso di lui del pittore

riminese fra' Nicola Levoli avvenuto nel corso degli anni sessanta, formatosi da figurista (tra 1762 e 1765), che avrebbe ben presto impostato tutta la sua attività su una produzione specialistica. Una scritta apografa sul verso della tavola raffigurante *Sant'Agostino* realizzato da Ubaldo, ora in collezione Molinari Pradelli a Marano di Castenaso, ne ricorda infatti il completamento floreale, oggi perduto, ad opera dell'allievo (ROLI 1977, pp. 127, 266; MILANTONI 1990, p. 56, n. 30; LUI 2014, p. 216, n. 56, con bibliografia estesa).

Quanto alla cronologia della tela in esame, collocata da Volpe attorno al 1770, alla luce della sua spiccata consonanza con i precedenti veneti, nonché dell'omaggio tributato dallo stesso Levoli nella natura morta con *Fiasco, panno e lonza* (cfr. MILANTONI 1990, p. 20, n. 2), che ne rappresenta quasi una variante in toni ombrosi, andrà forse anticipata di qualche anno.

Indubbiamente, come già notava Volpe (1979a, p. 152), allorché il grande bolognese si cimenta sul tema della natura morta rustico-realistica, il suo compiacimento pittorico di marca crepiana, unito al guizzante colorismo veneto, finisce per prevalere sui caratteri di realtà di quella tradizione, risolvendosi in *un eletto divertissement*, e in tal modo l'opera smarrisce in *naturalizza quanto guadagna in scintillio pittorico* (BENATI 2000c, p. 59; 2000d; 2003, p. 456).

Giulia Palloni

Bibliografia: ROLI 1964, p. 114, n. 267 (come G.B. Piazzetta); *Das Italienische Stilleben* 1964, p. 53, n. 142; BOLOGNA 1968, tav. 30, p. n.n.; PALLUCCHINI 1968, p. 119, fig. 172; VOLPE 1979, pp. 152, 162-163, n. 341, fig. 183 (come U. Gandolfi); BONSANTI 1980, pp. 111-112; MARIUZ 1982, p. 120, n. A47; VECA 1983, p. 362, tav. XXXVIII; BIAGI 1984, p. 114, n. 73; SALERNO 1984a, p. 406; COLOMBI FERRETTI 1989a, p. 501, fig. 599; BIAGI MAINO 1990, p. 260, n. 57, fig. 99; MILANTONI 1990, pp. 55-56, n. 29; BENATI 2000c, p. 59; 2000d, p. 139, fig. 145; GANDOLFI 2002, pp. 86-87, n. 12; BENATI 2003b, pp. 456-457, 487.



4.2/3 Nicola Levoli
(Rimini, 1728-1801)

4.2 *Fiscella di pesci e conchiglie*

4.3 *Germano su un tagliere, tegame di rame, fette di lonza, pane*

Olio su tela, 47 x 61 cm ciascuna
Pesaro, Fondazione Cassa di Risparmio
(in comodato presso la Galleria Nazionale
delle Marche di Urbino)

Le due tele fanno parte della collezione d'arte della Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro dal 1984, quando furono acquistate sul mercato antiquario, e sono state esposte per diversi anni nelle sale, adibite a museo, di Palazzo Montani Antaldi, mentre oggi fanno parte del nucleo di dipinti concesso in comodato alla Galleria Nazionale delle Marche di Urbino.

Entrambe sono caratterizzate dai toni terragni dell'ambientazione anonima e molto scura nella parte superiore. La luce, proveniente dall'alto a sinistra, illumina e fa risaltare gli alimenti e gli oggetti con riflessi quasi argentati: nel primo dipinto, una fiscella con dei pesci e in primo piano un'ostrica aperta e una lumaca di mare; nel secondo un germano adagiato sul tagliere vicino a due fette di lonza, in primo piano tre teste d'aglio e una forma di pane, sullo sfondo un paiolo in rame rovesciato e due pernici appese a un chiodo.

La tipologia stilistica e compositiva è quella tipica del pittore, specializzato in questo genere di composizioni, riprendendo la tradizione emiliano romagnola sei-settecentesca, dove elementi semplici e della quotidianità vengono accostati tra loro e i toni coloristici sono smorzati, che incontrerà un grande successo di pubblico soprattutto nell'ambiente riminese, dove molte case dovevano avere appesi alle pareti i quadri del loro conterraneo. In particolare, come è noto, il medico e fisico Giovanni Beltramelli, amico e primo sostenitore del pittore, possedeva nella sua galleria di pitture, ben sessantaquattro delle sue nature morte e pure un autoritratto (MUTI 1990, p. 101).

Nelle due tele qui presentate è possibile rintracciare elementi che si ripetono più volte nella produzione dell'artista, quasi una forma di reiterazione di preghiera e riflessione, quello che Milantoni descriveva come "un piccolo mondo abbandonato, che si colora di gelida melanconia, emblema rigoroso di una piccola, ma non meno intensa, *vanitas domestica*" (1990, p. 29). Così, combinati tra loro in modo diverso, ritroviamo la fiscella di pesci con le ostriche e le triglie in primo piano, in collezione privata (MILANTONI 1990, p. 31, n. 13), che si distanzia di poco dal nostro esemplare; il germano reale, col collo ritorto, che ritorna nel dipinto in collezione privata a Urbino (vedi in questo catalogo cat. 4.6) e, ancor più simile, per la presenza anche delle teste d'aglio e del paiolo, a quello

in collezione privata e già attribuito al Ceruti (MILANTONI 1990, p. 76, n. 42).

Maria Maddalena Paolini

Bibliografia: MILANTONI 1990, pp. 29-30, nn. 11-12; VITALI 2000, pp. 225-226; AMBROSINI MASSARI 2005, p. 21, figg. 36-37; PAOLINI 2013, p. 146, figg. 54a-b.



4.4 Nicola Levoli (Rimini, 1728-Covignano, 1801)

Pollame, interiora di animali e oggetti

Olio su tela, cm 75 x 51
Bologna, Pinacoteca Nazionale (inv.1036)

Il dipinto è ben conservato e raffigura una natura in posa eseguita con essenziale eppure efficace effetto scenografico, in parte appesa alla parete che fa da sfondo e in parte posta con apparente casualità sopra a un ripiano. Nella penombra che avvolge la composizione, opportunamente rischiarata qua e là dal riverbero di una calda luce artificiale, si riconoscono un gallo e una gallina spennati, legati per le zampe e agganciati al muro insieme a una sporta fatta di canne palustri; sul piano si riconoscono le interiora dei due animali affiancate da quelle di un agnello (o di un vitello), una casseruola di rame con il manico di ferro, un coltello ed un candeliere d'ottone con candela. Animali, carni e cose di questa pacata composizione pauperistica, spuntano dallo sfondo scuro e sfumato che lascia risaltare le tonalità bilanciate ottenute con un'accattivante pittura di tocco a macchie di colore, atta a descrivere i soggetti inanimati raffigurati.

Il quadro proviene dall'Istituto delle Scienze annesso dall'Accademia Clementina di Bologna, dove fu registrato nell'Inventario Generale del 1798: "Altro [quadro] con pollami, ed altro, corniciato, come sopra: del P. Nicola Lettoli [sic.] Agostiniano Riminese Accademico d'Onore" (Cammarota, 1997, p. 63); successivamente fu elencato nel catalogo delle opere appartenenti alla medesima istituzione felsinea del 1820, da cui si evince che fu "Regallato dall'Autore all'Accademia" (EMILIANI, 1971; Cammarota, 1997); nonostante la mancanza di date sicure relative alla carriera del Levoli, questa tela è stata giudicata eseguita verosimilmente entro il settimo decennio del Settecento (Milantoni, 1990), oppure – basandosi su uno degli Atti dell'Accademia Clementina resi noti da Cammarota (1997) – nel 1791, quando l'artista la donò al glorioso sodalizio bolognese in occasione della sua nomina ad accademico d'Onore (SAMBO 2015b).

L'opera è contraddistinta da una bonaria semplicità quotidiana che evoca i preparativi per un pranzo conventuale di fine quaresima; inoltre in essa appaiono evidenti i tributi stilistici di Nicola Levoli ai quadri da ferma del piacentino Felice Boselli – sia nel trattamento della materia pittorica, sia soprattutto nei contrasti bilanciati di luce e ombra –, sebbene la scelta di raffigurare umili angoli di cucina inquadrando in una visione dello spazio più ridotta rimandi anche alla cultura padana, romagnola e marchigiana del XVII e XVIII secolo: numerose sono infatti le affinità con le nature morte parimenti pauperistiche del cosiddetto "Pittore di Rodolfo Lodi" e del vagabondo romano – ma che fu attivo in Romagna – Arcangelo Resani,

nonché con quelle più ricche dei fanesi Carlo Magini e Sebastiano Ceccarini; sicché è il confronto con queste ultime che consente di collegare in un'ideale linea di domestica contiguità sentimentale anche questo severo "bodegones" di formato verticale.

Gioverà ricordare che il nome di battesimo del Levoli era Remigio Policarpo, ma essendosi votato alla vita religiosa fino a vestire l'abito degli agostiniani a soli 18 anni, prese poi il nome di fra' Nicola ed entrò nel convento riminese di S. Agostino. Nel 1747 si trasferì nella comunità religiosa dei confratelli di San Giacomo Maggiore a Bologna, circostanza che, come si è detto, gli consentì di frequentare il fervido ambiente dell'Accademia Clementina e di approfondire la conoscenza di pittori autorevoli come i Gandolfi: è Marcello Oretti (*Notizie de'Professori del Disegno...*, Bologna, Biblioteca Comunale, Ms B 135, sec. XVIII, c. 80), a testimoniare un alunno di fra' Nicola proprio presso Ubaldo Gandolfi e curiosamente ad un "P. Levoli" fiorante allude un'iscrizione apposta sul retro di una tela con *S. Agostino* dello stesso Gandolfi, conservata nella raccolta Molinari Pradelli di Marano di Castenaso, anche se ora sul dipinto non compaiono tracce di tali fiori (si veda *La raccolta Molinari Pradelli*, catalogo della mostra, 1984, p. 114, n. 73).

Emilio Negro

Bibliografia: EMILIANI 1971, p. 79, n. 227; COLOMBI FERRETTI 1989a, I, p. 502; MILANTONI 1990, p. 18; CAMMAROTA 1997, pp. 63, 691, n. 227; SAMBO 2000b, pp. 281, 285, fig. 310; PERUZZI 2006, p. 249; SAMBO 2015b, pp. 284-285, n. 165.



4.5 Nicola Levoli

*(Rimini, 1728-Covignano, 1801)**Pollame, brocca in terracotta e sporta*

Olio su tela, cm 72,5 x 52,5

Collezione privata

L'opera è ben conservata e raffigura un gallo e una gallina, spennati e legati per le zampe, che sono stati appesi al gancio di un muro insieme ad una sporta fatta di canne di palude, mentre sul pavimento si vede una brocca di terracotta smaltata.

Il dipinto non è dissimile da quello parimenti di formato verticale della Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv.1036), malgrado ciò rappresenta una natura morta ancora più essenziale, eppure di analogo piacevole risultato scenografico, anch'essa disposta su uno sfondo bruno costituito dai grossi mattoni di una rustica cucina: un espediente collaudato atto a mettere in risalto i morbidi passaggi tonali delle carni degli animali da cortile, della sporta e del bricco di ceramica. Anche questa tela presenta le caratteristiche di tutte le opere raccolte nel catalogo del monaco e pittore agostiniano fra Nicola (al secolo il riminese Remigio Policarpo Levoli), che raffigurano quasi esclusivamente composizioni pauperistiche di natura in posa comprendenti, oltre a pochi ed essenziali utensili da cucina, soprattutto ortaggi, pesci, cacciagione e animali d'allevamento, ossia i principali componenti della dieta mediterranea del tempo.

Pure questa *Natura morta con pollame e oggetti* evoca dunque la dignitosa essenzialità delle cucine conventuali che è ugualmente percepibile in molte altre rassomiglianti composizioni del Levoli e mira a ricordare la gioia leggera racchiusa nelle abitudini più semplici dell'austera vita monacale, come ad esempio i preparativi per un pranzo domenicale o comunque festivo. Dagli *Atti dell'Accademia Clementina* resi noti da Giampiero Cammarota (1997, p. 691, n. 227), apprendiamo che nel 1791 Levoli fu nominato Accademico d'Onore del glorioso sodalizio bolognese; malgrado l'apparente prestigio del titolo conferito al pittore riminese solo in tarda età, è opportuno rimarcare che esso era meno prestigioso di quello assai più ambito di accademico effettivo: la qualcosa fa di frate Nicola una sorta di figlio di un dio minore.

Emilio Negro

Bibliografia: RIMONDINI 2005a, p. 15; RIMONDINI 2005b, p. 13.



4.6/7 Nicola Levoli

*(Rimini, 1728-1801)*4.6 *Germani, sporta e frutta*4.7 *Gallo, pernice e cardi*

Olio su tela, 38,5 x 48 cm ciascuna
 Urbino, collezione privata

Le due tele mostrano lo stesso impianto compositivo: i pennuti morti sono ritratti da un punto di vista leggermente rialzato, il germano è appoggiato direttamente su un piano di pietra, dietro di lui la tipica sporta di canne accanto la quale si intravede una seconda anatra, in primo piano sulla sinistra si trova una pera appena colta con le due foglie attaccate al gambuccio ancora verdi; il gallo, e dietro di lui la pernice, invece, sono adagiati su un letto di verdure e sembrerebbero dei ceppi di cardo gobbo. La semplicità della composizione rientra in quella tipica produzione che il frate agostiniano di Rimini realizzò nella fase matura della sua attività artistica quando diventa evidente "la tendenza a sfrondare la composizione e ad appuntare l'occhio su pochi oggetti, resi attraverso una pennellata scabra che li pone in risalto, sfruttando anche l'accorta trama delle lumeggiature, contro uno sfondo tendenzialmente scuro" (SAMBO 2000, p. 285). Gli stessi elementi qui presenti possiamo riconoscerli in altre tele dell'artista, il germano, che nel dipinto della Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro è adagiato su un tagliere (si veda in questo catalogo cat. 4.3), così come lo è anche il gallo, accompagnato da sedani e cipolla, in collezione privata (MILANTONI 1990, p. 28, cat. 10).

Un genere di immagini certamente apprezzato e richiesto dalla borghesia locale romagnola che raccoglieva queste opere, di formato ridotto, e le esponeva in quanto belle decorazioni nelle proprie case e come variegato repertorio naturalistico, opere di "un uomo di particolari talenti per dipingere e pesci e crostacei, e frutti, e animali, ed augelli d'ogni spezie" come recita l'avviso di vendita, tentata nel 1802, della collezione del medico Beltramelli il quale, come noto, possedeva ben sessantaquattro nature morte del Levoli (MUTI 1990, p. 102).

Maria Maddalena Paolini

Bibliografia: inediti.



4.8 Nicola Levoli

*(Rimini, 1728-Covignano, 1801)**Interno di dispensa con gallo, cappone**spennato e sporta di canna*

Olio su tela, 64,5 x 96 cm

Rimini, collezione privata

Il dipinto, ora in collezione privata a Rimini, è passato per la casa d'aste Finarte di Milano in data 18 ottobre 1994 (lotto n. 66).

Gli elementi che compongono la scena sono quelli tipici di Nicola Levoli e ben riconoscibili in diverse sue opere: il pollo spennato a testa in giù, abbinato alla sporta di canna come ritroviamo nella tela con orientamento verticale, conservata alla Pinacoteca Nazionale di Bologna (MILANTONI 1990, pp. 18-19, cat. 1 e in questo catalogo cat. 4.4), così come in quella con medesimo soggetto in collezione privata riminese (si veda in questo catalogo, Negro, cat. 4.5); la ciotola di ceramica, in primo piano sulla destra, che compare anche nella tela in collezione privata raffigurante un gallo vivo (MILANTONI 1990, p. 26, cat. 8) mentre, nel nostro caso, è già morto, non ancora spennato, appoggiato sul tavolo della cucina con il collo ritorto, sopra quelli che sembrerebbero tre ceppi di sedano; sulla sinistra, in primo piano un mortaio in bronzo che più volte ritroviamo nelle cucine levoliane (MILANTONI 1990, p. 34, cat. 16) e spesso anche in quelle di Magini.

Sembrerebbe dunque un piano di cucina imbandito con tutto l'occorrente per un pranzo domenicale che si aprirà con un brodo di carne e verdure, anche gli altri oggetti sembrerebbero suggerire questo, compaiono infatti una brocca e un secchio in rame con la corda legata al manico per attingere l'acqua nel pozzo, lo stesso che ritroviamo nella tela, raffigurante un pesce San Pietro, in collezione privata (MILANTONI 1990, p. 36, fig. 18) e in quella dal Milantoni attribuita ad anonimo romagnolo (*Idem*, p. 67, cat. 36) e poi restituita al riminese da Elisabetta Sambo (2000, p. 285).

L'atmosfera domestica e i toni pacati e caldi della composizione sono quelli delle numerose nature morte che il Levoli, frate pittore, si ritrova a produrre in quantità, prendendo spunto dalla combinazione di alimenti e stoviglie tratti dal vero proprio nella cucina dei conventi nei quali si trovava, con quella "maniera candida e obbiettiva di rendere le cose che gli stanno dinnanzi" che lo avvicina a Carlo Magini come "fratello spirituale", come lo aveva definito Luigi Zuali Naldi in un articolo del 1961 (p. 40).

Maria Maddalena Paolini

Bibliografia: MILANTONI 1990, p. 27, cat. 9; FINARTE 1994, n. 66.



4.9/10 Nicola Levoli

(Rimini, 1728-1801)

4.9 *Piatto con sogliola e gallinelle di mare*

Olio su tela, cm 35 x 47

4.10 *Tagliere con spigola, ramina, triglie, aglio e quartino di vino*Olio su tela, cm 34,5 x 47
Rimini, collezione privata

In un ambiente del tutto privo di caratterizzazioni, in cui prevalgono tonalità terrose, trovato posto nel primo quadro un piatto, collocato di sbieco, con una grande sogliola e alcune gallinelle di mare, mentre nel secondo, in un'atmosfera analogamente ombrosa, è collocata su un tagliere ligneo una spigola dai toni argentei alle spalle della quale una ramina stagnata ne riproduce bagliori simili. Più in primo piano sono raffigurate due teste d'aglio e quattro triglie, accostate a una piccola ampolla di vetro azzurrato con del vino bianco atto a sfumarne la preparazione. Temi nei quali dovremmo forse riconoscere il cibo offerto agli ospiti di tradizione classica (RIMONDINI 2005a; 2005b), ma che senz'altro si iscrivono nella corrente naturalistica di stampo erudito del Settecento.

Le due tele, già presso la Galleria Cortona di Milano, nate verosimilmente in coppia nonostante dimensioni lievemente difformi, sono da attribuire con certezza al riminese Nicola Levoli in ragione dei numerosi rimandi alle opere del suo nutrito catalogo, individuato con fondatezza a partire dalla mostra dedicata al pittore a cura di Milantoni (1990) e in seguito oggetto di ulteriori ampliamenti da parte di diversi studiosi (BOCCHI-BOCCHI 1998c; SAMBO 2000b; MUTI 2003; RIMONDINI 2005a, p. 15; 2005b, p. 13; CRISPO 2006, pp. 63-65; SAMBO 2007).

Di altissima tenuta qualitativa e in ottimo stato di conservazione i dipinti in esame, di grana scabra ma capaci di vivaci luminescenze, trovano puntuale confronto in particolare nella natura morta con *Cefalo e triglie su un tagliere, agli, cipolla e ampolla*, in collezione Lodi a Campione d'Italia (cfr. MILANTONI 1990, p. 77, n. 45), con cui condividono un'analoga scelta lessicale nella selezione di alcuni oggetti e l'uso della luce che riverbera trasversalmente sul piano di posa, laddove la padella dal lungo manico in ferro raffigurata nel secondo quadro torna, pressoché identica, nella tela con *Pollo e cappone spennati appesi a una sporta*, giunta alla Pinacoteca Nazionale di Bologna dall'Accademia Clementina, a cui fu donata dell'artista stesso a una data imprecisata (cfr. SAMBO 2000b, pp. 281-282, fig. 310, con bibliografia progressiva).

A quanto sappiamo, Remigio Enrico Policarpo Levoli rinunciò ai propri beni nel 1746, ed entrò nel convento di San Giacomo Maggiore a Bologna nel 1747, assumendo il nome di Nicola (appartenuto al padre di cui rimase orfano), e

dopo l'ordinazione sacerdotale, già trentatreenne, nel 1762 iniziò a frequentare l'Accademia, conseguendovi il premio Fiori nel 1765, sotto la direzione di Ubaldo Gandolfi (cat. n. 4.1), con il quale sono attestate alcune collaborazioni. Rientrato a Rimini, risiedette nel convento agostiniano dal 1769 al 1778, e poi dal 1788 fino al 1800, quando a seguito delle soppressioni napoleoniche del 1797, si trasferì nel convento di Santa Maria delle Grazie sul colle di Covignano, nei pressi della città, trascorrendovi gli ultimi anni (MUTI 1990). Nonostante una vita apparentemente appartata e frugale, in aperta sintonia con la propria produzione, la sua attività pittorica seppe incontrare il favore della committenza locale, tanto dell'aristocrazia che della piccola e media borghesia. Infatti, in base a recenti indagini condotte da Giulio Zavatta sulle quadriere ottocentesche, "la quantità di quadri di Levoli è una sorta di patente collezionistica riminese, in grado di gerarchizzare le raccolte nel panorama cittadino" (ZAVATTA 2019, p. 36): così ai sessantacinque dipinti in proprietà del medico Giovanni Beltramelli, già noti agli studi, ossia "una completa serie di storia naturale", oltre all'autoritratto a mezzo busto del pittore (GIANGI, ms. 341, c. 87; MUTI 1990, p. 101; ZAVATTA 2012, pp. 80-81; 2019, p. 34), seguono in ordine di grandezza quelli annoverati nella raccolta Lettimi, stimata nel 1823, che ne registra altri ventotto, mentre nel 1836, alla morte di Chiara Fabbri, il notaio Guerra annotava altri "dieci quadri di storia naturale [...] dipinti dal Padre Levoli", ma quattro opere *rappresentanti frutta, e cacciagione al naturale* sono ricordate nel 1822 anche tra i beni di Giuseppe Montanari, in una stima redatta poco dopo la sua scomparsa e ancora tra quelli del cronista riminese Filippo Giangi (1783-1846), che nel 1846 dettò al proprio notaio, Nicola Cipriani, il suo testamento con un sommario indice dei quadri dove vengono elencati "una gallina morta", e dei "fiori", per un totale di nove dipinti in tela rappresentanti "cose naturali" (ZAVATTA 2019, pp. 36-38, 40).

Nel computo complessivo delle opere registrate a nome del frate agostiniano nel collezionismo locale si oltrepassano in tal modo i centoquindici esemplari, ben oltre il novero di quelle oggi conosciute. Al netto dell'impossibilità di verificarne la fondatezza, occorre dire che fino a pochi anni orsono, Levoli era il solo artista documentato in ambito riminese e ritenuto, anche per questo motivo, l'unico referente per tutte le varianti locali della cosiddetta produzione rustico-realistica affidata a dipinti di piccolo formato con pochi oggetti colti nel loro aspetto più dimesso. Oggi tale assunto è stato smentito, non solo grazie all'emersione di altre personalità territorialmente attive nel capo della natura morta, come il santarcangiolese Giambattista Galliadi (cat. n. 4.12) o il naturalista autodidatta Giovanni Antonio Battarra (Rimini, 1714-1789) del quale non sono mai stati rintracciati gli oltre duecento quadretti 'di penna' elencati nel suo inventario *post mortem*

del 1791 (RIMONDINI 2005c, p. 17), ma anche grazie al ritrovamento di una precoce biografia manoscritta sul Levoli, redatta in versi nel 1803 dall'allievo Lodovico Soardi (1764-post 1837), dalla quale sembra emergere l'esistenza di una sua scuola di pittura (RIMONDINI 2006), o quanto meno della presenza di più seguaci del frate agostiniano.

A fronte di un siffatto contesto e lontani dall'aver raggiunto ragguagli sullo svolgimento e la seriazione della sua prolungata attività, nella completa assenza di firme o appigli cronologici, sul mercato antiquario negli ultimi anni sono comparse frequentemente nature morte a lui attribuite, alcune delle quali si distinguono per qualità stilistica, tra cui vanno menzionate una coppia di quadri raffiguranti un soggetto di pesce e uno di carne acquistati dalla Fondazione Carim nel 1995 (già Vigoleno, Algranti, 16/05/1987, n. 920; GAETA 1987, nn. 49-50; Venezia, Semenzato, 10/12/1989, n. 105, come G. Ceruti; MILANTONI 1990, pp. 88-89, nn. 59-60; PASINI 2005, p. 116, nn. 32-33), nonché una *Natura morta con cappone cardi, e casseruola* acquisita dallo stesso ente nel 2003, che si suppone possa corrispondere a quella di tema analogo ricordata da Carlo Tonini (1888, vol.VI, parte II, p. 268) un tempo nella collezione del conte Giulio Cesare Battaglini (MUTI 1990, p. 101; MUTI 2003, n. 17; PASINI 2005, pp. 86-87; ZAVATTA, pp. 45-46, fig. 9). Da ultimo, occorre segnalare una *Natura morta con sporta di triglie e cacciagione di penna*, recentemente apparsa sul mercato artistico statunitense con un riferimento al Levoli, dalle tonalità decisamente brillanti e schiarite, piuttosto significativa dei suoi legami con l'Accademia Clementina, in una fase di riflessione sui modelli offerti dal maggiore dei Gandolfi, tanto nella complessità della composizione, con lo squarcio su cieli spumosi, quanto per la freschezza della stesura pittorica (olio su tela, 28 3/4 x 23 3/4 inc., Simpson Galleries, Houston, Texas, 2/04/2006, n. 313; Lewis & Maese Antiques, Houston, Texas, 26/09/2008, n. 273), per la quale è indicata una provenienza dalla raccolta del riminese, non altrimenti noto, dottor Gaetano Rossi (1896-1944).

Giulia Palloni

Bibliografia: inediti.



4.11 Claude-Joseph Fraichot

(Besançon 1732-c. 1803)

Tavola imbandita con uova, ciliegie, cesto di vimini e maioliche

Olio su tela, cm 56 x 75

Collezione privata

Il dipinto è stato reso noto da Michel e Fabrice Faré agli albori degli studi sulla natura morta francese (1976, p. 344, fig. 568) con un cauto riferimento a Claude-Joseph Fraichot, l'esponente di maggior spicco di una numerosa famiglia di artisti originaria di Doubs, nella Francia orientale. Del padre Jean, anch'egli pittore, nativo di Morteau, trasferitosi a Besançon verso il 1747, si ignora la produzione, così è a suo figlio Claude-Joseph che la critica ha attribuito una serie di nature morte firmate semplicemente Fraichot, a partire dalle quali si è radunato un piccolo catalogo di opere di stile analogo, sebbene non tutte caratterizzate dalla medesima cifra qualitativa.

Scarse le notizie biografiche che lo riguardano: di lui sappiamo che dipinse innanzitutto ritratti, quadri di genere e copie. Dal 1774 al 1792 lavorò come insegnante di disegno all'École de Peinture della sua città natale. Delle sue qualità di disegnatore resta testimonianza nell'incisione del diploma della loggia Sincérité di Besançon (LAHALLE 2015, p. 107). In seguito alla chiusura della scuola, povero e gravato dalla famiglia, continuò a insegnare a Palazzo Granvelle durante la Rivoluzione, morendo a Besançon attorno al 1803. Del fratello Jean-Pierre ci è noto un contratto stipulato con un certo Talbert di Nancray per un quadro di Notre-Dame du Rosaire, destinato alla chiesa di Nancray, nel 1769. Il loro prozio Pierre-Antoine, nato verso il 1690, morì nel 1763, mentre suo figlio Jean-Baptiste, nato a Besançon il 17 ottobre 1727, viveva ancora nel 1779.

Siccome appare abbastanza verosimile che lavorassero tutti a stretto contatto tra loro, risulta complesso distinguere le varie mani, in assenza di ulteriori precisazioni sui ruoli delle singole personalità. Pertanto, rimettendoci agli esperti di ceramiche circa l'ipotesi che i piatti e il vasellame rappresentato sulle tele possano essere anteriori al 1750, la storiografia si è provvisoriamente orientata sul nome di Claude-Joseph Fraichot. Lo stile arcaico delle sue nature morte e la luminosità sospesa e rarefatta del suo immaginario, riservato esclusivamente al tema della tavola imbandita ripresa in spazi diafani e dilatati di sensuale raffinatezza, conferiscono loro un fascino poetico senza tempo, di immota semplicità. Così al nome di Fraichot è ormai ricondotta questa peculiare disposizione di oggetti domestici, con ceramiche francesi decorate, brocche e vasellame di ogni sorta, verdure e alimenti (fragole e ciliegie, prosciutti e timballi, gamberi o dolciumi), disposti su robusti tavoli in massello, talvolta semicoperti da candide tovaglie inamidate, raccolte in rigidi panneg-

gi memorie di antichi *bodegones* (cfr. FARÉ-FARÉ 1976, pp. 342-344, figg. 559-570). In tal modo, come ha efficacemente sintetizzato il grande Charles Sterling "the provincial painter Claude-Joseph Fraichot (...) is a perfect stylistic parallel to his contemporary Carlo Magini" (STERLING 1981, p. 22), fautore di un'analoga visione delle cose, poste a giganteggiare in proscenio e costantemente replicate con un gusto di lontana ascendenza seicentesca. Sulla stessa linea di lettura si è espresso anche Alberto Veca che, al di là della coincidenza di datazioni dei due autori, ne ha rilevato le tangenze iconografiche (1983, p. 368).

Diverse nature morte attribuibili al pittore francese, o alla sua cerchia, sono transitate di recente sul mercato: una delle quali con *Vasi di ceramica della Francia orientale, una brocca di vino, un'oliera, verdure e un pasticcio*, esitata alla Dorotheum di Vienna (17/10/2012, n. 636, cm 73,5 x 95,5), un'altra apparsa con un erroneo riferimento al faentino Giovanni Rivalta da Wannenes a Genova (28/05/2019, n. 63; ora in collezione privata riminese), a testimoniare l'affinità stilistica tra la produzione artistica francese e quella tra Romagna e Marche nell'età dei lumi. Talune composizioni di Fraichot sono note in più redazioni, il che induce a sospettare l'operato di un'autentica bottega, incline a un'esecuzione in serie, ma non è il caso del dipinto in esame che si distingue dal catalogo raccolto fino a oggi per la sua altissima tenuta e una stesura pittorica sottile e uniforme di ricercata maestria.

Giulia Palloni

Bibliografia: FARÉ-FARÉ 1976, p. 344, fig. 568; VECA 1983, pp. 368-369, tav. XLI.



4.12 Giovanni Battista Galliadi

(Santarcangelo di Romagna, 13 luglio 1752-30 dicembre 1810)

Tavolo apparecchiato con pere, zucca e pancetta
Olio su tela, cm 34 x 45,5

Siglato e datato sul foglio di carta in basso al centro: "B.G.F. 1787"

Reca un cartiglio a tergo della tela: "Il pittore Galliadi / santarcangiolese, fece / nell'anno 1787"
Rimini, Collezione privata

Fatta conoscere da Elisabetta Sambo su segnalazione di Daniele Benati (2004), la piccola tela, siglata e datata sul davanti "B. G. F. 1787", reca sul verso un elaborato cartiglio con la scritta "Il pittore Galliadi / santarcangiolese, fece / nell'anno 1787" che ha consentito alla studiosa di precisarne l'autore in Giovan Battista Galliadi, fino a quel momento noto ai repertori, nonché all'ambito degli studi locali essenzialmente per la produzione di ritratti (MARINI 1844, p. 125; PETTI 1855, p. 112; PASINI 1978, pp. 18-19; NICOLINI 2000, pp. 6-7), un genere nel quale l'artista aveva raggiunto in vita una modesta fama, come ricordano ai primi decenni dell'Ottocento Raffaele D'Altri (1808, p. 47) e Pietro Zani (1817-1824, p. 269). Le principali notizie sulle sue vicende artistiche e biografiche ci sono però fornite dal letterato piacentino Pietro Giordani (1811), che pochi mesi dopo la morte di Galliadi, ne dette alle stampe l'epicedio in occasione delle esequie celebrate il 5 marzo 1811, su informazioni di prima mano.

Come ha opportunamente messo in evidenza la studiosa, Giordani enfatizza le sue capacità ritrattistiche a discapito di ogni altro genere praticato dal pittore, e a fronte di un ben "più meritato riconoscimento nel campo della natura morta, che non va lesinato al dipinto ora ricomparso" (SAMBO 2004, p. 377), specie se confrontato alla rigida convenzionalità dei ritratti che ci sono pervenuti, come quello di *Don Giovenardi* del 1795 (nella Collegiata di Santarcangelo), il piccolo rame con il maestro di musica *Innocenzo Socci*, firmato e datato nel consueto cartiglio allo stesso 1795 (già Biblioteca Comunale, oggi al Museo Storico Archeologico di Santarcangelo, cfr. STOPPIONI-PASINI 2008, pp. 121-122), al ritratto di *Monsignor Niccolò Della Massa Masini* (Cesena, Pinacoteca Comunale, inv. n. 207; PIRACCINI 1984, p. 79, n. 64), fino alla commissione più ufficiale rappresentata dal ritratto di *Daniele Antonio Felici Cappello*, del 1804 (già nel Palazzo Comunale, ora al Museo di Santarcangelo, cfr. PASINI 1978, pp. 18-19; STOPPIONI-PASINI 2008, pp. 121-122). Tale produzione, sebbene di tenuta qualitativa non esaltante, per la paludata rigidità delle posture, denota nondimeno, negli elementi accessori dei ritrattati, la peculiare predisposizione di Galliadi alla raffigurazione di 'cose naturali' (D'ALTRI 1808, p. 47), non diversamente da quanto avviene nei dipinti di soggetto sacro noti finora, quali il *Sant'Ildebrando vescovo* della chiesa di Santa Ma-

ria dei Servi a Rimini, del 1775 (cfr. PASINI 1999, p. 169), e il grande *Cristo crocifisso* del santuario della Madonna della Visitazione a Casale, presso Santarcangelo, ambedue contrassegnati a tergo da elaborati cartigli che ne dichiarano, oltre all'autore, le rispettive datazioni al 1775 e 1780. Quest'ultimo in particolare, firmato e datato anche a fronte, reca sul verso della tela una lunga iscrizione: "Nell'anno bisestile MDCCCLXXX / l'artista Galliadi della terra / di S. Arcangelo invento e dipinse / questo quadro in età di 27 anni / per l'Oratorio di Maria SS.ma / di Casale", che ha fornito a chi scrive le coordinate temporali per il reperimento dell'atto di nascita del pittore in data 14 luglio 1752. Tra le diverse attività svolte dal santarcangiolese è attestato inoltre un suo intervento di restauro su una copia da Guido Reni per i Cappuccini di Faenza nel 1785 (POZZI-PRODI 2002, p. 406).

Al di là della ritrattistica, Galliadi fu pertanto attivo in vari generi benché con esiti difforni, similmente a quanto si verifica nella produzione di Carlo Magini tra un genere e l'altro, al punto da essere stata persino presunta una diversa paternità per i suoi dipinti di natura morta (MILANTONI 1990, p. 14). Il richiamo al fanese in questo caso assume oltretutto un significato specifico, giacché proprio le sue imbandigioni costituiscono il riferimento più immediato per la tela qui considerata la cui provenienza romagnola, laddove non venisse esplicitata, si renderebbe evidente per le qualità neo-prospettiche della composizione e il tono antiretorico che caratterizza il desco sul quale sono ordinatamente disposte due pere e una zucca, una bottiglia con un bicchiere, un cucchiaino, due fette di pancetta collocate su una lettera e un coltello che sporge dal piano. Rispetto alle composizioni maginiane, caratterizzate da un'orchestrazione più vasta e articolata della tavola, scalata per piani paralleli verso il fondale grazie a una luminosità calda e avvolgente, l'opera ha un'impostazione più sintetica e razionale della presa che giunge a cogliere dettagli come la mosca sulla pera, o il decoro inciso sul vetro del bicchiere, sul modello delle antiche colazioni olandesi, dalle quali tuttavia si discosta per l'uso di cromie fredde e decisamente schiarite, di sapore già neoclassico.

Analoghi caratteri stilistici rivelano altresì due nature morte fatte conoscere dalla stessa Sambo con un'assegnazione generica a 'Seguace romagnolo di Carlo Magini' (cfr. SAMBO 2000, p. 252, figg. 266-267, p. 257), una delle quali transitata presso Finarte a Milano con un riferimento al faentino Giovanni Rivalta (Finarte, Milano, 21/04/1988, n. 53) caratterizzata da una inquadratura più allargata, prossima a certi esiti della coeva pittura francese. Il reperimento dell'opera firmata da Galliadi ha dunque consentito alla studiosa di accorpate a suo nome anche tali composizioni, nelle quali tornano alcuni tra gli oggetti presenti nella tela in esame e un simile modo di spaziarli, scalando

la seconda a date più inoltrate (SAMBO 2004, p. 379, tav. CXXVII, figg. 286-287).

Questa serie di opere, di cui peraltro non mancano esempi simili, si inserisce con grande coerenza nella corrente della cosiddetta natura morta 'rustico-realista' (BENATI 1999, p. 49; 2000a, p. 60; 2000b, p. 32; 2015, p. 104), che tra la fine del XVII secolo e gli inizi dell'Ottocento, vede accomunate da un'attitudine antibarocca e antidecorativa diverse personalità operanti in contesti territoriali limitrofi, dal Pittore di Rodolfo Lodi al misterioso 'Pseudo Resani', attivi fra Emilia e Romagna, a Rimini, Nicola Levoli e Lodovico Soardi, a Faenza con Giovanni Rivalta e nelle vicine Marche, con Magini e la bottega ceccariniana. All'interno di questo articolato contesto Galliadi va ad assumere un posto di primo piano, costituendo un *trait d'union* tra l'attività di Magini e quella di Rivalta, e in completa indipendenza dal conterraneo Levoli. A dividerli è la formazione, bolognese per quest'ultimo, mentre per Galliadi è attestata una precoce frequentazione pesarese, presso Giannandrea Lazzarini (solo occasionalmente dedito ai soggetti 'di ferma', *ivi* cat. n. 2.7), ricordata da Giordani e comprovata da una lettera inviata al maestro a Pesaro il 22 dicembre del 1771, nella quale lo informa di non avere ancora terminato la copia del Cagnacci (Pesaro, Biblioteca oliveriana, *Carteggio del Lazzarini. Lettere a lui indirizzate da vari*, ms. 1982, CXXXI, *Lettera di Battista Galliadi*). Giordani menziona anche l'esecuzione di un ritratto, del quale si è persa traccia, a opera di un Galliadi "garzonetto di tredici anni, [...] di quel buon vecchio, suo maestro: il quale tanto si diletto di quella pittura, che la mostrava con molto affetto perché lodata fosse da quanti la fama traeva a visitarlo" (1811, p. 6; CARDELLI 2007, pp. 119-121). Per tornare all'aspetto che oggi ci appare il più interessante della sua produzione, come nota ancora Sambo, "la concezione razionalizzata dello spazio, sottesa a questo filone della natura morta che vede per tanti aspetti accomunati Galliadi e Magini, si offre a una lettura critica 'volta a privilegiare una spiegazione' in chiave ancora illuminista" (2004, p. 379). Ma se per Magini si può solo supporre un suo eventuale coinvolgimento in ambiente filonapoleonico, è fuor di dubbio che sulle frequentazioni di Galliadi sussistano notizie ben circostanziate a partire dal rapporto con il conte Daniele Felici (nel 1798 ministro delle finanze della Repubblica Cisalpina), testimoniato dal ritratto, tassello del mosaico intellettuale più ampio entro il quale il pittore santarcangiolese pare inserito, in stretta relazione con le personalità romagnole più progredite dell'epoca citate nell'elogio di Giordani, sebbene a date più inoltrate rispetto al 1787 indicato dalla tela qui considerata.

Giulia Palloni

Bibliografia: SAMBO 2004, pp. 377-379, tav. CXXVI, figg. 284-285.



4.13 Pseudo Resani?

(attivo a Bologna e nelle Romagne nella seconda metà del XVIII secolo)

Sporta, cosciotto d'agnello, catino in rame e due forme di formaggio
Olio su tela, cm 55,5 x 87
Bologna, Ritiro di San Pellegrino

Il dipinto è in buono stato di leggibilità e raffigura una sporta di canne intrecciate, un cosciotto d'agnello, un bacile di rame e due formaggi. Riguardo ai caratteri stilistici della tela è indispensabile rilevare che siamo davanti ad un'opera pauperistica realizzata da un pittore di cultura figurativa padana, romagnola e marchigiana dotato di valide capacità tecniche ed esecutive, evidenziate dalla felice disposizione scenica degli oggetti; né va sottaciuto che il quadro appare difficile da datare con precisione, in quanto potrebbe essere stato eseguito in un arco di tempo diverso dalla seconda metà del Settecento. Si tratta perciò del prodotto di un artista singolare dal cui comporre rigorosamente scarno affiorano limpide cadenze pittoriche: gli stilemi distintivi che vi si evidenziano mostrano infatti un procedimento esecutivo che fa uso di tinte calde e bilanciate, lasciando intravedere il fondo di preparazione della tela per accentuare i chiaroscuri: una tecnica particolare, di palese ascendenza seicentesca, non disgiunta da una singolare *forma mentis* che evoca altresì le sapide pitture del centese Paolo Antonio Barbieri, del cosiddetto "Pittore di Ridolfo Lodi", di Giuseppe Maria Crespi e del randagio Arcangelo Resani, ma anche quelle del lombardo Angelo Maria Rossi (già Pseudo Fardella o Pittore di Carlo Torre). Non a caso nel 1985 Ferdinando Bologna scrisse riguardo a questo anonimo autore che si trattava di un pittore che "sembra far ponte fra la Romagna di Resani e la Lombardia di Ceruti".

Eterogenee peculiarità di stile che quindi non consentono di collocare con geografica esattezza l'area di azione dell'ignoto artista, né aiuta la ricostruzione del *corpus* francamente eterogeneo, generosamente tentata (SAMBO, 2000, pp. 134-138). Va aggiunto infine che a questo *nickname* è stato collegato un numero ormai consistente di opere che, oltre a mostrare valenze stilistiche con i maestri citati, evidenziano pure trascurate tangenze con le pitture di Giuseppe Rivalta.

Emilio Negro

Bibliografia: FRISONI 1979, pp. 160-161, n. 335, fig. 179; BOLOGNA 1985, p. 337, nota 116; BENATI 2000, p. 135, fig. 139.



4.14 Anonimo pittore romagnolo (Maestro dell'otarda)

(Secolo XVIII)

Otarda, affettati, pane spezzato e frutta

Olio su tela, cm 60,5 x 87

Iscrizioni: "S. A P SP [?]" sull'etichetta della bottiglia

Milano, Collezione Giorgio Baratti Antiquario

Questo dipinto, ben conservato, raffigura un'eterogenea natura in posa ambientata *en plein air* che ha come soggetto principale un grande pennuto intento a beccare degli acini d'uva debordati da un attiguo muro di cinta in mattoni: l'insolito uccello posatosi sopra uno scalino di pietra, altri non è che un'otarda euroasiatica – o *Otis tarda* secondo l'azzeccata definizione del naturalista svedese Carl Nilsson Linnaeus –, cioè un grande volatile generalmente stanziale che, a causa dell'anomalo peso, si muove con lentezza; cosicché se viene spaventato preferisce fuggire correndo e utilizzando il volo solo come risorsa estrema. Vicino all'animale inconsueto – attualmente rarissimo in Italia, ma che fino al secolo scorso viveva ancora in alcune zone meno popolate del Bel Paese –, si vedono due pezzi di pane, dei fichi, delle pere, un bicchiere, una bottiglia di vino e delle fette di prosciutto e salame ben disposte su un piatto di foglie: dunque tutto l'occorrente per un pacifico *déjeuner sur l'herbe*, senza erba, né persone, e tuttavia rallegrato dalla curiosa presenza vitale dell'otarda. Quasi vent'anni fa la tela fu presentata come opera di Anonimo pittore romagnolo del XVIII secolo, *alias* "Maestro dell'otarda" (NEGRO 2001), nel corso della mostra fanese dedicata alla natura morta sei, settecentesca nei territori italiani dello Stato della Chiesa: un suggerimento attributivo che, per quanto generico, si preferisce mantenere nuovamente, giacché in esso si individua ancora la mano di un autore di buona cultura figurativa emiliano-romagnola, epigono di Paolo Antonio Barbieri, Francesco Stringa, Cristoforo Munari e soprattutto Carlo Magini.

Infine è curioso rimarcare, come segnalato da Claudio Giardini, che dalla *Cronaca fanestre* del 17 gennaio 1795, si ha conoscenza dell'uccisione di un "uccello di straordinaria grandezza simile al penname della Becaccia, becco e zampe da gallinaccio", del peso di "libbre 25", che fu creduto essere un "Grand Pivier Americano" (MARSARINI FANESE-BOIANI TOMBARI 2001, p. 24).

Considerando il peso consistente del volatile – una libbra fanese, o romana, equivaleva a 0,32 kg, quindi l'insolita preda pesava circa 8 kg che corrispondono al peso di un'otarda femmina, o di un giovane maschio – appare evidente che l'animale non era l'agile trampoliere dell'America del nord – "grande" di nome ma non di dimensioni –, bensì un'*Otis tarda* simile a quella raffigurata su questa tela.

Emilio Negro

Bibliografia: NEGRO 2001b, p. 135, cat. 61.



4.15 Maestro delle ceramiche romagnole

(alias Giuseppe Boschi detto il Carloncino, Faenza, 1732-ante1800)

Urna, sgabello e suppellettili da cucina

Olio su tela, cm 45 x 55
Rimini, collezione privata

La tela appartiene al gruppo di opere riconosciute all'anonimo autore denominato il Maestro delle ceramiche romagnole da Giulia Palloni, la quale ha presentato questo dipinto come l'esempio più arcaico della serie (PALLONI 2015a, p. 136). La studiosa ha sottolineato "il carattere spiccatamente pauperistico" della maniera di questo artista, "incentrata su una oggettistica di uso feriale e domestico", caratteristiche che hanno condotto diversi studiosi, tra cui Federico Zeri, a inserire le sue opere nella tipica produzione iberica seicentesca (*Idem*, p. 135). Questa stessa tela è passata sul mercato antiquario con attribuzione ad un altro anonimo maestro, ovvero lo Pseudo-Resani, con le cui opere condivide caratteri stilistici e compositivi, come la visione ravvicinata, il gusto rustico ed essenziale degli oggetti ritratti, le tonalità terragne.

Nella teletta qui presa in esame la prospettiva appare incerta tanto da far apparire instabili gli oggetti appoggiati sullo sgabello in legno, di manifattura dozzinale, visto di scorcio: una tazza di vetro di cui l'artista stenta a rendere la trasparenza e una bottiglia "di manifattura romagnola ingobbiata, macchiata con bruno manganese e invetriata, databile alla metà del XVIII secolo" (*Idem*, p. 136), che si ritrova anche in sue opere successive, insieme ad altre ceramiche, alle quali l'anonimo maestro deve il nome. L'attenzione del pittore è tutta posta nella resa luministica degli oggetti colpiti dalla luce, il rame del paiolo e la ceramica bruna invetriata dell'urna con manici antropomorfi, risplendono donando tridimensionalità e profondità all'intera composizione. Gli stessi oggetti, posti di volta in volta in nuovi assemblaggi, ricompaiono nei dipinti attribuiti all'anonimo artista seguendo una graduale e ideale evoluzione stilistica che lo avvicina ai modi di Giovanni Domenico Valentini o dell'altro romano Arcangelo Resani.

Così come abbiamo due *corpus* di opere stilisticamente ben identificabili ma alla cui paternità non è possibile dare un nome se non d'invenzione, lo Pseudo Resani e il Maestro delle ceramiche romagnole, dall'altra parte abbiamo le fonti che citano nomi e cognomi di artisti di cui però non conosciamo dipinti. Giulia Palloni rintraccia tra questi Giuseppe Boschi detto il Carloncino (1732-1800 *ante*), architetto faentino attivo anche come pittore di nature morte, tanto da essere definito "pittore di batterie da cucina" (GOLFIERI 1971, p. 196), il cui profilo "sembrerebbe aderire perfettamente al Maestro delle ceramiche roma-

gnole, ma potrebbe allo stesso modo riferirsi allo Pseudo Resani" (PALLONI 2015a, p. 142).

Uno stile che accomuna la produzione di diversi artisti in area emiliano romagnola e delle alte Marche nella seconda metà del Settecento e che arriverà ad esiti di più alto livello con Nicola Levoli e, soprattutto, Carlo Magini. Una copiosa produzione atta a soddisfare le richieste del mercato che vedeva ormai attestata la pittura di genere come ornamento comune delle case anche di ogni fascia sociale.

Maria Maddalena Paolini

Bibliografia: PALLONI 2015a, pp. 135-136, fig. 1.



4.16/17 Maestro delle ceramiche romagnole

(alias Giuseppe Boschi detto il Carloncino, Faenza, 1732-ante1800)

4.16 Interno con vaso decorato, verdure, rami, terraglie e pila di piatti

4.17 Interno con cavoli, rami, fiasco, terraglie e sporta di cannarella

Olio su tela, cm 64,3 x 90 ciascuna
Genova, Collezione privata

In un'oscura dispensa, sopra un piano di cui non si scorge il limitare, sono disposti diversi oggetti d'uso domestico, per lo più rami e terraglie, con un'inquadratura molto ravvicinata e un lume, proveniente dall'alto a sinistra, che profittando di qualunque superficie riflettente getta a terra ombre nette e definite, nel rispetto dell'impaginazione prospettica e della comune appartenenza luminosa. Nel primo dipinto della coppia spicca da un lato un vaso ottonato e sbalzato (con mascherone e due tritoni) con un caspo di bietole all'interno, accanto al quale trovano posto dei rami, un fiasco, una pila di piatti, un versatoio e una fiasca. Nell'altro, una luminosità di sapore già neoclassico investe due grandi cavoli che rimandano agli esempi del faentino Giovanni Rivalta (1756-1832), mentre sulla destra elementi quali la caratteristica sporta di erbe palustri, nonché il vaso e il catino in maiolica con decori bruno manganese e verde ramina, guardano invece al repertorio dell'ancora misterioso Pseudo Resani, verosimilmente attivo tra Emilia e Romagna nella seconda metà del XVIII secolo (cfr. SAMBO 2015a, p. 120, fig 4).

In tutta evidenza le due tele appartengono a un anonimo di recente individuato da chi scrive con l'appellativo di Maestro delle ceramiche romagnole, a indicare l'autore di una serie di nature morte settecentesche di sapore pauperistico nelle quali ricorre la presenza di piatti e vasellame di manifattura prevalentemente faentina (PALLONI 2015a). Tale personalità, il cui catalogo conta ormai una dozzina di esemplari, con ogni probabilità va identificato nel faentino Giuseppe Boschi, detto il Carloncino (1732-ante 1800), noto soprattutto in qualità di architetto, ma ricordato dai contemporanei anche per la sua attività specialistica, per la quale "non si sa con quanta ironia" fu definito "pittore di batterie da cucina" (GOLFIERI 1971, p. 196; 1975, p. 11).

Prima di essere inquadrata autonomamente la sua produzione, basata su un'oggettistica di tipo feriale, costantemente riproposta in un formulario di austero realismo, e dominata da cromie bruno-terrose, ancora in accordo con un gusto tardo-seicentesco, vantava le attribuzioni più disparate, anche da parte di illustri studiosi come Federico Zeri che hanno erroneamente assegnato alcune delle sue opere all'ambito

iberico del secolo precedente, come in passato è avvenuto per Magini (PALLONI 2015a, p. 140). Se in effetti non sorprende che la forte suggestione generata dalle strutture semplificate di tali composizioni, che esaltano il nitore plastico delle forme dei recipienti stagliandole su fondali completamente anneriti, abbiano indotto a pensare agli antichi *bodegones*, analogamente incentrati sulla raffigurazione di mense frugali riprese frontalmente in spazi limitati, la rigida spazialità neo-prospettica adottata dall'autore non va tuttavia confusa con il nitore formale di quella tradizione. La sua attività mostra piuttosto di rifarsi alla tipologia più rustica della produzione del romano Giovanni Domenico Valentini (1639-1715), documentato in Romagna solo in maniera episodica tra 1661 e 1663, specializzato nella raffigurazione di interni di cucina con ogni sorta di vettovaglie, del quale l'anonimo riprende, oltre la predilezione per il comune repertorio, la caratteristica pittura 'a lumetto'. Non per nulla, buona parte delle opere riconducibili al nostro maestro in occasione del loro passaggio nelle aste risulta assegnata proprio a quest'ultimo: come nel caso di una *Natura morta con due fiaschi impagliati, rami e un'anfora* recentemente transitata presso Wannenens a Genova (30/11/2016, n. 550), o della tela raffigurante un *Interno di cucina*, connotata da una presa più allargata rispetto al resto del suo catalogo (già Farsetti, Prato, 29/10/2010, n. 459; poi Cambi, Genova, 30/05/2018, n. 88, cfr. PALLONI 2015a, p. 138, fig. 4).

A differenza di altre prove, nelle quali il pittore inserisce pile di piatti che riproducono specifici modelli sia cinquecenteschi, in maiolica policroma, sia settecenteschi riconducibili con certezza alla fabbrica Ferniani (si veda al riguardo il saggio di Claudio Giardini dedicato al tema in questa sede), qui il decoro blu scuro del bordo del piatto, collocato molto in secondo piano, appare piuttosto semplificato, pertanto non consente un'identificazione del prototipo a cui presumibilmente si rifà. Lo stesso dicasi per la fiasca che compare nel secondo dipinto della coppia che raffigura una tipologia molto comune d'origine emiliano-romagnola, in terracotta verniciata e realizzata a monocromo, il cui colore in genere varia tra il bianco, il panna e l'ocra (cfr. TORREGGIANI 2004, pp. 65, 68-70, 74, 81).

Al di là di rare eccezioni, le opere fin qui raccolte, nella visione ravvicinata e nella quieta restituzione delle imbandigioni, indicano che la sua attività si accosta alle soluzioni proposte nei suoi deschi dal Magini, di cui l'anonimo può essere considerato un comprimario romagnolo. Resta da capire se si debba parlare di un'influenza diretta esercitata dal fanese, per sua stessa ammissione nel 1769 attivo "in diverse Città della Provincia di Romagna" (CLERI 2001, p. 154), o se non si tratti semplicemente di un esito parallelo, dettato dallo sviluppo coerente di un *milieu* culturale condiviso che nel secolo dei lumi permea nella stessa misura le Legazioni di Romagna e Marche.

Quanto alla data, sebbene non disponiamo del benché minimo termine di riferimento circa l'esecuzione di questi dipinti, il loro aspetto storicizzato, e parimenti la presenza in alcuni di essi di manufatti riconducibili all'ultimo quarto del XVIII secolo, fanno propendere a favore di una cronologia piuttosto inoltrata e ormai prossima all'Ottocento.

Giulia Palloni

Bibliografia: inediti.



4.18/19 Giovanni Rivalta*(Rimini, 1756-1832)*

4.18 *Ortaggi, tralcio d'uva, fetta d'anguria, carne bianca e testa di capretto in un piatto*

4.19 *Ortaggi, anguria, frutti, piatto con lonza e piatto con melone bianco a fette*

Olio su tele, cm 63 x 85 ciascuna
Collezione privata

Entrambi i dipinti sono ben conservati e raffigurano delle composizioni gremite di appetitose cibarie disposte perlopiù su rustici tavoli di legno chiaro o altrimenti appese alle pareti attigue.

Fra i cibi delineati con estremo nitore per andare ad occupare tutto lo spazio scenico disponibile, si riconoscono nel primo delle fette di anguria, tralci di uva bianca, pere, prugne, un limone, un piatto con fette di prosciutto, un altro con una testa di vitello, del rognone e altri tagli di carne, un prosciutto e due sanguinacci pendenti dal muro; con pari nitidezza nel secondo sono illustrati un cocomero, un quarto posteriore di vitello, due lonze penzolanti dal tramezzo, fichi neri e bianchi, mele, tralci d'uva, un fungo, un piatto con delle fette di melone e un altro con delle fette di lonza.

L'impostazione piacevolmente caotica di questi trionfi della buona tavola, a tratti un po' affastellata in ragione di una sorta di *horror vacui*, è comunque scenograficamente ben elaborata e rende giustizia alle buone capacità pittoriche e compositive di Giovanni Rivalta. Nelle tele si evidenzia infatti un dipingere godibilmente limpido che si compiace di fare uso spigliato di tinte vivide, stese con campiture nette valorizzate dal buon disegno delle forme e da uno spiccata sensibilità per azzardati quanto felici accostamenti di colore, affatto banali e propri di un valente pittore di tempere e parimenti quadri ad olio quale fu il maestro riminese.

Sono tali peculiari caratteri pittorici che dopo gli studi più recenti hanno consentito di rivalutare il Rivalta, a ragion veduta e opportunamente come autore di nature vive e morte assai originali e orientate ad un comporre singolarmente innovativo e difficilmente inquadrabile nei parametri delle coeve correnti pittoriche.

L'ormai rivalutato maestro romagnolo operoso tra Sette e Ottocento si mostra dunque anche in questa occasione un valido artista che sa trarre ispirazione dai più celebrati modelli di pittura da ferma, sia italiani che europei, rielaborandoli in un linguaggio figurativo d'inconfondibile impronta personale, attento soprattutto alle opere di analogo genere realizzate in Francia, Spagna e nei dei Paesi Bassi. Andrà rilevato inoltre che nella coppia di dipinti in oggetto affiora una sensibilità luministica particolare, tesa a dar vita ai colori caldi e vividi degli ortaggi, dei frutti, degli insaccati e delle altre carni prelibate.

È infine documentata la partecipazione del Rivalta agli annuali concorsi della milanese Accademia di Brera: ciononostante la sua pittura si muove piuttosto nel solco della prestigiosa tradizione romagnola e marchigiana del XVIII secolo (De Fanti, 2001), quella che faceva capo a maestri quali l'"oriundo" e vagabondo Arcangelo Resani e soprattutto al perfezionista Carlo Magini.

Emilio Negro

Bibliografia: SAMBO 2000e, pp. 294-295, figg. 337-338; DE FANTI 2001, p. 177, nn. 117-118.



4.20 Giovanni Rivalta

*(Rimini, 1756-1832)**Pollo, cesena e oggetti*Tempera su carta, cm 39 x 48
Faenza, Pinacoteca Comunale

Questa tempera, in buono stato di conservazione, proviene dalla storica collezione faentina dei conti Zauli Naldi ove in origine faceva parte di un *ensemble* di almeno sette pezzi, tre dei quali, ora dispersi, furono segnalati a Rimini negli anni Ottanta del secolo scorso (PASINI 1984); mentre altri tre, conservati come quello in esame nella Pinacoteca di Faenza, ne costituiscono il *corpus* superstite e vengono qui riprodotti a margine al fine di consentire una comprensione unitaria dell'impaginato figurativo seriale del Rivalta. Attualmente esse rappresentano, accomunati anche dalle identiche misure, uno dei quartetti pittorici più originali e meglio riusciti di Giovanni Rivalta, il campione della natura viva e morta romagnola che incredibilmente è stato riscoperto e rivalutato soltanto tra gli anni Sessanta/Ottanta del Novecento (GOLFIERI 1967, pp. 61-62; 1975, p. 51; 1960, pp. 20-22).

Tutte le composizioni hanno lo sfondo prepotentemente nero e sono disposte sopra il medesimo tavolo di legno di colore nocciola chiaro perfettamente quadrato e illuminato da un bagliore diacico e di metafisica essenzialità: solo una di esse è sistemata sulla parte destra della mensa, mentre le altre sono posizionate sul lato opposto. Nella tempera qui presentata si osserva un pollo spennato e spiumato, una cesena (*turdus pilaris*) e due terrecotte con del cibo, o meglio un tegame e una pignatta con immerso un mestolo. Nella prima delle altre tre si vedono due polli spennati ed una testa di vitello macellata solitamente confusa con quella di un capretto; a seguire, nelle altre due si osservano rispettivamente una gallina viva con le zampe legate ed una pentola e, in quella sistemata sulla destra del tavolo, un gallo con le zampe legate e una pentola di terracotta a due manici colma di cibo e con il coperchio appoggiato sul tavolo.

Si tratta della riproduzione di pochi beni di casalinga convenzionalità che grazie alla novella interpretazione pittorica del talentuoso Rivalta si tramutano in quattro finestre aperte sul quotidiano ottocentesco. Realizzate con assoluto rigore formale, è soprattutto la *Natura morta con pollo, cesena e oggetti* a presentarsi come una sorta di *memento mori* domestico, asciutto, silente, che invita a riflettere sulla brevità delle gioie terrene, compresa quella derivata dall'esercizio dell'arte venatoria con le reti poiché le cesene, come quella raffigurata in questa tempera, venivano catturate insieme a tordi e passeracei con quel particolare sistema di trappole stese fra gli alberi, un modo di cacciare che ora appare crudele ma all'epoca praticato sia dal popolo che dalle

classi più agiate poiché contribuiva a fornire cibo proteico alle loro mense.

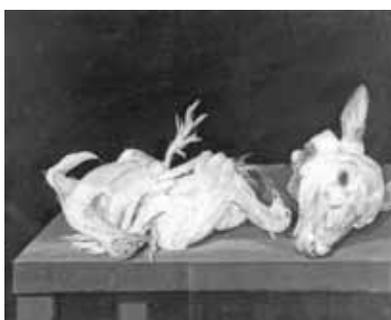
Dunque fu grazie a valenti maestri come il faentino Carlo Magini ed il riminese Rivalta se tra Sette e Ottocento il territorio tra la Romagna e le Marche divenne uno dei poli di produzione di nature vive e morte più all'avanguardia d'Europa; ambedue paladini di un linguaggio innovativo e antiretorico, Magini e Rivalta ebbero tuttavia differenti e sostanzialmente opposti modi di operare: l'uno fu infatti pittore di nature in posa di lucida verità otticamente inconfutabile; l'altro diventò autore di quadri da ferma d'inimitabile iperrealismo orfico che, al pari delle quattro tempere qui segnalate, mostrano fondali scuri o addirittura neri, atti comunque ad evocare i più antichi *bodegones* spagnoli di Juan Sánchez Cotán e Francisco de Zurbarán.

Questi dipinti con interni di cucina dimostrano dunque che Giovanni Rivalta fu insuperabile nell'uso dei colori a tempera con i quali riusciva a mostrare una rappresentazione mimetica delle cose reali, illuminandole con una sorgente di luce idonea a diffondere il suo chiarore su ogni minimo particolare per permettere di apprezzarne la precipua tangibile finitezza.

Andrà ricordato infine che le opere del Rivalta, comprese la *Natura viva con gallina e pentola* e quella con gallo, pentola e coperchio, sono state talvolta confuse con quelle del conterraneo più giovane di quasi una generazione, Pietro Piani (ROLI 1964), autore di freddi paesaggi e d'accademiche nature in posa che a differenza di quelle di Giovanni Rivalta si mostrano via via sempre più in linea con l'incombente gusto borghese ormai orientato verso il Biedermeier.

Emilio Negro

Bibliografia: ROLI 1964, p. 125, nn. 303-304, 137 a-b; PASINI 1984, pp. 55-56, figg. 12-13; COLOMBI FERRETTI 1989a, p. 507, fig. 606; SAMBO 2000e, p. 294, 296, figg. 339-340.



Due polli e testa di vitello

Tempera su carta, cm 39 x 48
Faenza, Pinacoteca Comunale



Gallina e pentola

Tempera su carta, cm 39 x 48
Faenza, Pinacoteca Comunale



Gallo, pentola e coperchio

Tempera su carta, cm 39 x 48
Faenza, Pinacoteca Comunale

4.21/26 Lodovico Soardi*(Rimini, 1764-Rimini ?, post 1837)***4.21** *Rombo, un piatto con due dotti e un cesto di cozze*

Olio su tela, cm 52,1 x 67,5

4.22 *Sogliola, tre gallinelle di mare e ostriche*

Olio su tela, cm 52,4 x 68,2

4.23 *Fichi bianchi su foglie di fico, un bicchiere e una bottiglia di vino bianco, del pane e un piatto con fette di lonza*

Olio su tela, cm 52,4 x 68,3

4.24 *Pignatta, costata di manzo, un mortaio di bronzo con pestello, due colombacci e due cipolle*

Olio su tela, cm 52,5 x 68,2

4.25 *Piatto con costolette di maiale, un fiasco di vino e pane*

Olio su tela, cm 52,8 x 68,4

4.26 *Due sedani, un mortaio di pietra, un piatto con una testa di capretto e un pollo*

Olio su tela, cm 52,4 x 68,4

Fano, Collezione Salachi-Campanelli

Dopo il restauro conservativo di Nino Pieri condotto negli anni Novanta del secolo scorso, i sei dipinti sono ora in buono stato di conservazione. Tre di essi riportano il nome dell'autore sul telaio (nella *Natura morta con pignatta, costata di manzo, un mortaio di bronzo con pestello, due colombacci e due cipolle* è scritto "Del Sig. Lodovico Soardi di / Rimino"; in quella con due sedani, un mortaio di pietra, un piatto con una testa di capretto e un pollo compare l'iscrizione "Del Sig. Lodovico Soardi di Rimino", mentre nel caso della *Natura morta con sogliola, tre gallinelle di mare, ostriche e cicale di mare* la scritta è accompagnata anche dalla data: "1810/ Pittore il fu Sig. Lodovico Soardi Fratello della Sig. ra Gel/ trude Soardi Caroli": (GIARDINI, 2001).

Attualmente essi costituiscono un insolito setto di nature in posa che tuttavia era Originariamente la serie comprendeva altre due tele di analoghe dimensioni e raffiguranti similari soggetti, divise dagli altri elementi dopo il 1978 (PASINI, 1978), anno in cui vennero segnalate per la prima volta in una raccolta privata fanese. Dunque l'intero gruppo costituiva un *ensemble* di quadri da ferma riproducenti i migliori prodotti rurali, dell'orto, del frutteto, della pesca e dell'allevamento adriatico e romagnolo, descritti con una semplicità disarmante e in aperto contrasto con l'algida bellezza perseguita dagli artisti neoclassici.

Vero è che tutte le composizioni sono disposte sopra basamenti e contro sfondi disadorni otte-

nuti con coloriture povere, neutre, utili a fondere le forme ed i colori dei soggetti raffigurati in una temperie omogenea dalle tinte tenui e bilanciate. Anche in questo caso le caratteristiche tecniche e stilistiche delle tele, come per le altre composizioni restituite a Lodovico Soardi, evidenziano l'operato pacato e gradevole dell'artista che, pur essendo attivo tra la seconda metà Settecento e la prima parte del secolo successivo, rifugge ogni innaturale ispirazione neoclassica suscitata dalle coeve scoperte archeologiche, in favore di un linguaggio figurativo minimalista, teneramente provinciale, dolcemente malinconico e vagamente impolverato, in sintonia con un tipo peculiare di pittura da ferma: un'essenzialità compositiva che risulta agli antipodi anche rispetto alle esuberanti composizioni rococò ridondanti di fiori, cristalli e merletti, ancora assai diffuse verso la fine del Settecento. Teatro di questo dipingere pauperistico, moderato e al tempo stesso innovativo furono le Romagne e le Marche, dove il Soardi sembra ricevere il testimone pittorico dal grande Carlo Magini e dal monaco agostiniano Nicola Levoli, con i quali è stato talvolta confuso.

Andrà infine ricordato che Lodovico Soardi fu un nobiluomo dilettante di pittura – essendo figlio del conte Giovan Battista e fratello della signora Geltrude Soardi Caroli –, e probabilmente allievo, ma certamente epigono, del Levoli, sebbene le sue opere si discostino da quelle del religioso per la fattura più sfumata e per un nitore disegnativo ormai di marca ottocentesca, unitamente alla sua peculiare luminosità perlacea, al comporre pacato e ad una sobrietà quasi conventuale.

Emilio Negro

Bibliografia: PASINI 1978, p. 68; MILANTONI 1990, pp. 14-15, 68-71; SAMBO 2000g, pp. 285-286; GIARDINI 2001b, pp. 178-179, nn. 119-124.







Ringraziamenti Crediti fotografici

Si ringraziano:

Francesca Banini, Giorgio Baratti, Daniele Benati, Enrico Ceci, Giancarlo Ciaroni, Marcella Culotta, Gioacchino De Vanna, Francesco Frangi, Joanna Kilian, Alessandro Morandotti, Mario Mussoni, Francesco Petrucci, Carmen Ravanelli Guidotti, Lanfranco Ravelli, Côme Rombaut, Elisabetta Sambo, Alberto Sangalli, Graziella Sangalli, Francesca Trebbi, Giorgio Zamboni, Giulio Zavatta

Si ringraziano i proprietari privati (segnalati nelle didascalie e nelle schede) e quelli pubblici che hanno fornito le riproduzioni fotografiche:

Archivio fotografico Arcidiocesi, Bologna
Archivio fotografico Cassa di Risparmio di Imola
Archivio fotografico Fondazione Cassa di Risparmio di Fano
Archivio fotografico Fondazione Federico Zeri, Bologna
Archivio fotografico Pinacoteca Nazionale, Bologna
Archivio fotografico Galleria Nazionale di Arte Antica in Palazzo Corsini, Roma
Archivio fotografico Galleria Fondoantico, Bologna
Archivio fotografico Muzeum Narodowe, Varsavia
Archivio fotografico Pinacoteca Civica, Faenza
Gilberto Urbinati fotografo, Rimini

Bibliografia Sitografia

Manoscritti

ORETTI ms B120

Raccolta di lettere dirette a Marcello Oretti, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms B120

ORETTI ms B133

M. ORETTI, voce *Arcangelo Resani*, in *Notizie de' Professori del Disegno, cioè Pittori, Scultori e Architetti Bolognesi e de' Forestieri di sua scuola*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms B133, cc. 189-192

ORETTI ms B135

Notizie de' Professori del disegno... raccolte da Marcello Oretti, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms B135

Summariium 1769

Summariium super dubio, Beatificationis, Canonizationis, ven. Servi Dei..., 26 settembre 1769; Urbino, Archivio Vescovile

ORETTI 1777

M. ORETTI, *Pitture della città di Forlì descritte da Marcello Oretti bolognese nell'anno 1777*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms B165/II (in parte trascritto in O. PIRACCINI, *Il patrimonio culturale della provincia di Forlì*, II, Bologna 1974)

PASQUALI (fine XVIII secolo)

G. PASQUALI, *Antico manoscritto di genealogie forlivesi da me Girolamo Pasquali completato, ed ampliato diviso in due parti*, 2 voll., Forlì, Biblioteca Comunale, Raccolte Piancastelli, ms I.38-39

LANZI 1782

L. LANZI, *Viaggio specialmente del 1782 per Bologna, Venezia, la Romagna. Musei veduti, pitture di quelle scuole. Aggiunte di molte pitture, e di notizie di molti pittori di scuola fiorentina antica e moderna rintracciati anco in Roma nel 1794*, Firenze, Biblioteca degli Uffizi, ms 36.1

MENGOLINI post 1785

C.A. MENGOLINI, *Ritratti de' più celebri pittori, scultori ed architetti disegnati da Luigi Benini l'anno 1775. Di me Cesare Antonio Mengolini si vede pure in fine il Catalogo de' pittori, scultori e architetti del Seicento, come pure il Catalogo de' pittori, scultori e architetti faentini inedito*, Faenza, Biblioteca Comunale Manfrediana, post 1785ca, ms 89

VILLA 1794

G.N. VILLA, *Pitture della Città d'Imola ossia Un Guazzabuglio composto di varie cose Pittoriche, Architettoniche anche estranee...*, Imola, Biblioteca Comunale, ms ed indici e CD-ROM a cura di C. PEDRINI, Imola 2001

LAZZARINI ms 934/1

Elenco delle pitture fatte dal Canonico Gio Andrea Lazzarini di Pesaro, e altro ed aggiunte e correzioni fatte dal signor Marchese Antaldo Antaldi, Pesaro, Biblioteca Oliveriana, ms 934/1

LAZZARINI 1879

G.A. LAZZARINI, *Notizie intorno al fabbricar la maiolica fina raccolta dal canonico Gianandrea Lazzarini parte in Roma, parte dal Sig. Filippo Antonio Callegari e molto più dal Sig. Roletti, Professore di detta manifattura nelle fabbriche di Torino e Milano*, 1879, Pesaro, Biblioteca Oliveriana

GIANGI s.a.

F. GIANGI, *Cronaca*, I, Rimini, Biblioteca Civica Gambalunga, SC. ms 341

Testi a stampa

MALVASIA 1678

C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, Bologna 1678, ed. a cura di G. ZANOTTI, Bologna 1841

ZANOTTI 1703

G.P. ZANOTTI, *Nuovo fregio di gloria a Felsina sempre pittrice nella vita di Lorenzo Pasinelli pittor bolognese*, Bologna 1703

ORLANDI 1704

P.A. ORLANDI, *Abecedario pittorico nel quale compendiosamente sono descritte le patrie, i maestri ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila professori di pittura, scultura, e d'architettura*, Bologna 1704, ed. a cura di M. CARNEVALI, Roma 2016

PASCOLI 1736

L. PASCOLI, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Moderni*, Roma 1736, ed. con introduzione di A. MARABOTTINI, Perugia 1992

ZANOTTI 1739

G.P. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, Bologna 1739, ristampa anastatica Sala Bolognese 1977

TITI 1751

P. TITI, *Guida per il passeggiare dilettante di pittura, scultura ed architettura nella città di Pisa*, Lucca 1751

PASSERI 1758

G.B. PASSERI, *Istoria delle pitture in majoliche fatte in Pesaro e nei luoghi circonvicini*, in *Nuova raccolta di opuscoli scientifici e filologici*, a cura di A. CALOGERÀ, Venezia 1758

CRESPI 1769

L. CRESPI, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Roma 1769, ed. a cura di M.L. STROCCHI, Pisa 1986

Sacra Rituuum 1770

Sacra Rituuum Congregazione E.mo & R.mo D.mo Card. Jo. Francisco Albani episcopo sabinen. Beatificationis, & Canonisationis ven. servidei fratris Sanctes de Monte Fabrorum Laici Professi Ordinis Minorum S. Francisco Beati noncupati. Posuit super cultu immemorabili, Roma 1770

Gazzetta 1772

Gazzetta Toscana, 52, 1772, in «Gazzette Toscane», Tomo 7, Firenze 1772

CITTADELLA 1782-1783

C. CITTADELLA, *Catalogo storico de' pittori e scultori ferraresi e delle opere loro con in fine una nota esatta delle più celebri pitture delle chiese di Ferrara*, 4 voll., tomi I-II Ferrara 1782, tomi III-IV Ferrara 1783

BELTRAMI 1783

F. BELTRAMI, *Il Forestiere instruito delle cose notabili della città di Ravenna e suburbane della medesima*, Ravenna 1783, ristampa anastatica Sala Bolognese 1989

ORSINI 1784

B. ORSINI, *Guida al forestiere per l'Augusta città di Perugia*, Perugia 1784, ed. a cura di B. TOSCANO, Treviso 1973

REQUENO 1787

V. REQUENO, *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e romani pittori*, Parma 1787

TASSI 1793

F.M. TASSI, *ad vocem Antonio Zifrondi pittore (sic), in Vite de' pittori scultori e architetti bergamaschi scritte dal conte cavalier Francesco Maria Tassi. Opera postuma*, 2 voll., II, Bergamo 1793, ed. a cura di F. MAZZINI, Milano 1969-1970, pp. 34-41

FANTUZZI 1806

M. FANTUZZI, *Alcune notizie dell'Autore scritte dal conte Marco Fantuzzi*, in *Opere del Canonico Giovanni Andrea Lazzarini*, Pesaro 1806, I, pp. XIV-XLIV

MASDEU 1806

G. MASDEU, *Requeno il vero inventore delle più utili scoperte della nostra età*, Roma 1806

D'ALTRI 1808

R. D'ALTRI, *Orazione sull'amor della patria composta dall'Abate Raffaele Daltri di Santarcangelo ... recitata da Michele Succi Santarcangiolese nella Sala Municipale di detto comune il primo giorno del 1808 e corredata di note dallo stesso autore*, Cesena 1808

LANZI 1809

L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, terza ed. corretta e accresciuta dall'autore, 6 voll., Bassano 1809, ed. a cura di M. CAPUCCI, 3 voll., Firenze 1968-1974

GIORDANI 1811

P. GIORDANI, *Esequie di Giambattista Galliadi pittore in Santarcangelo*, Cesena 1811

LANZI 1815-1816

L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo...*, Bassano 1795-1796, ed. Pisa 1815-1816

ZANI 1817-1824

P. ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, I/9, Parma 1817-1824

LANZI 1818

L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo dell'ab. Luigi Lanzi antiquario. Edizione quarta corretta ed accresciuta dall'autore*, 6 voll., Bassano 1818

SIEPI 1822

S. SIEPI, *Descrizione topologico-istorica della città di Perugia: esposta nell'anno M.D.CCC.XXII*, 2 voll., vol. II. *Parte topologica*, Perugia 1822, ed. Perugia 2015

LADERCHI 1841

C. LADERCHI, *Descrizione della Quadreria Costabili. Parte III e IV*, Ferrara 1841

MARINI 1844

M. MARINI, *Memorie Istorico - Critiche della città di Santo Arcangelo*, Roma 1844

PETTI 1855

A. PETTI, *vocem Galliadi Gianbattista*, in *Guida pittorica ossia analisi intorno lo stile delle diverse scuole di pittura e degli artisti italiani e stranieri antichi e moderni*, Napoli 1855, p. 112

GIORDANI 1856

P. GIORDANI, *Esequie di Giambattista Galliadi*, ried. in *Opere di Pietro Giordani*, IX. *Scritti editi e postumi*, a cura di A. GUSSALLI, II, Milano 1856, pp. 114-121

DOLGOROUKY 1859

P. DOLGOROUKY, *Notice sur les principales familles de la Russie*, Parigi 1859

DE GONCOURT 1863

E.-J. DE GONCOURT, *Chardin*, in «Gazette des Beaux Arts», dicembre 1863

DE GONCOURT 1864

E.-J. DE GONCOURT, *Chardin*, in «Gazette des Beaux Arts», febbraio 1864

CAMPORI 1870

Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori, ecc. dal secolo XV al secolo XIX, per cura di G. CAMPORI, Modena 1870

Catalogo 1871

Catalogo de' quadri di varie scuole pittoriche nella Galleria Costabili in Ferrara, a cura di G. GIORDANI, da una nota manoscritta, Bologna 1871

Catalogo 1872

Catalogo dei quadri di varie scuole pittoriche nella Galleria Costabili in Ferrara (collezione esposta in vendita), Ferrara 1872

DE LERUE 1875

J.-A. DE LERUE, *Notice sur Descoizilles...*, Rouen 1875

SCIPIONI 1883

G. SCIPIONI, *Appunti per un catalogo delle opere di*

Sebastiano Ceccarini, in «L'Annunziatore», XI, 28 ottobre 1883, 17, nn. 41-43

Catalogo 1885

Catalogue des tableaux formant la Galerie de Mr. le Marquis Costabili de Ferrare, Impresa di vendite di Giulio Sambon, Milano, 27-29 aprile 1885

TONINI 1888

C. TONINI, *Rimini dal 1500 al 1800: volume sesto della Storia civile e sacra riminese in proseguimento all'opera del comm. Luigi Tonini. Parte seconda che comprende la continuazione e la fine della storia civile, la storia sacra e l'appendice dei documenti, compilazione del figlio Carlo*, Rimini 1888

ARTUSI 1891

P. ARTUSI, *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*, Firenze, 1891

GUILLAUME 1891-1907

J. GUILLAUME, *Procès verbaux du Comité d'Instruction Publique de la Convention Nationale*, Paris, 3 voll., 1891-1907

CASTELLANI 1893

G. CASTELLANI, a cura di, *Alcuni dipinti di Sebastiano Ceccarini descritti dal conte Tomani Amiani*, Sant'Arcangelo di Romagna 1893

FURCY-RAYNAUD 1900

M. FURCY-RAYNAUD, *Chardin et M. D'Angiviller. Correspondance inédite de l'artiste et de sa femme avec le Directeur général des bâtiments du Roi*, Parigi 1900

SCATASSA 1904

E. SCATASSA, *Per la storia delle arti minori*, in «Le Marche», I, IV, 1904

ZAGO 1913

F. ZAGO, *La coltivazione industriale del pomodoro*, Casale Monferrato 1913

ANTONIBON 1914

G.B. ANTONIBON, *Alcune note sugli Antonibon*, in «Faenza», II, 3, 1914

BARONI 1915

G. BARONI, *Storia delle ceramiche nel Lodigiano*, in «Archivio storico per la città e i comuni del circondario e della diocesi di Lodi», XXXIV, 1915

MARCUCCI 1915

R. MARCUCCI, *La Fiera di Senigallia...*, Ascoli Piceno 1915

FILIPPINI 1916

E. FILIPPINI, *Gli affreschi del Mancini nel duomo di Foligno*, in «Archivio per la Storia Ecclesiastica dell'Umbria», III, Foligno 1916

VON FRIMMEL 1918-1919

T. VON FRIMMEL, *Studien und Skizzen zur Gemäldekunde*, IV, Wien 1918-1919

- TARCHIANI 1922
N. TARCHIANI, *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento*, Firenze 1922
- HOOGWERFF 1923-1924
G.J. HOOGWERFF, *Nature morte italiane del Seicento e del Settecento*, in «Dedalo», IV, 3, pp. 618-622
- HERMANIN 1924
F. HERMANIN, *Catalogo della R. Galleria d'Arte Antica nel Palazzo Corsini-Roma*, Bologna 1924
- OJETTI-DAMI-TARCHIANI 1924
U. OJETTI-L.DAMI-N.TARCHIANI, *La pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti*, Roma-Milano 1924
- SERRA 1933
M. DOLCI, *Notizie delle pitture che si trovano nelle chiese e nei palazzi di Urbino (1775)*, ed a cura di L. SERRA, in «Rassegna Marchigiana per le arti e le bellezze naturali», XI, agosto-settembre 1933
- MABELLINI 1934
A. MABELLINI, *Una fabbrica di ceramica in Fano nel secolo XVIII*, Fano 1934
- PAOLUCCI 1934
R. PAOLUCCI, *La repubblica franco-fanese: dicembre 1797-agosto 1799*, in «Studia Picena», 10, 1934
- POLIDORI 1934
G.C. POLIDORI, *La ceramica a Pesaro (Dalle origini romane al primo Romanticismo)*, in «Emporium», LXXX, 4, 1934, pp. 273-281
- BALLARDINI 1935
G. BALLARDINI, *Dagli Accarisi ai F. attraverso F. Vicchi (1589-1644) e i "Giorgioni" (1645-1693)*, in «Faenza», XXIII, 3, 1935
- MINGHETTI 1939
A. MINGHETTI, *I Ceramisti Italiani*, Roma 1939
- WALICKI 1939
M. WALICKI, *Malarze Martwej Natury (Pittori di natura morta)*, Varsavia 1939
- BRIGANTI 1947
G. BRIGANTI, *Catalogo delle nature morte del '600 e del '700 presso la Galleria Athena*, Roma 1947
- LONGHI 1952
R. LONGHI, *La mostra della Natura morta all'Orangerie*, in «Paragone», III, 33, 1952, pp. 46-52
- STERLING 1952
C. STERLING, *La nature morte de l'antiquité à nos jours*, Parigi 1952
- LONGHI 1953
R. LONGHI, *Recensione a "La nature morte de l'antiquité à nos jours" di C. Sterling*, in «Paragone», IV, 39, 1953, pp. 62-63
- BRIGANTI 1954
G. BRIGANTI, *Cristofano Monari*, in «Paragone», V, 55, 1954, pp. 40-42
- DE LOGU 1954
G. DE LOGU, *Novità su "Charles Magini peintre à Fano"*, in «Emporium», CXX, 720, 1954, pp. 247-258
- ZAULI NALDI 1954
L. ZAULI NALDI, *Carlo Magini pittore di natura morte del secolo XVIII*, in «Paragone», V, 49, 1954, pp. 57-60
- ISARLO 1955
G. ISARLO, *Magin c'est Maggini...*, in «Connaissance des Arts», 15 aprile 1955, pp. 56-57
- DE GONCOURT 1956
E.-J. DE GONCOURT, *L'Art du dix-huitième siècle*, (Paris 1873-1874), ed. *Pittori francesi del secolo XVIII*, Milano 1956
- MEZIO 1956
A. MEZIO, *Lo spuntino marchigiano*, in «Il Mondo», 2 ottobre 1956
- MORAZZONI 1956
S. MORAZZONI, *La terraglia Italiana*, Milano 1956
- SERVOLINI 1957a
A. SERVOLINI, *Carlo Magini pittore fanese del Settecento*, in «Commentari», 8, 2, 1957, pp. 125-137
- SERVOLINI 1957b
A. SERVOLINI, *Redazionale su Carlo Magini pittore fanese del Settecento*, in «Studia Picena», XXIV, [1956] 1957
- SERVOLINI L. 1957a
L. SERVOLINI, *Postilla sul pittore Carlo Magini*, in «Arte figurativa», 2, 1957
- SERVOLINI L. 1957b
L. SERVOLINI, *Una postilla sul pittore settecentista Carlo Magini*, in «Festschrift für Hans Vollmer», Leipzig 1957, pp. 179-182
- EMILIANI 1958
A. EMILIANI, *Giovan Francesco Guerrieri da Fossombrone*, prefazione di R. PALLUCCHINI, Urbino 1958
- MORAZZONI 1958
S. MORAZZONI, *Maiolicari stranieri in Italia nel secolo XVIII*, in «Rivista degli Amici svizzeri della ceramica - Keramik-Freunde der Schweiz», 41, 1958
- RAIMONDI 1958
G. RAIMONDI, *Perché la natura morta?*, in «Comunità», 59, 1958
- SERVOLINI 1958
L. SERVOLINI, *Carlo Magini*, in *Grande Dizionario Enciclopedico*, VIII, Torino 1958 (2ª ediz.), ad vocem
- CORVI-NOVASCONI 1959
S. CORVI-A. NOVASCONI, *La ceramica lodigiana*, Lodi 1959
- DE LOGU 1959
G. DE LOGU, *Ancora sul Magini pittore di "nature morte"*, in «Emporium», 129, 1959, pp. 67-70
- MORTARI 1959
L. MORTARI in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma, 19 marzo - 31 maggio 1959), Roma 1959
- SERVOLINI 1959
A. SERVOLINI, *Carlo Magini*, Milano 1959
- SERVOLINI 1959
L. SERVOLINI, *Sebastiano Ceccarini: con 15 illustrazioni*, Milano 1959
- SALERNO 1960
L. SALERNO, *The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani* in «The Burlington Magazine», CII, 682, 1960, pp. 21-27, 93-104, 135-148
- BARGELESI 1961
G. BARGELESI, *Un altro pittore di nature morte casalinghe. Arcangelo Resani (Roma - 1670-1740 ca.)*, in «Emporium», 133, 796, 1961, pp. 153-157
- MALVASIA-ARFELLI 1961
C.C. MALVASIA, *Vite di pittori bolognesi (Appunti inediti)*, a cura di A. ARFELLI, Bologna 1961
- ZUALI NALDI 1961
L. ZAULI NALDI, *Nicola Levoli e le sue nature morte*, in «Paragone», XII, 141, 1961, pp. 40-42
- DE LOGU 1962
G. DE LOGU, *Natura morta italiana*, Bergamo 1962
- FARE' 1962
M. FARE', *La nature morte en France son histoire et son évolution du XVIIe au XXe siècle*, 2 voll., Genève 1962
- VALSECCHI 1962
M. VALSECCHI, *Gli oggetti dipinti come gente viva*, in «Il Giorno», 10 dicembre 1962
- VOLPE 1963
C. VOLPE, *Per Arcangelo Resani*, in «Paragone», XIV, 161, 1963, pp. 60-61 (ried. in C. VOLPE, *La pittura nell'Emilia e nella Romagna. Raccolta di scritti sul Cinque, Sei e Settecento*, a cura di D. BENATI-L. PERUZZI, Modena 1994, pp. 165-166)
- BOTTARI 1964
S. BOTTARI, in *La natura morta italiana*, catalogo della mostra (Napoli-Zurigo-Rotterdam, ottobre 1964-marzo 1965), Milano 1964
- Das Italienische Stilleben 1964
Das Italienische Stilleben von den Anfängen bis zur Gegenwart, catalogo della mostra (Zurigo, di-

cembre 1964 - febbraio 1965; Rotterdam, marzo - aprile 1965), Milano 1964

FALDI 1964

I. FALDI in *La natura morta italiana*, catalogo della mostra (Napoli-Zurigo-Rotterdam, ottobre 1964-marzo 1965), Milano 1964

GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1964

A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, a cura di, *Cristoforo Munari e la natura morta emiliana*, catalogo della mostra (Parma, novembre 1964-gennaio 1965), Parma 1964

GREGORI 1964

M. GREGORI, in *La natura morta italiana*, catalogo della mostra (Napoli-Zurigo-Rotterdam, ottobre 1964-marzo 1965), Milano 1964

MORY 1964

L. MORY, *Il peltro in Europa*, Milano 1964

Natures mortes 1964

Natures mortes. Catalogue de la collection du Musée des Beaux Arts de Strasbourg, Strasbourg 1964

ROLI 1964

R. ROLI in *La natura morta italiana*, catalogo della mostra (Napoli-Zurigo-Rotterdam, ottobre 1964 - marzo 1965; Napoli, ottobre - novembre 1964), Milano 1964

VOLPE 1964

C. VOLPE in *La natura morta italiana*, catalogo della mostra (Napoli-Zurigo-Rotterdam, ottobre 1964 - marzo 1965; Napoli, Palazzo Reale, ottobre - novembre 1964), Milano 1964

CORBARA 1965

A. CORBARA, *Tre nature morte di Arcangelo Resani*, in «Paragone», XVI, 183, 1965, pp. 52-55

MARIACHER 1965

G. MARIACHER, *Illuminazione in Italia dal Quattrocento all'Ottocento*, Milano 1965

Musée des Beaux Arts 1965

Musée des Beaux Arts de Strasbourg. Récentes acquisitions (1958-1964), in «Revue du Louvre», 2, 1965

ZAULI NALDI 1965

L. ZAULI NALDI, *Altri contributi al Resani*, in «Paragone», XVI, 183, 1965, pp. 55-61

KUZNECOV 1966

JU.I. KUZNECOV, *Zapadnoevropejskij natjurmort (La natura morta in Europa Occidentale)*, Mosca-Leningrado 1966

GOLFIERI 1967

E. GOLFIERI, *Il cenacolo della fabbrica Ferniani e i pittori di genere a Faenza*, in «Faenza», II-V, 1967, pp. 61-62

MOIR 1967

A. MOIR, *The Italian followers of Caravaggio*, 2 voll., Cambridge (Massachusetts) 1967

BATTISTELLI 1968

F. BATTISTELLI, *Un pittore fanese (1720-1806). Apunti su Carlo Magini*, in «Fano. Notiziario di informazione sui problemi cittadini», IV, 4, 1968

BOLOGNA 1968

F. BOLOGNA, a cura di, *Natura in posa. "Aspetti dell'antica natura morta italiana"*, catalogo della mostra (Bergamo, settembre - ottobre 1968), Bergamo 1968

BONVINI MAZZANTI 1968

M. BONVINI MAZZANTI, *Il Consolato di Fiera a Senigallia 1716-1861*, Senigallia 1968

PALLUCCHINI 1968

R. PALLUCCHINI, *Miscellanea piazzettesca*, in «Arte veneta», XXII, 1968, pp. 106-130

ANSELMI 1969

S. ANSELMI, *La Fiera di Senigallia ai primi dell'Ottocento*, Senigallia 1969

BATTISTELLI 1969

A. Battistelli, *Riapertura della Pinacoteca: retrospettiva di Carlo Magini*, in «Fano. Notiziario di informazione sui problemi cittadini», V, 4, 1969

SERVOLINI 1969

A. Servolini, *Carlo Magini pittore fanese del Settecento. Mostra retrospettiva*, catalogo della mostra (Fano, Pinacoteca Civica, Palazzo Malatestiano, 10-17 agosto 1969), Pesaro [1969], senza paginazione

CAPALOZZA 1970

E. CAPALOZZA, *L'"osservatorio" di Tommaso Marsarini: Palazzo Zagarelli o Palazzo Avveduti-Torelli?*, in «Supplemento al Notiziario di informazione sui problemi cittadini», 4, 1970

GOLFIERI 1970

E. GOLFIERI, *La casa faentina dell'Ottocento. Parte seconda. Arredamenti interni*, Faenza 1970

LEVY 1970

S. LEVY, *Le maioliche romagnole, marchigiane e toscane*, Milano 1970

OMODEO 1970

A. OMODEO, *Bottiglie e bicchieri nel costume italiano*, Milano 1970

CROCE 1971

B. CROCE, *Problemi di Estetica*, Bari 1910, ed. in F. BOLOGNA, *Dalle arti minori all'industrial design*, Bari 1971

EMILIANI 1971

A. EMILIANI, *L'opera dell'Accademia Clementina per il patrimonio artistico e la formazione della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, in «Accademia Clementina. Atti e memorie», X, 1971, p. 79, n. 227

GOLFIERI 1971

E. GOLFIERI, *Boschi, Giuseppe, detto il Carloncino*,

in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 13, Roma 1971, pp. 195-197

Semenzato 1973

Catalogo asta Semenzato, 1973

CALEGARI FRANCA-CECINI-MAZZOLI 1974

G. CALEGARI FRANCA-N. CECINI-R. MAZZOLI, a cura di, *Giannandrea Lazzarini 1710-1801*, catalogo della mostra, Pesaro 1974

CHIARINI 1974

M. CHIARINI, *Il maestro "G.D.V."*, in «Paragone», XXV, 295, 1974, pp. 73-74

PIRACCINI 1974

O. PIRACCINI, a cura di, *Il patrimonio culturale della provincia di Forlì: atti delle campagne di rilevamento nella provincia di Forlì*, II, con una introduzione di O. Ferrari e una nota di A. Emiliani; analisi grafiche e cartografiche di V. DEGLI ESPOSTI, Bologna 1974

RICCOMINI 1974

E. RICCOMINI, a cura di, *Pittura italiana del Settecento*, catalogo della mostra (Leningrado-Mosca-Varsavia, 1974), Bologna 1974

BORGIOLO 1975

E. BORGIOLO, *Origini, evoluzione e prospettive attuali e future della Razza Bovina Chianina*, Bologna 1975

CORBARA 1975

A. CORBARA, *Giovan Domenico Valentino, il monogrammatista G.D.V.*, in «Paragone», XXVI, 301, 1975, pp. 51-53

GOLFIERI 1975

E. GOLFIERI, *L'arte a Faenza dal neoclassicismo ai nostri giorni*, Faenza 1975

ROLI 1975

R. ROLI, *voce Carlo Magini*, in *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, VII, Torino 1975, p. 99

BIAVATI 1976

E. BIAVATI, *Maioliche Casali e Callegari di Pesaro (1763-1866)*, in «Faenza», LXII, 1-3, 1976, pp. 61-64

FARÉ-FARÉ 1976

M. FARÉ-F. FARÉ, *La vie silencieuse en France. La nature morte au XVIII^e siècle*, Fribourg-Paris 1976

ALBERINI 1977

V. ALBERINI, *Un carteggio inedito del ceramista Filippo Antonio Callegari al canonico abate Gianandrea Lazzarini*, in «Faenza», LXIII, 3, 1977, pp. 56-68

PANICALI-BATTISTELLI 1977

R. PANICALI-F. BATTISTELLI, *Rappresentazioni pittoriche, grafiche e cartografiche della Città di Fano dalla seconda metà del XV secolo a tutto il XVIII secolo*, Fano 1977

- ROLI 1977
R. ROLI, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977
- BISCONTINI UGOLINI 1978
G. BISCONTINI UGOLINI, *Ipotesi sull'origine del decoro al ticchio nelle fabbriche ceramiche pesaresi*, in «Rassegna di Studi e Notizie», III, 4, 1978
- LORETI 1978
L.L. LORETI, *Maioliche e terraglie di Pesaro*, Padova 1978
- PASINI 1978
P.G. PASINI, *Arte dell'Ottocento*, in P.G. PASINI-M. ZUFFA, *Storia di Rimini dal 1800 ai giorni nostri*. III. *L'arte e il patrimonio artistico e archeologico*, Rimini 1978, pp. 9-93
- FRISONI 1979
F. FRISONI, *voce Arcangelo Resani*, in *L'arte del Settecento emiliano. La pittura. L'Accademia Clementina*, catalogo della mostra (Bologna, 8 settembre - 25 novembre 1979), a cura di A. EMILIANI et al., Bologna 1979, pp. 158-160
- VINELLA 1979
L. VINELLA, *voce Ceccarini, Sebastiano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 23, Roma 1979
- VOLPE 1979
C. VOLPE, *La "natura morta"*, in *L'arte del Settecento emiliano. La pittura. L'Accademia Clementina*, catalogo della mostra (Bologna, 8 settembre-25 novembre 1979) a cura di A. EMILIANI et al., Bologna 1979, pp. 150-164
- BONSANTI 1980
G. BONSAANTI, *Sulle mostre del Settecento Emiliano*, in «Bollettino d'arte», VI, 65, 6, 1980, pp. 111-116
- GOLFIERI 1980
E. FRISONI, *Fra arte e artigianato nella Faenza di primo Ottocento*, Faenza 1980
- LEVY 1980
S. LEVY, *Le maioliche lodigiane del XVIII Secolo*, Novara 1980
- LORETI 1980
L.L. LORETI, *Città di Fano. Ceramiche della provincia di Pesaro nelle collezioni private e nel Museo Civico del Palazzo malatestiano*, Fano 1980
- VECA 1980
S. VECA, *Inganno e realtà*, Firenze 1980
- VIROLI 1980
G. VIROLI, *La Pinacoteca civica di Forlì*, Forlì 1980
- Antiquariato 1981
Antiquariato. Enciclopedia delle arti decorative, diretta da A. GONZÁLEZ-PALACIOS, 5 voll., Milano 1981
- ARESE LUCINI 1981
F. ARESE LUCINI, *Cardinali e vescovi milanesi dal 1535 al 1796*, in «Archivio Storico Lombardo», X, VI, 1981, pp. 163-232
- BUCCI 1981
F. BUCCI, *I cocci di Fratterosa*, in *Fratterosa*, Fano 1981
- Collezioni private 1981
Collezioni private bergamasche, edizione promossa dalla Banca provinciale lombarda, 4 voll., 1980-1983, II, Bergamo 1981
- FERRARI 1981
O. FERRARI, *Le Ceramiche in Europa dal Medioevo al 1925. Sei e Settecento*, Milano 1981
- GOLFARI 1981
L. GOLFARI, *Per la identificazione del monogrammi-sta P. N. con Pietro Navarra*, in «Paragone», 375, 1981, pp. 52-56
- LIVERANI 1981
G. LIVERANI, *Maioliche Settecentesche dell'Emilia-Romagna*, Modena 1981
- MAGNANIMI 1980
G. MAGNANIMI, *Inventari della collezione romana dei principi Corsini*, in «Bollettino d'arte», 7, LXV, serie VI, luglio-settembre, 1980, pp. 91-126
- MAZZA 1981
A. MAZZA, a cura di, *La collezione di Palazzo Tozzoni a Imola. Ipotesi per un catalogo*, Bologna 1981
- ORETTI 1981
Marcello Oretti e il patrimonio artistico del contado bolognese. Bologna, Biblioteca Comunale, Ms B110, *Indice ragionato* a cura di D. BIAGI, Istituto per i Beni artistici culturali naturali della Regione Emilia-Romagna, Documenti/ 15, Bologna 1981
- STERLING 1981
C. STERLING, *Still life painting: from antiquity to the twentieth century*, New York 1981
- TAMBURINI 1981
M. TAMBURINI, *Il volto di un Paese*, in *Fratterosa*, Fano 1981
- BISCONTINI UGOLINI 1982
G. BISCONTINI UGOLINI, *Giuseppe Bartolucci e la rinascita della maiolica nel Settecento a Pesaro*, in «Faenza», LXVIII, 1-2, 1982, pp. 36-42
- LEONARDI 1982
C. LEONARDI, *La ceramica rinascimentale metaurense*, Urbania 1982
- LIMARZI 1982
G. LIMARZI, *Il collezionismo di Giuseppe e Cesare Merenda*, in «Studi Romagnoli», 33, 1982, pp. 249-284
- MARIUZ 1982
A. MARIUZ in *L'opera completa del Piazzetta*, pre-
sentazione di R. PALLUCCHINI, apparati critici e filologici di A. MARIUZ, Milano 1982
- Das Stilleben 1983
Das Stilleben und sein Gegenstand. Eine Gemeinschaftsausstellung von Museen aus der UdSSR, der CSSR und der DDR, Dresda 1983
- SPIKE 1983
J.T. SPIKE, *Italian Still Life Paintings from Three Centuries*, (catalogo della mostra, New York-Tulsa-Dayton, 1983), Firenze 1983
- VECA 1983
A. VECA, *Simposio. Cerimonie e apparati*, catalogo della mostra, Bergamo 1983
- ZERI 1983
F. ZERI, *Una natura morta di Federico Barocci*, in «Notizie da Palazzo albanani», XII, 1983, 1-2, pp. 161-163
- BRANDI 1984
C. BRANDI, *Quante sorprese per il critico al Museo Puskin*, in «Il Corriere della Sera», 29 luglio 1984
- KUZNETSOV 1984
JU.I. KUZNETSOV, *Natjurmort v evropejskoj zhivopisi XVI nachalo XX veka. Vystavka iz muzeev SSSR i GDR. Katalog (La natura morta nella pittura europea dal XVI inizio al XX secolo. Mostra dei musei dell'Urss e della Germania Orientale)*, Mosca 1984
- ORETTI 1984
Marcello Oretti e il patrimonio artistico privato bolognese. Bologna, Biblioteca Comunale, Ms B104, *Indice* a cura di E. CALBI-D. SCAGLIETTI KELESIAN, Istituto per i Beni artistici culturali naturali della Regione Emilia-Romagna, Documenti/22, Bologna 1984
- PASINI 1984
P.G. PASINI, *Nature morte faentine tra Rivalta e Piani*, in «Romagna Arte e Storia», 2, 1984, pp. 47-58
- PIRACCINI 1984
O. PIRACCINI, *La Pinacoteca comunale di Cesena*, Cesena 1984
- SALERNO 1984
L. SALERNO, *La natura morta italiana*, Roma 1984
- SAMBO 1984
E. SAMBO in *La raccolta Molinari Pradelli. Dipinti del Sei e Settecento*, catalogo della mostra (Bologna, 26 maggio - 29 agosto 1984), a cura di C. VOLPE, Firenze 1984
- VALENTINI 1984
V. VALENTINI, *Il libro del cavolo*, Fano 1984
- BOLOGNA 1985
F. BOLOGNA, *Ancora di Gaspare Traversi nell'Illu-*

minimo e gli scambi artistici tra Napoli e la Spagna alla ripresa 'naturalistica' del XVIII secolo, in *I Borbone di Napoli e i Borbone di Spagna. Un bilancio storiografico*, (atti del convegno internazionale, Napoli 4-7 aprile 1981), a cura di M. DI PINTO, 2 voll., Napoli 1985, pp. 273-350

EMILIANI 1985

A. EMILIANI, *Federico Barocci: Urbino 1535-1612*, 2 voll., Pesaro 1985

MORASSI 1985

L. MORASSI, *Fabio Asquini e la Fagagna del '700*, in *Fagagna. Uomini e terra*, a cura di C.G. MOR, Fagagna 1985

VECA 1985a

A. VECA, *Una questione di sigle: Francesco Guerrieri e F.G.*, in *Forma vera. Contributi a una storia della natura morta italiana*, catalogo della mostra (Bergamo), a cura di P. LORENZELLI-A. VECA, Bergamo 1985, pp. 125-130

VECA 1985b

A. VECA, *Genere e temi*, in *Forma vera. Contributi a una storia della natura morta italiana*, catalogo della mostra (Bergamo), a cura di P. LORENZELLI-A. VECA, Bergamo 1985, pp. 182-197

BISCONTINI UGOLINI 1986

G. BISCONTINI UGOLINI, *Ceramiche pesaresi dal XVIII al XX secolo*, Faenza 1986

BRANDI 1986

C. BRANDI, *Una rara e preziosa esposizione di arte italiana antica nella capitale russa. Quante sorprese per il critico del Museo Puškin*, in «Corriere della Sera», 1986

CALEGARI 1986

G. CALEGARI, *Un protagonista del '700 pesarese: Giannandrea Lazzarini teorico e critico*, in *Arte e cultura nella provincia di Pesaro e Urbino. Dalle origini ad oggi*, a cura di F. BATTISTELLI, Venezia 1986, pp. 473-480

GARDELLI 1986a

G. GARDELLI, *Ceramiche del Medioevo e del Rinascimento*, Ferrara 1986

GARDELLI 1986b

G. GARDELLI, *La Via Crucis in maiolica a Peglio, Urbania* 1986

MARKOVA 1986

V. MARKOVA, *Kartiny italijskikh masterov XIV-XVIII vekov iz muzseev SSSR (Quadri dei maestri italiani dei secoli XIV-XVIII nei Musei dell'URSS)*, Mosca 1986

MARZOCCHI 1986

M.P. MARZOCCHI, *Nuove precisazioni su Arcangelo Resani*, in «Paragone», XXXVII, 431-433, 1986, pp. 98-102

MONTEVECCHI 1986

B. MONTEVECCHI, *La riscoperta di un genere mino-*

re: le nature morte di Carlo Magini, in *Arte e cultura nella provincia di Pesaro e Urbino dalle origini a oggi*, a cura di F. BATTISTELLI, Venezia 1986, pp. 465-472

CONSIGLI VALENTE 1987

P. CONSIGLI VALENTE, a cura di, *Nature morte del Seicento e del Settecento*, Parma 1987

GAETA 1987

M. GAETA, a cura di, *Antologia di dipinti antichi*, catalogo della mostra (San Paolo Converso, Milano, 16 ottobre-15 novembre 1987), Milano 1987

LEONARDI 1987

C. LEONARDI, *La Maiolica di Urbina nel Settecento*, in *Maioliche del '700 tra Urbina e Pesaro*, a cura di C. LEONARDI, Sant'Angelo in Vado 1987, pp. 11-21

TEZA 1987

L. TEZA, *Carlo Magini e Sebastiano Ceccarini, pittori fanesi di nature morte*, in «Notizie da Palazzo Albani», XVI, I, 1987, pp. 84-96

ZERI 1987

F. ZERI, *Il punto sulla natura morta*, in *Nature morte del Seicento e del Settecento*, a cura di P. CONSIGLI VALENTE, Parma 1987, pp. VII-IX

EMILIANI 1988

A. EMILIANI, in *Giovan Francesco Guerrieri: dipinti e disegni. Un accostamento all'opera*, catalogo della mostra itinerante (San Severino Marche, 11 settembre-9 ottobre 1988), scritti di S. ANSELMINI-A. EMILIANI-G. SAPORI, Bologna 1988

MIGLIORINI-CASATI 1988

C. MIGLIORINI-P. CASATI, «*Rhiparographia*». *Catalogo di una collezione provvisoria di nature morte del XVII e XVIII secolo*, Pavia 1988

PEDRINI 1988

C. PEDRINI, a cura di, *La Pinacoteca di Imola*, Bologna 1988

BITTARELLI 1989

A. BITTARELLI, *Ambiente. Storia. Arte*, Camerino 1989

CALEGARI 1989

G. CALEGARI, a cura di, *I taccuini ritrovati: Giannandrea Lazzarini e il Settecento pesarese*, Pesaro 1989

CAROLI 1989

F. CAROLI, *Fede Galizia*, Torino 1989

COLOMBI FERRETTI 1989a

A. COLOMBI FERRETTI, *La natura morta a Bologna e in Romagna*, in *La natura morta in Italia*, a cura di F. PORZIO, direzione scientifica di F. ZERI, 2 voll., Milano 1989, I, pp. 438-509

COLOMBI FERRETTI 1989b

A. COLOMBI FERRETTI, *voce Arcangelo Resani*, in *La natura morta in Italia*, a cura di F. PORZIO, dire-

zione scientifica di F. ZERI, 2 voll., Milano 1989, I, pp. 490-492

COLOMBI FERRETTI 1989c

A. COLOMBI FERRETTI, *voce Pietro Piani*, in *La natura morta in Italia*, a cura di F. PORZIO, direzione scientifica di F. ZERI, 2 voll., Milano 1989, I, p. 508

COLOMBI FERRETTI 1989d

A. COLOMBI FERRETTI, *voce Pittore di Rodolfo Lodi*, in *La natura morta in Italia*, a cura di F. PORZIO, direzione scientifica di F. ZERI, 2 voll., Milano 1989, I, pp. 470-473

COLOMBI FERRETTI 1989e

A. COLOMBI FERRETTI, *voce Giovanni Rivalta*, in *La natura morta in Italia*, a cura di F. PORZIO, direzione scientifica di F. ZERI, 2 voll., Milano 1989, I, p. 507

COLOMBI FERRETTI 1989f

A. COLOMBI FERRETTI, *voce Ubaldo Gandolfi*, in *La natura morta in Italia*, a cura di F. PORZIO, direzione scientifica di F. ZERI, 2 voll., Milano 1989, I, p. 501

COTTINO 1989

A. COTTINO, *La natura morta caravaggesca a Roma*, in *La natura morta in Italia*, a cura di F. PORZIO, direzione scientifica di F. ZERI, 2 voll., Milano 1989, II, pp. 650-689

MORANDOTTI 1989

A. MORANDOTTI in *La natura morta in Italia*, a cura di F. PORZIO, direzione scientifica di F. ZERI, 2 voll., Milano 1989

NATALE-MORANDOTTI 1989

M. NATALE-A. MORANDOTTI, *La natura morta in Lombardia*, in *La natura morta in Italia*, a cura di F. PORZIO, direzione scientifica di F. ZERI, 2 voll., Milano 1989, I, pp. 196-215

PORZIO 1989

F. PORZIO, a cura di, *La natura morta in Italia*, direzione scientifica di F. ZERI, 2 voll., Milano 1989

RAVELLI 1989

L. RAVELLI, *Contributi e proposte per il catalogo dei dipinti di Antonio Cifrondi*, in «Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti», L, 1988-1989, Bergamo 1989, pp. 431-487

ROIO 1989

N. ROIO in *Arte emiliana dalle raccolte storiche al nuovo collezionismo*, saggio introduttivo di F. ZERI, a cura di G. MANNI-E. NEGRO-M. PIRONDINI, Modena 1989

SAFARIK-BOTTARI 1989

E.A. SAFARIK-F. BOTTARI, *Andrea (o Domenico) Remps, Carlo Sferini, "Benedetto Sartori"*, in *La natura morta in Italia*, a cura di F. PORZIO, direzione scientifica di F. ZERI, 2 voll., Milano 1989, I, pp. 371-377

- SALERNO 1989
L. SALERNO, *Nuovi studi sulla natura morta italiana*, Roma 1989
- STRINGA 1989
N. STRINGA, *Il Museo della ceramica dell'Ist. Statale d'Arte di Nove*, Vicenza 1989
- TEZA 1989a
L. TEZA, *La natura morta in Umbria e nelle Marche*, in *La natura morta in Italia*, a cura di F. PORZIO, direzione scientifica di F. ZERI, 2 voll., Milano 1989, II, pp. 612-649
- TEZA 1989b
L. TEZA, *vocem Sebastiano Ceccarini*, in *La natura morta in Italia*, a cura di F. PORZIO, direzione scientifica di F. ZERI, 2 voll., Milano 1989, II, p. 649
- TREZZANI 1989a
L. TREZZANI, *vocem Christian Berentz*, in *La natura morta in Italia*, a cura di F. PORZIO, direzione scientifica di F. ZERI, 2 voll., Milano 1989, II, pp. 819-823
- TREZZANI 1989b
L. TREZZANI, *vocem Pietro Navarra*, in *La natura morta in Italia*, a cura di F. PORZIO, direzione scientifica di F. ZERI, 2 voll., Milano 1989, II, pp. 824-829
- BATTISTINI 1990a
R. BATTISTINI, *La vita*, in *Carlo Magini*, a cura di P. ZAMPETTI, testi di R. BATTISTINI-B. CLERI-G. CUCCO, Milano 1990, pp. 33-34
- BATTISTINI 1990b
R. BATTISTINI, *Regesti*, in *Carlo Magini*, a cura di P. ZAMPETTI, testi di R. BATTISTINI-B. CLERI-G. CUCCO, Milano 1990, pp. 35-38
- BIAGI MAINO 1990
D. BIAGI MAINO, *Ubaldo Gandolfi*, Torino 1990
- CLERI 1990
B. CLERI, *Ritratti e quadri sacri*, in *Carlo Magini*, a cura di P. ZAMPETTI, testi di R. BATTISTINI-B. CLERI-G. CUCCO, Milano 1990, pp. 121-133
- CUCCO 1990
G. CUCCO, *Nature morte*, in *Carlo Magini*, a cura di P. ZAMPETTI, testi di R. BATTISTINI-B. CLERI-G. CUCCO, Milano 1990, pp. 133-150
- ERICANI-MARINI-STRINGA
G. ERICANI-P. MARINI-N. STRINGA, a cura di, *La ceramica degli Antonibon*, Milano 1990
- MILANTONI 1990
Nicola Levoli pittore (1728 - 1801), catalogo della mostra (Rimini, 10 giugno-29 luglio 1990), a cura di G. MILANTONI, Rimini 1990
- MUTI 1990
L. MUTI, *Biografia di Nicola Levoli*, in *Nicola Levoli pittore (1728 - 1801)*, catalogo della mostra (Rimini, 10 giugno-29 luglio 1990), a cura di G. MILANTONI, Rimini 1990, pp. 93-104
- ROLI 1990
R. ROLI, *La pittura in Emilia Romagna nella prima metà del Settecento*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, 2 voll., a cura di G. BRIGANTI, Milano 1990, I, pp. 252-275
- Trionfo barocco 1990
Trionfo barocco. Capolavori del Museo Nazionale di Varsavia e delle Collezioni del Friuli Venezia-Giulia, Mariano del Friuli 1990
- VALAZZI 1990
M.R. VALAZZI in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. BRIGANTI, 2 voll., Milano 1990, II, pp. 762-763
- ZAMPETTI 1990
P. ZAMPETTI, a cura di, *Carlo Magini*, testi di R. BATTISTINI-B. CLERI-G. CUCCO, Milano 1990
- CASADEI 1991
S. CASADEI, *Pinacoteca di Faenza*, Bologna 1991
- EMILIANI 1991
A. EMILIANI, *Giovanni Francesco Guerrieri da Fossombrone*, catalogo delle opere a cura di A. EMILIANI-M. CELLINI, regesto di G. CECCARELLI, ricerche e documentazione a cura di F. BATTISTELLI, Bologna 1991
- GIUDICI 1991
C. GIUDICI, *"L'Appartamento". Alcuni casi di collezionismo e committenza*, in *Storia di Forlì. III. L'Età moderna*, a cura di C. CASANOVA-G. TOCCI, Forlì-Bologna 1991, pp. 177-328
- MALNI PASCOLETTI 1991
M. MALNI PASCOLETTI, *"Una delle gallerie private più interessanti del mondo intero": note su Italice Brass collezionista d'arte*, in *Italice Brass*, catalogo della mostra (Castello di Gorizia, 6 luglio-22 settembre 1991), a cura di M. MASAU DAN, Milano 1991, pp. 43-52
- TOSINI 1991
P. TOSINI in *In proscenio III. Nature morte europee tra Seicento e Settecento*, catalogo della mostra (Roma, novembre-dicembre 1991) a cura di M. DI VEROLI, con un testo di C. STRINATI, Roma 1991
- VALERIANI 1991
R. VALERIANI in *Fasto romano, dipinti, sculture, arredi dai Palazzi di Roma*, catalogo della mostra (Roma, 15 maggio - 30 giugno 1991) a cura di A. GONZALEZ-PALACIOS, Roma 1991
- ZAMPETTI 1991
P. ZAMPETTI, *Pittura nelle Marche dal barocco all'età moderna*, Fiesole 1991
- BOIANI TOMBARI 1992
G. BOIANI TOMBARI, *Regesti d'archivio e note biografiche*, in B. CLERI, *Sebastiano Ceccarini*, Cinisello Balsamo 1992, pp. 186-194
- CLERI 1992
B. CLERI, *Sebastiano Ceccarini*, Cinisello Balsamo 1992
- MAZZA 1992
A. MAZZA, *La pittura a Bologna nella seconda metà del Settecento*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Settecento*, 2 voll., a cura di A. Emiliani, Bologna 1992, I, pp. 219-277
- AMBROSINI MASSARI 1993
A.M. AMBROSINI MASSARI in *Musei Civici di Pesaro. I disegni della collezione Mosca*, catalogo della mostra (Pesaro, 26 giugno-3 ottobre 1993) a cura di C. GIARDINI-E. NEGRO, coordinamento editoriale di N. ROIO, Modena 1993
- AMBROSINI MASSARI-BATTISTINI-MORSELLI 1993
La Pinacoteca Civica di Faenza. Catalogo generale. Collezione Cassa di Risparmio di Faenza, a cura di A. M. AMBROSINI MASSARI-R. BATTISTINI-R. MORSELLI, Cinisello Balsamo 1993
- BATTISTINI 1993
R. BATTISTINI in *La Pinacoteca Civica di Faenza. Catalogo generale. Collezione Cassa di Risparmio di Faenza*, a cura di A. M. AMBROSINI MASSARI-R. BATTISTINI-R. MORSELLI, Cinisello Balsamo 1993
- BENATI 1993
D. BENATI, *Natura ed emozione: itinerari del giovane Cagnacci*, in *Guido Cagnacci*, catalogo della mostra (Rimini, 21 agosto-28 novembre 1993), a cura di D. BENATI-M. BONA CASTELLOTTI, Milano 1993, pp. 9-28
- CALEGARI 1993
G. CALEGARI in *Dipinti e disegni della Pinacoteca civica di Pesaro*, a cura di C. GIARDINI-E. NEGRO-M. PIRONDINI, Modena 1993
- CASADEI 1993
S. CASADEI in *Pittura di natura morta nelle collezioni pubbliche e private di Faenza*, catalogo della mostra (Faenza, 24 dicembre 1993-13 gennaio 1994), a cura di S. CASADEI, testi di C. SPADONI-M. LIPPARINI, Faenza 1993
- CLERI 1993
B. CLERI, *Natura morta ed esaltazione della natura in Sebastiano Ceccarini*, in *Studi per Pietro Zampetti*, a cura di R. VARESE, Ancona 1993, pp. 423-425
- COTTINO 1993
A. COTTINO in *Dipinti e disegni della Pinacoteca civica di Pesaro*, a cura di C. GIARDINI-E. NEGRO-M. PIRONDINI, Modena 1993
- GIARDINI-NEGRO-PIRONDINI 1993
C. GIARDINI-E. NEGRO-M. PIRONDINI, a cura di, *Dipinti e disegni della Pinacoteca civica di Pesaro*, Modena 1993

MICHEL 1993

C. MICHEL, *Charles-Nicolas Cochin et l'Art des Lumières*, Roma 1993

ROSENBERG 1993

P. ROSENBERG, *Une note sur Charles Magini*, in *Studi per Pietro Zampetti*, a cura di R. VARESE, Ancona 1993

SPADONI 1993

C. SPADONI, *Divagazioni sulla vanitas*, in *Pittura di natura morta nelle collezioni pubbliche e private di Faenza*, catalogo della mostra (Faenza, 24 dicembre 1993-13 gennaio 1994), a cura di S. CASADEI, testi di C. SPADONI-M. LIPPARINI, Faenza 1993

FINARTE 1994

Finarte casa d'aste, *Dipinti antichi*, asta 908, 18 ottobre 1994, Milano 1994

GALLERIA ALGRANTI 1994

Master painting, catalogo della mostra, Galleria Algranti, Londra 1994

SESTIERI 1994

G. SESTIERI, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, 3 voll., Torino 1994

BARBOLINI FERRARI-BOCCOLARI 1995

E. BARBOLINI FERRARI-G. BOCCOLARI, *I colori del rame: vicende dell'arte dei ramai estensi*, Milano 1995

BROGI 1995

A. BROGI, *Carlo Magini*, in *The lure of still life*, catalogo della mostra (Düsseldorf), presented by J. LORENZETTI and E. LINGENAUER, Düsseldorf 1995, pp. 232-239

CIAPPI 1995

S. CIAPPI, *Il vetro in Toscana: strutture, prodotti, immagini (secc. XIII-XX)*, Poggibonsi 1995

GIARDINI 1995

C. GIARDINI, *Ceramica pesarese nel XVIII secolo. La manifattura Casali e Callegari (1763-1816)*, Ferrara 1995

GRIMM 1995

C. GRIMM, *Natura morta. I maestri italiani, spagnoli e francesi*, Novara 1995

PANSECCHI 1995

F. PANSECCHI, *Ancora Ceccarini in Umbria*, con *Appendice* di C. METELLI, in «Bollettino d'arte», 93/94, 1995, pp. 181-183

SAMBO 1995

E. SAMBO in *Barocco italiano. Due secoli di pittura nella collezione Molinari Pradelli*, catalogo della mostra (Mantova, 12 aprile-12 giugno 1995), a cura di M. ARTIOLI et al., Milano 1995

VIROLI 1995a

G. VIROLI, a cura di, *I Palazzi di Forlì*, Bologna 1995

VIROLI 1995b

G. VIROLI, *La quadreria della Cassa di Risparmio di Ravenna*, Ravenna 1995

CIRILLO-GODI 1996

G. CIRILLO-G. GODI, *Le Nature Morte del "Pittore di Carlo Torre" Pseudo Fardella*, Parma 1996

COTTINO 1996

A. COTTINO in *La natura morta al tempo di Caravaggio*, catalogo della mostra (Milano, 1 maggio-30 giugno 1996) a cura di A. COTTINO, Napoli 1996

GIARDINI 1996

C. GIARDINI, *Pesaro. Museo delle ceramiche*, Bologna 1996

MAGGINI 1996

C. MAGGINI, *Antonio Mercurio Amorosi pittore (1660-1738)*, catalogo generale, Rimini 1996

MILLON & ROBERTS 1996

Old Master Painting, Millon & Roberts, Parigi 1996

AGOSTINI-SCARDINO 1997

G. AGOSTINI-L. SCARDINO, a cura di, *Inventari d'Arte. Documenti su dieci quadriere ferraresi del XIX secolo*, prefazione di A. EMILIANI, Ferrara 1997

CAMMAROTA 1997a

G.P. CAMMAROTA, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una raccolta di fonti, I. 1797-1815*, Bologna, s.d. ma 1997

EMILIANI 1997

A. EMILIANI in *Giovanni Francesco Guerrieri da Fossombrone*, catalogo delle opere a cura di A. EMILIANI-M. CELLINI, Fano-Bologna 1997

Una produzione di ceramica 1997

L. MAZZEO SARACINO-N. MORANDI-M.C. NANNETTI-M. VERGARI, *Una produzione di ceramica da cucina da Suasa (An): esame tipologico e studio archeometrico per la definizione della funzione*, in *Atti della 1ª giornata di archeometria della ceramica*, (Bologna, 28 febbraio 1997), Bologna 1997

PACCIAROTTI 1997

G. PACCIAROTTI, *La pittura del Seicento*, Torino 1997

PATRIGNANI-BARLETTA 1997

G. PATRIGNANI-C. BARLETTA, *Collezioni e collezionisti a Pesaro. Inventari di quadriere dal Cinquecento all'Ottocento*, in «Pesaro città e contà», 8, 1997

SEBASTIANELLI 1997

S. SEBASTIANELLI, *Il testamento di Mons. Giosafat Battistelli del Palazzo di Arcevia*, Pergola 1997

Antiquariato 1998

Antiquariato, 204, aprile 1998

ARCANGELI 1998

L. ARCANGELI in *Il Seicento e Settecento romano nella collezione Lemme*, catalogo della mostra (Roma 1998-1999), Roma 1998

BOCCHI-BOCCHI 1998a

Naturaliter. *Nuovi contributi alla natura morta in Italia settentrionale e Toscana tra XVII e XVIII secolo*, a cura di G. BOCCHI-U. BOCCHI, Casalmaggiore 1998

BOCCHI-BOCCHI 1998b

G. BOCCHI-U. BOCCHI, *vocem Felice Boselli*, in *Naturaliter. Nuovi contributi alla natura morta in Italia settentrionale e Toscana tra XVII e XVIII secolo*, Casalmaggiore 1998, pp. 308-325

BOCCHI-BOCCHI 1998c

G. BOCCHI-U. BOCCHI, *vocem Nicola Levoli*, in *Naturaliter. Nuovi contributi alla natura morta in Italia settentrionale e Toscana tra XVII e XVIII secolo*, Casalmaggiore 1998, pp. 366-370

BOCCHI-BOCCHI 1998d

G. BOCCHI-U. BOCCHI, *vocem Pittore di Rodolfo Lodi*, in *Naturaliter. Nuovi contributi alla natura morta in Italia settentrionale e Toscana tra XVII e XVIII secolo*, Casalmaggiore 1998, pp. 242-246

DE BENEDICTIS 1998

C. DE BENEDICTIS, *Per la storia del collezionismo italiano*, Firenze 1998

MATTALIANO 1998

E. MATTALIANO, *La collezione Costabili*, a cura di G. AGOSTINI, Venezia-Ferrara 1998

TOSETTI GRANDI 1998

P. TOSETTI GRANDI, *vocem Franz Godin detto Francesco Codino*, in *Naturaliter. Nuovi contributi alla natura morta in Italia settentrionale e Toscana tra XVII e XVIII secolo*, a cura di G. BOCCHI-U. BOCCHI, Casalmaggiore 1998, pp. 22-45

BALDASSARI 1999

F. BALDASSARI, *vocem Arcangelo Resani*, in *Cristoforo Munari 1667-1720. Un maestro della natura morta*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, 3 marzo-13 giugno 1999), a cura di F. BALDASSARI-D. BENATI, Milano 1999, p. 190

BALDASSARI-BENATI 1999

F. BALDASSARI-D. BENATI, a cura di, *Cristoforo Munari 1667-1720. Un maestro della natura morta*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, 3 marzo-13 giugno 1999), Milano 1999

BATTISTELLI 1999

F. BATTISTELLI, *La quadreria della Fondazione Cassa di Risparmio di Fano*, Fano 1999

BENATI 1999

D. BENATI, *La natura morta emiliana e Cristoforo Munari: un rapporto elusivo*, in *Cristoforo Munari 1667-1720. Un maestro della natura morta*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, 3 marzo-13

giugno 1999), a cura di F. BALDASSARI-D. BENATI, Milano 1999, pp. 33-52

CAMPANELLI 1999a

L. CAMPANELLI, *L'arte della ceramica a Fano nel XVIII secolo* (I parte), in «Faenza», 85, 1-3, 1999, pp. 127-143

CAMPANELLI 1999b

L. CAMPANELLI, *L'arte della ceramica a Fano nel XVIII secolo* (II parte), in «Faenza», 85, 4-6, 1999, pp. 264-324

FALASCHINI 1999

N. FALASCHINI in *San Nicola da Tolentino e le Marche. Culto e arte*, a cura di R. TOLLO, E. BISACCI, Tolentino 1999

FORNARI SCHIANCHI 1999

L. FORNARI SCHIANCHI, *I suoi pittori e altro*, in *Massimo Pulini: il museo sonnambulo: dipinti, allestimenti, oggetti e dialoghi*, catalogo della mostra (Parma, 2 aprile-23 maggio 1999) a cura di L. FORNARI SCHIANCHI; testi di M. CALVESI-L. FORNARI SCHIANCHI-E. FRATTAROLO, Parma 1999, p. 14

PASINI 1999

P.G. PASINI, *Arte e storia della Chiesa riminese*, Ginevra-Milano 1999

PULINI 1999

M. PULINI in *Seicento eccentrico. Pittura di un secolo da Barocci a Guercino tra Marche e Romagna*, catalogo della mostra (San Leo), a cura di A. MARCHI, Firenze 1999

AMBROSINI MASSARI 2000

A.M. AMBROSINI MASSARI, a cura di, *Il filo di Arianna. Raccolte dalle Fondazioni Casse di Risparmio Marchigiane Jesi-Macerata-Pesaro*, catalogo della mostra (Ancona 15 ottobre 2000-14 gennaio 2001) Ancona 2000

BALDASSARRI 2000a

F. BALDASSARRI in *Fasto e rigore. La Natura Morta nell'Italia settentrionale dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Reggia di Colorno, 20 aprile - 25 giugno 2000), a cura di G. GODI, Ginevra-Milano 2000

BALDASSARRI 2000b

F. BALDASSARRI, *vocem Arcangelo Resani*, in *La natura morta in Emilia e in Romagna. Pittori, centri di produzione e collezionismo fra XVII e XVIII secolo*, a cura di D. BENATI-L. PERUZZI, Ginevra-Milano 2000, pp. 269-277

BENATI 2000a

D. BENATI, *Pittura 'di ferma' in Emilia e in Romagna*, in *Fasto e rigore. La Natura Morta nell'Italia settentrionale dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Reggia di Colorno, 20 aprile - 25 giugno 2000), a cura di G. GODI, Ginevra-Milano 2000, pp. 53-75

BENATI 2000b

D. BENATI, *La via emiliana e romagnola alla natura morta*, in *La natura morta in Emilia e in Romagna. Pittori, centri di produzione e collezionismo fra XVII e XVIII secolo*, a cura di D. BENATI-L. PERUZZI, Ginevra-Milano 2000, pp. 15-39

BENATI 2000c

D. BENATI, *Aspetti della natura morta a Bologna da Paolo Antonio Barbieri a Ubaldo Gandolfi*, in *La natura morta in Emilia e in Romagna. Pittori, centri di produzione e collezionismo fra XVII e XVIII secolo*, a cura di D. BENATI-L. PERUZZI, Ginevra-Milano 2000, pp. 43-61

BENATI 2000d

D. BENATI, *vocem Pittore di Rodolfo Lodi*, in *La natura morta in Emilia e in Romagna. Pittori, centri di produzione e collezionismo fra XVII e XVIII secolo*, a cura di D. BENATI-L. PERUZZI, Milano 2000, pp. 110-113

BENATI 2000e

D. BENATI, *vocem Ubaldo Gandolfi*, in *La natura morta in Emilia e in Romagna. Pittori, centri di produzione e collezionismo fra XVII e XVIII secolo*, a cura di D. BENATI-L. PERUZZI, Ginevra-Milano 2000, p. 139

BENATI-MANCINI 2000

D. BENATI-G. MANCINI, *vocem Francesco Malagoli*, in *La natura morta in Emilia e in Romagna. Pittori, centri di produzione e collezionismo fra XVII e XVIII secolo*, a cura di D. BENATI-L. PERUZZI, Ginevra-Milano 2000, pp. 240-243

BENATI-PERUZZI 2000

D. BENATI-L. PERUZZI, a cura di, *La natura morta in Emilia e in Romagna. Pittori, centri di produzione e collezionismo fra XVII e XVIII secolo*, Ginevra-Milano 2000

BORACCESI 2000

G. BORACCESI, *D'argento è la Puglia. Oreficerie gotiche e tardo gotiche*, Bari 2000

CAMPANELLI 2000

L. CAMPANELLI, *L'arte della ceramica a Fano nel XVIII secolo* (III parte), in «Faenza», 86, 1-3, 2000, pp. 177-226

CONTINI 2000

G. CONTINI, a cura di, *Un mestiere, una vita: una impagliatrice di fiaschi racconta*, in «Contemporanea», III, 1, 2000

GARDI 2000

A. GARDI, *L'amministrazione pontificia e le province settentrionali dello Stato (XIII-XVIII secolo)*, in «Archivi per la storia», XIII, 2000, pp. 35-65

GODI 2000

G. GODI, a cura di, *Fasto e rigore. La Natura Morta nell'Italia settentrionale dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Reggia di Colorno, 20 aprile-25 giugno 2000), Milano 2000

NICOLINI 2000

S. NICOLINI, *vocem Giovanni Battista Galliadi*, in *E' circol de giudéizi. Santarcangelo di Romagna nell'esperienza culturale del secondo dopoguerra*, catalogo della mostra (Santarcangelo di Romagna, 16 dicembre 2000-7 gennaio 2001), Bologna 2000, pp. 6-7

SAMBO 2000a

E. SAMBO, *Vicende della natura morta nelle legazioni di Romagna e di Ferrara*, in *La natura morta in Emilia e in Romagna. Pittori, centri di produzione e collezionismo fra XVII e XVIII secolo*, a cura di D. BENATI-L. PERUZZI, Ginevra-Milano 2000, pp. 247-259

SAMBO 2000b

E. SAMBO, *vocem Nicola Levoli*, in *La natura morta in Emilia e in Romagna. Pittori, centri di produzione e collezionismo fra XVII e XVIII secolo*, a cura di D. BENATI-L. PERUZZI, Ginevra-Milano 2000, pp. 278-285

SAMBO 2000c

E. SAMBO, *vocem Giacomo Festa*, in *La natura morta in Emilia e in Romagna. Pittori, centri di produzione e collezionismo fra XVII e XVIII secolo*, a cura di D. BENATI-L. PERUZZI, Ginevra-Milano 2000, p. 291

SAMBO 2000d

E. SAMBO, *vocem Giovanni Antonio Nessoli*, in *La natura morta in Emilia e in Romagna. Pittori, centri di produzione e collezionismo fra XVII e XVIII secolo*, a cura di D. BENATI-L. PERUZZI, Ginevra-Milano 2000, pp. 308-309

SAMBO 2000e

E. SAMBO, *vocem Giovanni Rivalta*, in *La natura morta in Emilia e in Romagna. Pittori, centri di produzione e collezionismo fra XVII e XVIII secolo*, a cura di D. BENATI-L. PERUZZI, Ginevra-Milano 2000, pp. 291-296

SAMBO 2000f

E. SAMBO, *vocem Pietro Piani*, in *La natura morta in Emilia e in Romagna. Pittori, centri di produzione e collezionismo fra XVII e XVIII secolo*, a cura di D. BENATI-L. PERUZZI, Ginevra-Milano 2000, pp. 296-299

SAMBO 2000g

E. SAMBO, *vocem Ludovico Soardi*, in *La natura morta in Emilia e in Romagna. Pittori, centri di produzione e collezionismo fra XVII e XVIII secolo*, a cura di D. BENATI-L. PERUZZI, Ginevra-Milano 2000, pp. 285-286

STRAMIGIOLI CIACCHI 2000

C. STRAMIGIOLI CIACCHI, *Araldica Ecclesiastica. La Legazione di Urbino-Pesaro*, in «Frammenti», 5, 2000

VALAZZI 2000

M.R. VALAZZI, *Per il collezionismo nelle Marche*, in *Il filo di Arianna. Raccolte dalle Fondazioni Casse di Risparmio Marchigiane Jesi-Macerata-Pesaro*,

catalogo della mostra (Ancona, 15 ottobre 2000-14 gennaio 2001) a cura di A.M. AMBROSINI MASSARI, Ancona 2000, pp. 64-69

VITALI 2000

R. VITALI in *Il filo di Arianna. Raccolte dalle Fondazioni Casse di Risparmio Marchigiane Jesi-Macerata-Pesaro*, catalogo della mostra (Ancona, 15 ottobre 2000-14 gennaio 2001) a cura di A.M. AMBROSINI MASSARI, Ancona 2000

ZERI 2000

F. ZERI, *Diario marchigiano*, Torino 2000

L'anima e le cose 2001

R. BATTISTINI-B. CLERI-C. GIARDINI-E. NEGRO-N. ROIO, a cura di, *L'anima e le cose. La natura morta nell'Italia pontificia nel XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra (Fano, 13 luglio-28 ottobre 2001), Modena 2001

BARTOLUCCI 2001

L. BARTOLUCCI in *L'anima e le cose. La natura morta nell'Italia pontificia nel XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra (Fano, 13 luglio-28 ottobre 2001), a cura di R. BATTISTINI-B. CLERI-C. GIARDINI-E. NEGRO-N. ROIO, Modena 2001

BATTISTINI 2001a

R. BATTISTINI, *Sostenitori e committenti di Sebastiano Ceccarini e Carlo Magini e i limiti del naturalismo a Fano*, in *L'anima e le cose. La natura morta nell'Italia pontificia nel XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra (Fano, 13 luglio-28 ottobre 2001), a cura di R. BATTISTINI-B. CLERI-C. GIARDINI-E. NEGRO-N. ROIO, Modena 2001, pp. 47-50

BATTISTINI 2001b

R. BATTISTINI in *L'anima e le cose. La natura morta nell'Italia pontificia nel XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra (Fano, 13 luglio-28 ottobre 2001), a cura di R. BATTISTINI-B. CLERI-C. GIARDINI-E. NEGRO-N. ROIO, Modena 2001

BLASI 2001

L. BLASI, *Fra tradizione e memoria: la fiera dell'orcio e la lavorazione dell'argilla*, in *I sentieri dell'acqua: i segni dell'uomo lungo il bacino del torrente Arzilla*, a cura di L. BLASI, Fano 2001

BOJANI TOMBARI 2001

G. BOJANI TOMBARI, a cura di, *Tommaso Massarini, Cronaca fanestre o siano memorie delle cose più notabili occorse in questi tempi nella città di Fano*, in «Nuovi Studi Fanesi», quaderno n. 6, Fano 2001

BOJANI 2001

G.C. BOJANI, *Per uno studio delle ceramiche in Carlo Magini*, in *L'anima e le cose. La natura morta nell'Italia pontificia nel XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra (Fano, 13 luglio-28 ottobre 2001), a cura di R. BATTISTINI-B. CLERI-C. GIARDINI-E. NEGRO-N. ROIO, Modena 2001, pp. 50-51

CLERI 2001

B. CLERI in *L'anima e le cose. La natura morta*

nell'Italia pontificia nel XVII e XVIII secolo, catalogo della mostra (Fano, 13 luglio-28 ottobre 2001), a cura di R. BATTISTINI-B. CLERI-C. GIARDINI-E. NEGRO-N. ROIO, Modena 2001

COTTINO 2001

A. COTTINO in *L'anima e le cose. La natura morta nell'Italia pontificia nel XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra (Fano, 13 luglio-28 ottobre 2001), a cura di R. BATTISTINI-B. CLERI-C. GIARDINI-E. NEGRO-N. ROIO, Modena 2001

CUCCO 2001

G. CUCCO, a cura di, *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721*, Venezia 2001

DE FANTI 2001

L. DE FANTI in *L'anima e le cose. La natura morta nell'Italia pontificia nel XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra (Fano, 13 luglio-28 ottobre 2001), a cura di R. BATTISTINI-B. CLERI-C. GIARDINI-E. NEGRO-N. ROIO, Modena 2001

DI GIACOMO 2001

E. DI GIACOMO in *L'anima e le cose. La natura morta nell'Italia pontificia nel XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra (Fano, 13 luglio-28 ottobre 2001), a cura di R. BATTISTINI-B. CLERI-C. GIARDINI-E. NEGRO-N. ROIO, Modena 2001

EUSEBI 2001

F. EUSEBI, in *L'anima e le cose. La natura morta nell'Italia pontificia nel XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra (Fano, 13 luglio-28 ottobre 2001), a cura di R. BATTISTINI-B. CLERI-C. GIARDINI-E. NEGRO-N. ROIO, Modena 2001

FEDERICI 2001

G. FEDERICI in *L'anima e le cose. La natura morta nell'Italia pontificia nel XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra (Fano, 13 luglio-28 ottobre 2001), a cura di R. BATTISTINI-B. CLERI-C. GIARDINI-E. NEGRO-N. ROIO, Modena 2001

GIARDINI 2001a

C. GIARDINI, *Considerazioni intorno alla natura morta nelle Marche del XVII e XVIII secolo*, in *L'anima e le cose. La natura morta nell'Italia pontificia nel XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra (Fano, 13 luglio-28 ottobre 2001), a cura di R. BATTISTINI-B. CLERI-C. GIARDINI-E. NEGRO-N. ROIO, Modena 2001, pp. 37-46

GIARDINI 2001b

C. GIARDINI in *L'anima e le cose. La natura morta nell'Italia pontificia nel XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra (Fano, 13 luglio-28 ottobre 2001), a cura di R. BATTISTINI-B. CLERI-C. GIARDINI-E. NEGRO-N. ROIO, Modena 2001

Italian still life 2001

Italian still life painting from the Silvano Lodi collection, Tokyo 2001

LEMME 2001

F.L. LEMME in *L'anima e le cose. La natura morta*

nell'Italia pontificia nel XVII e XVIII secolo, catalogo della mostra (Fano, 13 luglio-28 ottobre 2001), a cura di R. BATTISTINI-B. CLERI-C. GIARDINI-E. NEGRO-N. ROIO, Modena 2001

LEONARDI 2001

C. LEONARDI, a cura di, *La fabbrica di maioliche. Terraglie e stampati in Urbania...*, Sant'Angelo in Vado 2001

LULY LEMME 2001

F. LULY LEMME in *L'anima e le cose. La natura morta nell'Italia pontificia nel XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra (Fano, 13 luglio-28 ottobre 2001), a cura di R. BATTISTINI-B. CLERI-C. GIARDINI-E. NEGRO-N. ROIO, Modena 2001

MAZZA 2001

A. MAZZA in *Pinacoteca Comunale di Ravenna. Museo d'arte della città. La collezione antica*, a cura di N. CERONI, Ravenna 2001

MORANDOTTI 2001

A. MORANDOTTI, *Italico Brass, pittore, conoscitore e mercante nell'età di Giuseppe Fiocco*, in *Genova e il collezionismo nel Novecento. Studi nel centenario di Angelo Costa (1901-1976)*, a cura di A. ORLANDO, Torino 2001, pp. 241-250

NEGRO 2001a

E. NEGRO, *Parma, Modena e le Romagne tra Sei e Settecento*, in *L'anima e le cose. La natura morta nell'Italia pontificia nel XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra (Fano, 13 luglio-28 ottobre 2001), a cura di R. BATTISTINI-B. CLERI-C. GIARDINI-E. NEGRO-N. ROIO, Modena 2001, pp. 26-30

NEGRO 2001b

E. NEGRO in *L'anima e le cose. La natura morta nell'Italia pontificia nel XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra (Fano, 13 luglio - 28 ottobre 2001), a cura di R. BATTISTINI-B. CLERI-C. GIARDINI-E. NEGRO-N. ROIO, Modena 2001

PAOLINI 2001

M.M. PAOLINI in *L'anima e le cose. La natura morta nell'Italia pontificia nel XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra (Fano, 13 luglio-28 ottobre 2001), a cura di R. BATTISTINI-B. CLERI-C. GIARDINI-E. NEGRO-N. ROIO, Modena 2001

PATRIGNANI 2001

G. PATRIGNANI, *La quadreria del cardinale Fabio degli Abbati Olivieri (1658-1738): due nature morte di Pietro Paolo Bonzi, detto il Gobbo dei Carracci o il Gobbo dei frutti*, in *L'anima e le cose. La natura morta nell'Italia pontificia nel XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra (Fano, 13 luglio-28 ottobre 2001), a cura di R. BATTISTINI-B. CLERI-C. GIARDINI-E. NEGRO-N. ROIO, Modena 2001, pp. 67-81

ROIO 2001

N. ROIO in *L'anima e le cose. La natura morta nell'Italia pontificia nel XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra (Fano, 13 luglio-28 ottobre

2001), a cura di R. BATTISTINI-B. CLERI-C. GIARDINI-E. NEGRO-N. ROIO, Modena 2001

BENATI 2002a

D. BENATI, *L'Emilia e la Romagna*, in *Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, catalogo della mostra (Monaco di Baviera, 6 dicembre 2002-23 febbraio 2003), a cura di M. GREGORI-J.G. PRINZ VON HOHENZOLLERN, Monaco di Baviera-Milano 2002, pp. 330-333

BENATI 2002b

D. BENATI, *Pittori della realtà nel Settecento*, in *Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, catalogo della mostra (Monaco di Baviera, 6 dicembre 2002-23 febbraio 2003), a cura di M. GREGORI-J.G. PRINZ VON HOHENZOLLERN, Monaco di Baviera-Milano 2002, pp. 436-438

GANDOLFI 2002

G. GANDOLFI in *Gaetano e Ubaldo Gandolfi. Opere scelte*, catalogo della mostra (Cento, 13 aprile-16 giugno), a cura di D. BIAGI MAINO, Torino 2002

GREGORI-PRINZ VON HOHENZOLLERN 2002

Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento, catalogo della mostra (Monaco di Baviera, 6 dicembre 2002-23 febbraio 2003), a cura di M. GREGORI-J.G. PRINZ VON HOHENZOLLERN, Monaco di Baviera-Milano 2002

MARKOVA 2002

V. MARKOVA, *Ital'janskaja zivopis XVII-XX vekov (Pittura Italiana del XVII-XX secolo)*, Mosca 2002

PALIAGA 2002

F. PALIAGA, *Da Vincenzo Campi e Bartolomeo Passerotti a Fede Galizia e Panfilo Nuvolone*, in *Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, catalogo della mostra (Monaco di Baviera, 6 dicembre 2002-23 febbraio 2003), a cura di M. GREGORI-J.G. PRINZ VON HOHENZOLLERN, Monaco di Baviera-Milano 2002, pp. 73-77

POZZI-PRODI 2002

G. POZZI-P. PRODI, a cura di, *I cappuccini in Emilia-Romagna: storia di una presenza*, Bologna 2002

VIROLI 2002

G. VIROLI, *Dipinti e sculture a Ravenna fra Seicento e Ottocento*, in *Ravenna Segreta. I volti nascosti della città fra Seicento e Ottocento*, Ravenna 2002, pp. 88-130

BENATI 2003a

D. BENATI, *Pittori 'della realtà' nel Settecento*, in *La natura morta italiana da Caravaggio al Settecento*, catalogo della mostra (Firenze, 26 giugno-12 ottobre 2003), a cura di M. GREGORI, Monaco di Baviera-Firenze-Milano 2003, pp. 450-452

BENATI 2003b

D. BENATI in *La natura morta italiana da Caravaggio al Settecento*, catalogo della mostra (Firenze, 26 giugno-12 ottobre 2003), a cura di M. GREGORI, Monaco di Baviera-Firenze-Milano 2003

CAMPANELLI 2003

L. CAMPANELLI in *Fratte Rosa/Museo delle terrecotte*, Urbania 2003

CARUSO 2003

N. CARUSO, *Ceramica viva*, Milano 2003

CIRILLO 2003

G. CIRILLO, *Angelo Maria Rossi alias "Pittore di Carlo Torre"*, in «Parma per l'Arte», IX, 1-2, 2003, pp. 77-79

COTTINO 2003

A. COTTINO in *La natura morta italiana da Caravaggio al Settecento*, catalogo della mostra (Firenze, 26 giugno-12 ottobre 2003), a cura di M. GREGORI, Monaco di Baviera-Firenze-Milano 2003

DATHE 2003

S. DATHE, *Natura morta italiana. Italienische stilleben aus vier Jahrhunderten, sammlung Silvano Lodi*, Ravensburg 2003

LANZI 2003

L. LANZI, *Viaggio del 1783 per la Toscana Superiore, per l'Umbria, per la Marca, per la Romagna, pittori veduti: antichità trovatevi*, a cura di C. COSTANZI, Marche Disperse - Fonti 3, Venezia 2003

MAGGINI 2003

C. MAGGINI, *Per un catalogo aggiornato dell'Amorosi. Alcuni dipinti inediti*, in *Antonio Amorosi: vita quotidiana nel '700*, a cura di A. LO BIANCO-S. PAPPETTI, Venezia 2003, pp. 41-45

MARKOVA 2003

V. MARKOVA, *La poesia del quotidiano. Le nature morte di Carlo Magini in Russia* (traduzione di G. PARRAVICINI), in «Pinakoteka», 16-17, 2003, pp. 208-213

MUTI 2003

L. MUTI in *Diciotto dipinti antichi*, catalogo Luigi Diciotto Antichità, Rimini 2003

PALIAGA 2003

F. PALIAGA, *Da Vincenzo Campi e Bartolomeo Passerotti a Fede Galizia e Panfilo Nuvolone*, in *La natura morta italiana da Caravaggio al Settecento*, catalogo della mostra (Firenze, 26 giugno-12 ottobre 2003), a cura di M. GREGORI, Monaco di Baviera-Firenze-Milano 2003, pp. 79-83

ROTOLO 2003

G. ROTOLO, a cura di, *Tre nature morte italiane della seconda metà del XVIII secolo*, Parma 2003

SEMENZA 2003

G. SEMENZA in *Banca Popolare dell'Adriatico. Collezioni d'Arte*, a cura di A.M. AMBROSINI MASSARI, Villa Verucchio 2003

TOSINI 2003

P. TOSINI, *Il testamento e l'inventario dei beni di Francesco Mancini pittore*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'arte», 58, 2003, pp. 215-229

GIACOMONI 2003-2004

M. GIACOMONI, *La famiglia Ferri: da contadini di Roncosanbaccio a nobili fanesi*, tesi di laurea, Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo", Facoltà di Scienze dell'Educazione, a.a. 2003-2004

CLERI 2004

B. CLERI, *Un San Giosafat di Francesco Mancini*, in «Notizie da Palazzo Albani», XXXIII, 2004, pp. 151-157

CIAPPI 2004

S. CIAPPI, *Vetri di pregio e fiaschi impagliati nelle nature morte di Jacopo Chimenti da Empoli. Le immagini pittoriche come testimonianze documentarie di tipologie e consuetudini quotidiane*, in «Ceramic Antica», 14, 9, 2004, pp. 32-43

DE SANCTIS 2004

L. DE SANCTIS, *Le fornaci Ferri: attualità di una antica mappa*, in «Quaderni dell'Accademia Farnesina», 3, 2004

GIPPONI 2004

T. GIPPONI, a cura di, *Gilardo da Lodi e la pittura d'uva in Lombardia nel Seicento e nel Settecento*, Milano 2004

GONZALEZ-PALACIOS 2004

A. GONZALEZ-PALACIOS, *Arredi e ornamenti alla Corte di Roma 1560-1795*, Milano 2004

MARKOVA 2004

V. MARKOVA, *Poezija obydenno: natjurmorty Karlo Madžini v Rossii. La poesia del quotidiano, le nature morte di Carlo Magini in Russia*, in «Pinakoteka», 16/17, 2003 (2004), pp. 208-213

MAZZA 2004

A. MAZZA in *Storie barocche, da Guercino a Serra e Savolini nella Romagna del Seicento*, catalogo della mostra (Cesena), a cura di M. CELLINI, Bologna, 2004

PRETE 2004

C. PRETE, *La guida di Innocenzo Ansaldi e il patrimonio perduto della città di Urbino*, in *La guida di Urbino di Innocenzo Ansaldi e altri inediti di periegetica marchigiana*, a cura di G. PERINI-G. CUCCO, Quaderni di «Notizie da Palazzo Albani», Sant'Angelo in Vado 2004, pp. 181-194

RIMONDINI 2004

G. RIMONDINI, *Il grappolo di Tiziano. Una natura morta sconosciuta di Giannandrea Lazzarini*, in «Pesaro Città e Contà», 19, 2004, pp. 133-139

SAMBO 2004

E. SAMBO, *Giambattista Galliadi, pittore in Santarcangelo. Novità sulla natura morta romagnola*, in *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, a cura di D. LENZI, Bologna 2004, pp. 377-381

SCARDINO 2004

L. SCARDINO, *La collezione d'arte di Antonio Santini (Ferrara 1824-1898)*, Ferrara 2004

TORREGGIANI 2004

V. TORREGGIANI, *Da una tradizione antica. Oggetti e strumenti della tradizione balsamica nella storia*, Savignano sul Panaro (Modena), 2004

TUMIDEI 2004

S. TUMIDEI, *La nobile villeggiatura. I Rasponi a Palazzo San Giacomo di Russi*, Ravenna 2004

Western European 2004

Western European still life paintings from the collection of the state Hermitage/Dipinti di nature morte dell'Europa Occidentale dalla Collezione di Stato dell'Ermitage, catalogo della mostra al Museo di Belle Arti di Kazan, San Pietroburgo 2004

AMBROSINI MASSARI 2005

A.M. AMBROSINI MASSARI, *La collezione d'arte di Palazzo Montani Antaldi*, in *Le collezioni d'arte di Palazzo Montani Antaldi a Pesaro. Guida*, a cura di A.M. AMBROSINI MASSARI, G. MANGANI, Pesaro 2005, pp. 11-46, 63-68

BARCHIESI 2005

S. BARCHIESI in *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio di Bologna e della Banca Popolare dell'Adriatico*, a cura di A. COLIVA, Cinisello Balsamo 2005

BARTOLUCCI 2005

L. BARTOLUCCI in *Le Marche disperse. Repertorio di opere d'arte dalle Marche al mondo*, a cura di C. COSTANZI, Fonti, 4, Regione Marche-Servizio cultura, Milano 2005

BOCCHI 2005

G. BOCCHI in *Giovanni Domenico Valentini alias GDV pittore di interni e di nature morte*, catalogo della mostra (Imola, 12 novembre 2005-8 gennaio 2006), a cura di G. ASIOLI MARTINI, Imola 2005

BOCCHI-BOCCHI 2005a

G. BOCCHI-U. BOCCHI, *vocem Giovanni Domenico Valentini (Roma 1639-1715)*, in *Pittori di natura morta a Roma. Artisti italiani 1630-1750*, a cura di G. BOCCHI-U. BOCCHI, Viadana 2005, pp. 507-523

BOCCHI-BOCCHI 2005b

G. BOCCHI-U. BOCCHI, *vocem Pietro Navarra*, in *Pittori di natura morta a Roma. Artisti italiani 1630-1750*, a cura di G. e U. BOCCHI, Viadana 2005, pp. 661-696

BOCCHI-BOCCHI 2005c

G. BOCCHI-U. BOCCHI, *vocem Christian Berentz detto Gausblum (Amburgo 1658-Roma 1722)*, in G. e U. BOCCHI, *Pittori di natura morta a Roma. Artisti stranieri 1630-1750*, Viadana 2005, pp. 285-308

DE DOMINICIS 2005

C. DE DOMINICIS, *Vita di Giovanni Domenico Valentini (1639-1715)*, in *Giovanni Domenico Valentini alias GDV pittore di interni e di nature morte*, catalogo della mostra (Imola, 12 novembre 2005-8 gennaio 2006), a cura di G. ASIOLI MARTINI, Imola 2005, pp. 85-98

GOBBI 2005

M. GOBBI, a cura di, *I vetri della collezione Mosca e di altre. Dal Quattrocento all'Ottocento*, catalogo della mostra, in «Report rivista dei Musei civici di Pesaro», 2, 2005, pp. 29-81

MAZZA 2005

A. MAZZA, *Tra classicismo e barocco. Pittori e committenti a Imola nella seconda metà del Seicento e nel primo Settecento*, in *Giovanni Domenico Valentini alias GDV pittore di interni e di nature morte*, catalogo della mostra (Imola, 12 novembre 2005-8 gennaio 2006), a cura di G. ASIOLI MARTINI, Imola 2005, pp. 37-82

PASINI 2005

P.G. PASINI in *Dal Trecento al Novecento. Opere d'arte della Fondazione della Cassa di Risparmio di Rimini*, a cura di P.G. PASINI, introduzione di A. EMILIANI, Rimini 2005

PRETE 2005

C. PRETE, *Il patrimonio artistico privato marchigiano nelle carte di Marcello Oretti*, in *Cultura nell'età delle Legazioni*, atti del convegno (Ferrara 20-22 marzo 2003) a cura di F. CAZZOLA, R. VARESE, Firenze 2005, pp. 701-742

RIMONDINI 2005a

G. RIMONDINI, *Nicola Levoli, Giovanni Bianchi e Giovanni Antonio Battarra (1). Le xenia del frate pittore*, in «Ariminum», XII, 2005, n. 4 (luglio-agosto), pp. 14-15, 19

RIMONDINI 2005b

G. RIMONDINI, *Nicola Levoli, Giovanni Bianchi e Giovanni Antonio Battarra (2). "piccoli innocenti animali"*, in «Ariminum», XII, 2005, n. 5 (settembre-ottobre), pp. 12-13

RIMONDINI 2005c

G. RIMONDINI, *Nicola Levoli, Giovanni Bianchi e Giovanni Antonio Battarra (3). "Falsari, imitatori e...pittori di penna"*, in «Ariminum», XII, 2005, n. 6 (novembre-dicembre), pp. 16-17

VERNESI 2005

V. VERNESI, *Lazzarini, Giannandrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIV, Roma 2005, pp. 222-224

BENATI 2006

D. BENATI in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. BENATI-L. PERUZZI, Ginevra-Milano 2006

CRISPO 2006

A. CRISPO, *Percorsi, fiamminghi, romani e lombardi della natura morta emiliana e romagnola*, in «Parma per l'arte», XII, 2006, 1-2, pp. 49-65

PALLONI 2006a

G. PALLONI, *Un nuovo profilo per Arcangelo Resani*, in «Paragone», LVII, 2006, 65-66 (671-673), pp. 100-116

PALLONI 2006b

G. PALLONI, *La collezione Cavalli stimata da A. Resani e l'acquisizione della quadreria Cappello*, in «Ravenna Studi e Ricerche», XIII, 1-2, 2006, pp. 75-142

PERUZZI 2006

L. PERUZZI in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. BENATI-L. PERUZZI, Ginevra-Milano 2006

PRETE 2006

C. PRETE, *Gallerie private e musei delle Marche nelle guide e nei resoconti di viaggio del Settecento*, in *Guide e viaggiatori tra Marche e Liguria dal Sei all'Ottocento*, atti del convegno (Urbino, 26-27 ottobre 2004) a cura di B. CLERI-G. PERINI, Urbino 2006, pp. 269-289

RIMONDINI 2006

G. RIMONDINI, *Nicola Levoli nelle "sestine" del Soardi (1803). La prima biografia minima del frate agostiniano*, in «Ariminum», XIII, 6 (nov-dic), 2006, pp. 24-25

SPIKE 2006

J. SPIKE in *Important Old Master pictures*, Christie's 7 December 2006, London 2006

BALDASSARI 2007

F. BALDASSARI in *I volti dell'arte. Autoritratti dalla collezione degli Uffizi*, catalogo della mostra (Venezia, 27 gennaio-6 maggio 2007), a cura di G. GIUSTI-M. SFRAMELI, Ginevra-Milano 2007

BARBOLINI FERRARI 2007

E. BARBOLINI FERRARI, *Fragili trasparenze in Convivium: fasto e stile a tavola tra XVI e XIX secolo*, a cura di ICARO Progetti x l'Arte, Modena 2007

BARUCCA-MONTAGU 2007

G. BARUCCA-J. MONTAGU, a cura di, *Ori e Argenti. Capolavori del '700 da Arrighi a Valadier*, catalogo della mostra (Urbino, 4 aprile-14 ottobre 2007), Milano 2007

CARACCILO 2007

M.T. CARACCILO, *Eloge d'un batisseur*, in *Jean-Baptiste Wicar et son temps (1762-1834)*, a cura di M.T. CARACCILO-G. TOSCANO, Villeneuve d'Ascq, 2007

CARDELLI 2007

M. CARDELLI, *Pietro Giordani conoscitore d'arte*, Città di Castello 2007

CASALE-PETRUCCI 2007

V. CASALE-F. PETRUCCI, a cura di, *Il Museo del Barocco Romano. La Collezione Lemme a Palazzo Chigi in Ariccia*, Roma 2007

CASSANI 2007

M. CASSANI, *Mercanti e botteghe comunali alla fiera di Senigallia 1757-1794*, in «Proposte e ricerche», 59, 2007, pp. 67-82

- COTTINO 2007
A. COTTINO, *Natura silente. Nuovi studi sulla natura morta italiana*, Torino 2007
- CUOMO DI CAPRIO 2007
N. CUOMO DI CAPRIO, *Ceramica in Archeologia 2*, Roma 2007
- DI NATALE 2007
P. DI NATALE, *Un centese cultore dell'antico: Giuseppe Artioli*, Cento 2007
- GIARDINI 2007a
C. GIARDINI, *Ceccariniana. Intorno alla pittura di natura morta di Sebastiano Ceccarini e bottega*, in «Nuovi studi fanesi», 21, 2007, pp. 239-249
- GIARDINI 2007b
C. GIARDINI, *Natura morta a Fano. Un inedito di Sebastiano Ceccarini*, catalogo della mostra (Fano, 10 novembre-8 dicembre 2007), Fano 2007
- Importants Old Masters* 2007
Importants Old Masters Pictures, Londra 2007
- MARKOVA 2007
V. MARKOVA in *Pittura italiana nelle collezioni del Museo Puskin. Dal Cinquecento al Novecento*, a cura di V. MARKOVA, Venezia 2007
- MOSCHETTA 2007
M. MOSCHETTA, in *Galleria Cesare Lampronti. MINT II, Milano International Art Exhibition* (Milano, 21-25 novembre 2007), Milano 2007
- SAMBO 2007
E. SAMBO in *Quadreria emiliana. Dipinti e disegni dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra (Bologna, 27 ottobre - 22 dicembre 2007), a cura di D. BENATI, Bologna 2007
- SCHIAFFINI 2007
V. SCHIAFFINI in *Il Museo del Barocco Romano. La Collezione Lemme a Palazzo Chigi in Ariccia*, a cura di V. CASALE-F. PETRUCCI, Roma 2007
- VOLPE 2007
G. VOLPE, *Sulle tracce dei vasi: laboratori, fornaci, artigiani, mercati tra Metauro e Cesano*, «Nuovi Studi Fanesi», Quaderno n. 10, 2007
- PICCARDONI 2007/2008
A. PICCARDONI, *Visita dell'angelo Raffaele in casa di Tobia*, in «Notizie da Palazzo Albani», XXXVI-XXXVII, 2007/2008, pp. 135-142
- BENATI 2008
D. BENATI, *Guido Cagnacci: il corpo e l'anima, in Guido Cagnacci. Protagonista del Seicento tra Caravaggio e Reni*, catalogo della mostra (Forlì, 20 gennaio-22 giugno 2008), a cura di D. BENATI-A. PAOLUCCI, Cinisello Balsamo 1993, pp. 27-53
- BOIANI TOMBARI 2008
G. BOIANI TOMBARI, *Note d'archivio...*, in *Immagi- ni dai Piattelletti*, a cura di C. GIARDINI-C. PAOLINELLI, Fano 2008
- DANIELI 2008
M. DANIELI, *La decorazione pittorica, in Dimore storiche bolognesi. Palazzo Fava da San Domenico*, a cura di M. DANIELI-D. RAVAIOLI, Bologna 2008
- MADDALUNO 2008
C. MADDALUNO, *L'altro Cifrondi. Pittore di paesaggi e di natura morta*, Milano 2008
- PAOLINELLI 2008
C. PAOLINELLI, *Terre d'arte, in L'aratro, l'arola, l'aria*, a cura di T. LUCCHETTI-O. ZANINI DE VITA, Urbania 2008, pp. 117-121, 255-257
- RAAB 2008
I. RAAB, *Die Entstehung des autonomen Stillebens. Die Rolle der lombardischen Maler*, Saarbrücken 2008
- STOPPIONI-PASINI 2008
M.L. STOPPIONI-P.G. PASINI, *Musas. Museo Storico Archeologico di Santarcangelo. Guida catalogo*, Santarcangelo 2008
- CERBONI BAIARDI 2009
A. CERBONI BAIARDI, *La pittura colta di Giannandrea Lazzarini (1710-1801)*, in *Pesaro dalla devoluzione all'Illuminismo*, a cura di G. ARBIZZONI-A. BRANCATI-M.R. VALAZZI, 2 voll., *Historica Pisaurensia*, IV.2, Venezia 2009, pp. 395-465
- PRETE 2009
C. PRETE, *Collezioni d'arte nella città di Pesaro tra Sei e Settecento*, in *Pesaro dalla devoluzione all'Illuminismo*, a cura di G. ARBIZZONI-A. BRANCATI-M.R. VALAZZI, 2 voll., *Historica Pisaurensia*, IV.2, Venezia 2009, pp. 487-503
- PRONI 2009
M.S. PRONI, *Giacomo da Castello "pittore di volatili d'ogni maniera"*, in «Quadri a fiori e frutti». *Dipinti di natura morta in Castel Thun e nei musei trentini*, catalogo della mostra (Trento, 30 maggio-12 luglio 2009), a cura di E. MICH, Trento 2009, pp. 43-73
- RAVANELLI GUIDOTTI 2009
C. RAVANELLI GUIDOTTI, *La Fabbrica Ferniani. Ceramiche faentine dal Barocco all'Ecclettismo*, Cinisello Balsamo 2009
- Una luce nel buio* 2009
Una luce nel buio: arredi per l'illuminazione dal XVI al XX secolo, a cura di ICARO Progetti x l'Arte, Modena 2009
- BARTOLUCCI 2010
L. BARTOLUCCI, a cura di, *Incanto e delizia. Fiori e frutta, selvaggine e dispense nelle collezioni dei Musei Civici di Pesaro*, catalogo della mostra (Pesaro, 23 ottobre 2010-30 aprile 2011), Pesaro 2010
- CASADIO 2010
C. CASADIO, *Dipinti di fiori tra la manifattura Ferniani e i salotti faentini, in I fiori dell'anima: il linguaggio dei fiori nei paramenti sacri dei domenicani*, catalogo della mostra (Faenza, 8 maggio-27 giugno 2010), a cura di A. DARI-M.G. MORGANTI-F. POZZI, Faenza 2010, pp. 31-40
- COEN 2010
P. COEN, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo: la domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, 2 voll., Firenze 2010
- DI NATALE 2010
P. DI NATALE in *L'anima della pittura. 18*, catalogo della mostra, a cura di D. BENATI, Bologna 2010
- GIARDINI 2010
C. GIARDINI, «Ritratto della Famiglia dell'Illustrissimo Marescotti» dipinto da Sebastiano Ceccarini, Fermignano 2010
- ROSENBERG 2010
P. ROSENBERG, a cura di, *Chardin, il pittore del silenzio*, Ferrara 2010
- BENATI 2011
D. BENATI, *I "generi" alla mostra del 1935: la scena di vita quotidiana e la natura morta*, in *Bologna e le collezioni comunali d'arte. Dalla Mostra del Settecento bolognese alla nascita del museo (1935 - 1936)*, a cura di C. BERNARDINI, Cinisello Balsamo-Milano 2011, pp. 127-145
- CASIERE 2011
B. CASIERE, *La quadreria dell'abate Vincenzo Giordani, in Inventari di quadriere pesaresi nei rogiti notarili dell'Archivio di stato di Pesaro (secoli XVI - XIX). 1 Ottocento*, a cura di G. PATRIGNANI, «Pesaro Città e Contà, Rivista della Società pesarese di studi storici», 2011, pp. 1-33
- CONFALONE 2011
M. CONFALONE in *Un museo... tutto da bere. Arte e vino*, catalogo della mostra (Napoli, 2011-2012) a cura di L. AMBROSIO-M. CONFALONE-P. PISCITELLO, Napoli 2011
- OSTROW 2011
S.F. OSTROW, *(Re)presenting Francesco I d'Este: an allegorical still life in the Minneapolis Institute of Arts*, in «Artibus et historiae», 32, 63, 2011, pp. 201-216
- PALLONI 2011
G. PALLONI, a cura di, *Natura agrestis. Arcangelo Resani e Giulio Bucci: il naturalismo nell'arte faentina del Settecento*, catalogo della mostra (Faenza, 28 ottobre-20 novembre 2011), presentazione di D. BENATI, Faenza 2011
- PATRIGNANI 2011
G. PATRIGNANI, a cura di, *Inventari di quadriere pesaresi nei rogiti notarili dell'Archivio di stato di Pesaro (secoli XVI - XIX). 1 Ottocento*, in «Pesaro

Città e Contà, Rivista della Società pesarese di studi storici», 2011

BLASIO 2012

S. BLASIO, *Francesco Mancini nelle Marche*, in *Francesco Mancini pittore (1679-1758)*, a cura di B. CLERI-L. VANNI, Sant'Angelo in Vado 2012, pp. 75-116

CLERI 2012

B. CLERI, *Francesco Mancini maestro, "qui tanto cum amore et diligentia docet picturam"*, in *Francesco Mancini pittore (1679-1758)*, a cura di B. CLERI-L. VANNI, Sant'Angelo in Vado 2012, pp. 229-261

CLERI-VANNI 2012

B. CLERI-L. VANNI, a cura di, *Francesco Mancini pittore (1679-1758)*, Sant'Angelo in Vado 2012

COSMA 2012

A. COSMA, in *I papi della memoria. La storia di alcuni grandi pontefici che hanno segnato il cammino della Chiesa e dell'umanità ed opere recuperate dall'Arma dei Carabinieri, Guardia di Finanza e Polizia di Stato*, catalogo della mostra (Roma), a cura di M. LOLLÌ GHETTI, Roma 2012

CRISPO 2012

A. CRISPO, *vocem Arcangelo Resani*, in *Dipinti di natura morta dalla collezione del maestro Francesco Molinari Pradelli*, catalogo della mostra (Bologna, 21 giugno-18 novembre 2012), a cura di A. MAZZA, Bologna 2012, pp. 84-87

DOTTI 2012

D. DOTTI in *Quadri di un'esposizione. Pittura barocca nella collezione del maestro Francesco Molinari Pradelli*, catalogo della mostra (Bologna, 21 giugno-7 ottobre 2012), a cura di A. MAZZA, Bologna 2012

FACCHINETTI 2012a

S. FACCHINETTI, *Non per sola fame*, in *L'œil gourmand. Un percorso nella natura morta dal Cinquecento al Novecento*, catalogo della mostra (Bergamo, 29 settembre-19 ottobre 2012; Romano di Lombardia, 3 novembre-9 dicembre 2012), a cura di S. FACCHINETTI-A. PIAZZOLI, Bergamo 2012, pp. 8-14

FACCHINETTI 2012b

S. FACCHINETTI in *L'œil gourmand. Un percorso nella natura morta dal Cinquecento al Novecento*, catalogo della mostra (Bergamo, 29 settembre-19 ottobre 2012; Romano di Lombardia, 3 novembre-9 dicembre 2012), a cura di S. FACCHINETTI-A. PIAZZOLI, Bergamo 2012

FACCHINETTI-PIAZZOLI 2012

S. FACCHINETTI-A. PIAZZOLI, a cura di, *L'œil gourmand. Un percorso nella natura morta dal Cinquecento al Novecento*, catalogo della mostra (Bergamo, 29 settembre-19 ottobre 2012; Romano di Lombardia, 3 novembre-9 dicembre 2012), Bergamo 2012

MAZZOCUT MIS 2012

M. MAZZOCUT MIS, *Entrare nell'Opera. I Salons di Diderot*, Milano 2012

PAOLINI 2012

M.M. PAOLINI, *Un documento per Francesco Mancini a Fabriano. La pala camaldolese nella chiesa dei santi Biagio e Romualdo*, in *Francesco Mancini pittore (1679-1758)*, a cura di B. CLERI-L. VANNI, Sant'Angelo in Vado 2012, pp. 169-179

PAPI 2012

G. PAPI, *Nuovi studi e considerazioni su due dipinti del Cavalier D'Arpino, l'Ecce Homo di Baglione, il San Giovannino Borghese di Caravaggio e una versione romana della fiasca di Forlì*, in *"L'essercitio mio è di pittore". Caravaggio e l'ambiente artistico romano*, a cura di F. CURTI-M. DI SIVO-O. VERDI, in «Roma Moderna e Contemporanea», XIX, 2 (2011) 2012, pp. 509-532

PRETE 2012

C. PRETE, *Cantarini e non solo: nuove acquisizioni per la storia del collezionismo a Fano*, in *Fano per Simone Cantarini. Genio ribelle 1612 - 2012*, catalogo della mostra (Fano, 30 giugno-30 settembre 2012), a cura di A.M. AMBROSINI MASSARI, Fano 2012, pp. 71-92

TAMBINI 2012

A. TAMBINI, *L'attività di Francesco Mancini in Romagna*, in *Francesco Mancini pittore (1679-1758)*, a cura di B. CLERI-L. VANNI, Sant'Angelo in Vado 2012, pp. 9-73

VANNI 2012

L. VANNI, *Francesco Mancini e le Accademie Romane*, in *Francesco Mancini pittore (1679-1758)*, a cura di B. CLERI-L. VANNI, Sant'Angelo in Vado 2012, pp. 135-168

ZAVATTA 2012

G. ZAVATTA, *Nicola Levoli, Guido Cagnacci "et differentes superbes tableaux": un inventario inedito della collezione riminese del medico Giovanni Beltramelli*, in «Romagna Arte e Storia», 96, 2012, pp. 76-84

BOCCHI-BOCCHI 2013

G. BOCCHI-U. BOCCHI, *Un'inedita attività lombarda e un antico epiteto per il Pittore di Rodolfo Lodi: lo Sportarolo*, in «Parma per l'Arte», N.S. XIX, 2013, pp. 97-107

CAROLI 2013

F. CAROLI, *Gli oggetti come stati d'animo: Fede Galizia*, in «Art e dossier», 28, 2013, 303, pp. 52-57

GIARDINI 2013

C. GIARDINI, *Ideologia e patrimonio storico artistico...*, in *Guido Reni, La consegna delle chiavi. Un capolavoro ritorna*, a cura di D. DIOTALLEVI, Fano 2013, pp. 105-107

GIOVANARDI 2013

A. GIOVANARDI, *Un secolo erudito e devoto: l'arte sacra a Rimini nel Settecento*, in *Storia della chiesa*

riminese. Volume terzo. Dal concilio di Trento all'età napoleonica, a cura di S. GIOMBI, Rimini 2013, pp. 549-583

PAOLINI 2013

M.M. PAOLINI in *Palazzo Montani Antaldi. Le collezioni d'arte, dipinti e sculture, ceramiche, disegni e incisioni*, a cura di A.M. AMBROSINI MASSARI, Ancona 2013

PASINI 2013

P.G. PASINI, *Rimini Museo della città - guida catalogo della Sezione medievale e moderna*, Villa Verucchio 2013

ZAMA 2013

R. ZAMA, *Un'aggiunta al catalogo zeriano di Giovanni Antonio Bellinzoni da Pesaro e l'identità svelata di un Santo caro agli Sforza*, in «Romagna, Arte e Storia», 33, 97, gennaio-marzo, 2013, pp. 91-105

BONAVENTURA 2013/2014

C. BONAVENTURA, *Caffè balsamo del cuore e dello spirito...*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, a.a. 2013/2014

RIMONDINI 2013-2014

G. RIMONDINI, *Il palazzo e gli archivi. Riflessioni critiche sui documenti raccolti in occasione del restauro di Palazzo Rasponi dalle Teste di Ravenna (con inventari)*, in «Ravenna studi e ricerche», XX-XXI, 1/2, 2013-2014, pp. 11-58

BENATI 2014

D. BENATI in *Quadri da stanza. Dipinti emiliani dal XVI al XIX secolo*, catalogo della mostra (Bologna, 8 novembre - 20 dicembre 2014), a cura di D. BENATI, Bologna 2014

MAZZALUPI 2014

M. MAZZALUPI in R. CICONI-M. MAZZALUPI, *Croce di Caldarola. Storia e arte*, 2014

CRISPO 2014a

A. CRISPO in *Le stanze delle muse. Dipinti barocchi dalla collezione di Francesco Molinari Pradelli*, catalogo della mostra (Firenze, 11 febbraio-11 maggio 2014), a cura di A. MAZZA, Firenze-Milano 2014

CRISPO 2014b

A. CRISPO, *vocem Arcangelo Resani*, in *Le stanze delle muse. Dipinti barocchi dalla collezione di Francesco Molinari Pradelli*, catalogo della mostra (Firenze, 11 febbraio-11 maggio 2014), a cura di A. MAZZA, Firenze-Milano 2014, p. 311

DI NATALE 2014

P. DI NATALE in *Quadri da stanza. 22*, catalogo della mostra (Fondantico di Tiziana Sassòli) a cura di D. BENATI, Bologna 2014

DOTTI 2014

D. DOTTI in *Le stanze delle muse. Dipinti barocchi dalla collezione di Francesco Molinari Pradelli*,

catalogo della mostra (Firenze, 11 febbraio-11 maggio 2014), a cura di A. MAZZA, Firenze-Milano 2014

LUI 2014

F. LUI in *Le stanze delle muse. Dipinti barocchi dalla collezione di Francesco Molinari Pradelli*, catalogo della mostra (Firenze, 11 febbraio-11 maggio 2014), a cura di A. MAZZA, Firenze-Milano 2014

RIGHINI 2014

D. RIGHINI, *Gli Spada in Romagna e a Bologna: architettura, arte e collezionismo nei secoli XVI e XVII*, Faenza 2014

ALBERTI 2015

G. ALBERTI, *Inganni dipinti. Trompe-l'oeil nella fototeca Zeri*, Bologna 2015

BACCHI-SAMBO 2015

A. BACCHI-E. SAMBO, *La natura morta di Federico Zeri*, in *La natura morta di Federico Zeri*, a cura di A. BACCHI-F. MAMBELLI-E. SAMBO, Bologna 2015, pp. 15-35

BENATI 2015

D. BENATI, *Novità per la natura morta emiliana del Seicento*, in *La natura morta di Federico Zeri*, a cura di A. BACCHI-F. MAMBELLI-E. SAMBO, Bologna 2015, pp. 101-115

BERRETTI 2015

L. BERRETTI in *Nelle antiche cucine*, catalogo della mostra (Firenze, 4 luglio-25 ottobre 2015), a cura di M.M. SIMARI, Firenze 2015

CONFALONE 2015

M. CONFALONE in *Arte e vino*, catalogo della mostra (Verona, 11 aprile-16 agosto 2015) a cura di A. SCARPA-N. SPINOSA, Ginevra-Milano 2015

COTTINO 2015a

A. COTTINO, *La pittura di cucina: successo di un genere tra Fiandra e Italia*, in *Nelle antiche cucine*, catalogo della mostra (Firenze, 4 luglio-25 ottobre 2015), a cura di M.M. SIMARI, Firenze 2015, pp. 57-65

COTTINO 2015b

A. COTTINO in *Nelle antiche cucine*, catalogo della mostra (Firenze, 4 luglio-25 ottobre 2015), a cura di M.M. SIMARI, Firenze 2015

CRISPO 2015

A. CRISPO, *Riflessi della vicenda di Angelo Maria Rossi nella Fototeca Zeri. Un aggiornamento del catalogo e una conferma dell'identità*, in *La natura morta di Federico Zeri*, a cura di A. BACCHI-F. MAMBELLI-E. SAMBO, Bologna 2015, pp. 71-85

D'AGLIANO 2015

A. D'AGLIANO, *Arcanum e imprenditoria in Piemonte: Giacinto Roero di Guarene e la porcellana della manifattura Rossetti (circa 1737-1748)*, in *La porcellana in Piemonte (1737-1825)*, a cura di A. D'AGLIANO-C. MARITANO, Torino, 2015, pp. 52-71

DI NATALE 2015

P. DI NATALE in *Il tesoro d'Italia*, catalogo della mostra (Milano, 22 maggio- 31 ottobre 2015), a cura di V. SGARBI, Milano 2015

DIOTALLEVI 2015a

D. DIOTALLEVI, *Fondazione Cassa di Risparmio di Fano. Le nature morte della Quadreria*, Fano 2015

DIOTALLEVI 2015b

D. DIOTALLEVI, *Ricette per Cucinare del Signor Canonaco Loddi*, Fano 2015

DI PRIMA 2015

M. DI PRIMA, *Un successo lungo due secoli. I tappeti 'Lotto' in alcune nature morte della fototeca di Federico Zeri*, in *La natura morta di Federico Zeri*, a cura di A. BACCHI-F. MAMBELLI-E. SAMBO, Bologna 2015, pp. 235-245

FACCHINETTI 2015

S. FACCHINETTI, a cura di, *La vita silenziosa delle cose*, catalogo della mostra, Milano 2015

LAHALLE 2015

A. LAHALLE, *Les écoles de dessin au XVIII^e siècle. Entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes 2015

PALLONI 2015a

G. PALLONI, *Cucine e deschi tra Romagna e Marche nel XVIII secolo. Il Maestro delle ceramiche romagnole e i Ceccarini*, in *La natura morta di Federico Zeri*, a cura di A. BACCHI-F. MAMBELLI-E. SAMBO, Bologna 2015, pp. 135-151

PALLONI 2015b

G. PALLONI in *Antichi maestri italiani. Dipinti e disegni dal XVI al XIX secolo*, catalogo della mostra (Bologna, 7 novembre-23 dicembre 2015), a cura di D. BENATI, BOLOGNA 2015

QUAGLINO 2015

M. QUAGLINO, *Parola di cuoco: i nomi degli utensili nei ricettari di cucina (1766-1915)*, in «Studi di lessicografia italiana», XXXII, Firenze 2015

SAMBO 2015a

E. SAMBO, *Natura morta in Emilia e in Romagna fra Sette e Ottocento. Sullo Pseudo Resani, e su Rivalta: un articolo mai scritto*, in *La natura morta di Federico Zeri*, a cura di A. BACCHI-F. MAMBELLI-E. SAMBO, Bologna 2015, pp. 117-133

SAMBO 2015b

E. SAMBO in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale 4. Seicento e Settecento*, Venezia 2015

SIMARI 2015

M.M. SIMARI, a cura di, *Nelle antiche cucine*, catalogo della mostra (Firenze, 4 luglio-25 ottobre 2015), Firenze 2015

COLIVA-DOTTI 2016

A. COLIVA-D. DOTTI, a cura di, *L'origine della natura morta in Italia. Caravaggio e il Maestro di*

Hartford, catalogo della mostra (Roma, 16 novembre 2016-19 febbraio 2017), Milano 2016

DOTTI 2016

D. DOTTI in *L'origine della natura morta in Italia. Caravaggio e il Maestro di Hartford*, catalogo della mostra (Roma, 16 novembre 2016-19 febbraio 2017) a cura di A. COLIVA-D. DOTTI, Milano 2016

LAZZARI 2016

A. LAZZARI in *Antonio Mercurio Amorosi, 1660-1738: la cultura figurativa del '700 tra Marche e Roma*, catalogo della mostra (Comunanza, 13 agosto-23 ottobre 2016), a cura di C. MAGGINI-S. PAPETTI, Roma 2016

MARCHI 2016

A. MARCHI in *Antonio Mercurio Amorosi, 1660-1738: la cultura figurativa del '700 tra le Marche e Roma*, catalogo della mostra (Comunanza, 13 agosto-23 ottobre 2016), a cura di C. MAGGINI-S. PAPETTI, Roma 2016

PALLONI 2016

G. PALLONI, RESANI, ARCANGELO, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 87, Roma 2016 (voce on line sul sito www.treccani.it/Biografico)

BERTOLAMI 2017

Casa d'aste Bertolami, *Dipinti, Sculture, Disegni dal XIV agli inizi del XIX secolo*, (Roma 4 dicembre 2017), Roma 2017

BRACCI 2017

S. BRACCI, *Orciano e la sua storia*, Fano 2017

CASADIO 2017

C. CASADIO, *Carlo Magini e la natura morta*, in *Arte e alimentazione nel Settecento. Dalle nature morte di Carlo Magini nelle collezioni della Pinacoteca Comunale di Faenza*, depliant della mostra, (Tredozio, FC, 9 settembre-22 ottobre 2017), 2017

CAUSA 2017

S. CAUSA, *Arcadia rustica, corpo fisico, umanità delle cose e antica fisicità d'Emilia: qualche considerazione senza rete sulle nature morte bolognesi alla mostra di Napoli del 1964*, in *Scritti per Eugenio. 27 testi per Eugenio Riccomini*, a cura di M. RICCOMINI, Modigliana 2017, pp. 268-282

CLERI 2017

B. CLERI, *Urbino. Duomo. Cappelle del Sacramento e della Concezione*, in *Capriccio e natura. Arte nelle Marche del secondo Cinquecento. Percorsi di rinascita*, catalogo della mostra (Macerata, 15 dicembre 2017-13 maggio 2018) a cura di A.M. AMBROSINI MASSARI- A. DELPRIORI, Cinisello Balsamo 2017

DI NATALE 2017

P. DI NATALE in *Dal mito alla favola bella: da Canaletto a Boldini. Il tesoro d'Italia*, 5, a cura di V. SGARBI, Milano 2017

PERUZZI 2017

L. PERUZZI, *La collezione come storia dell'arte, in Uno scrigno per l'arte. Dipinti antichi e moderni dalle raccolte BPER Banca*, a cura di L. PERUZZI, s.l., 2017, pp. 7-36

RAVANELLI GUIDOTTI 2017

C. RAVANELLI GUIDOTTI, *Antonio Maria Regoli. Ceramista faentino del XVIII secolo*, Faenza 2017

RODESCHINI 2017

M.C. RODESCHINI, *Baschenis 1617-2017*, Bergamo 2017 (brochure)

BIGUCCI 2018

M. BIGUCCI, *La quadreria Fantuzzi nell'inventario del 1678*, in *Collezionismo d'arte in Romagna in età moderna (secoli XVI-XIX)*, a cura di B. GHELFI-O. ORSI, Bologna 2018, pp. 85-102

COTTINO 2018

A. COTTINO, *Un caso interessante: il cosiddetto "Maestro delle mele rosa" tra caravaggismo e vasi a grottesche (con ricordi e novità)*, in *L'Arte di vivere l'Arte. Scritti in onore di Claudio Strinati*, a cura di P. DI LORETO, Roma 2018, pp. 175-180

FERRO 2018

F.M. FERRO, *Il lume interiore di Fede Galizia: riflessioni in margine ad una nuova natura morta, a due tavolette poco note e ad un'altra inedita*, in «Valori tattili», 10-11, luglio-dicembre 2017/gennaio-giugno 2018, 2018, pp. 74-84, 151

PALLONI 2018

G. PALLONI, *Collezionismo di natura morta e pittura di genere in Romagna tra Sei e Settecento*, in *Collezionismo d'arte in Romagna in età moderna (secoli XVI-XIX)*, a cura di B. GHELFI-O. ORSI, Bologna 2018, pp. 231-251

RENTI 2018

E. RENTI, *La quadreria Ferniani: documenti inediti e qualche riflessione*, in *Collezionismo d'arte in Romagna in età moderna (secoli XVI-XIX)*, a cura di B. GHELFI-O. ORSI, Bologna 2018, pp. 151-163

STENTA 2018

P. STENTA, *Collezionismo imolese tra Sette e Ottocento. Il caso di Giambattista Costa Marconi (1783-1833)*, in *Collezionismo d'arte in Romagna in età moderna (secoli XVI-XIX)*, a cura di B. GHELFI-O. ORSI, Bologna 2018, pp. 69-82

RAVANELLI GUIDOTTI 2019

C. RAVANELLI GUIDOTTI, *Rappresentazioni ceramiche in opera d'arte pittorica*, in *La maiolica e le altre arti*, a cura di L. PESANTE-A. SATOLLI, Firenze 2019

VANOLI 2019

P. VANOLI in *Le nature morte di Geo Poletti. Una collezione milanese*, catalogo della mostra (Milano, 1-24 marzo 2019), a cura di P. BISCOTTINI-A. ZANNI, Milano 2019

ZAVATTA 2019

G. ZAVATTA, *Il collezionismo di dipinti a Rimini nell'Ottocento: note e contesti*, in G. ZAVATTA, *Raffaello: la Madonna Diotallevi. La vicenda storico-critica*, Rimini 2019, pp. 33-57

Sitografia

DOMENELLA 2013

C. DOMENELLA, *Carlo Magini il pittore ritrovato del '700 marchigiano* in "L'Adamo (26.10.2013)", Web Magazine per l'indagine culturale /www.ladamo.it

CASADIO 2015

C. CASADIO, *Il fiasco nella storia e nell'arte, conversazione presso la Pinacoteca comunale di Faenza*, 21/02/2015; <https://www.pinacotecafaenza.it>

BONAVENTURA 2019

F. BONAVENTURA, *Monsieur Rollet, il ceramista dimenticato*, in "VivArte", 5 marzo 2019 [ebook con privilegio]

CIAPPI 2019

S. CIAPPI, *Il fiasco: una lunga storia, dalle origini al XVII secolo*, in "Di che cibo6 magazine", 20/09/2019 (silviaciappi@alice.it); <https://magazine.dichecibo6.it>

Indice dei nomi

(Il nome di Carlo Magini è stato omissis)

- Aertsen, Pieter 96
Albani (famiglia) 33, 40
Albani, Francesco 89
Albani, Giovan Francesco [vedi Clemente XI]
Alberti, Pietro Martire 46
Albicini (famiglia) 26
Alcioni, Celestino 29
Aldrovandi, Ulisse 95, 100
Allegri, Antonio [vedi Correggio]
Ambrosini Massari, Anna Maria 162
Amorosi, Antonio Mercurio 33, 34, 91, 109, 138
Angiviller, Charles-Claude de Flahaut de La Billarderie, conte de 67
Ansaldi, Innocenzo 40
Antaldi (famiglia) 40
Antaldi, Antaldo 166
Antonibon (famiglia) 69, 76, 77, 78, 82
Arbotori, Bartolomeo 100, 101
Artioli, Giuseppe 104, 105, 106
Artioli, Spiridone 106
Artusi, Pellegrino 192
Asquini, Fabio 65
August, Bille 89
Augustini, Bernardino 112
- Baccarini de Grandis (famiglia) 150
Baccin, Giovanni Maria 76
Baglione, Cesare 95
Baldassarri, Francesca 47
Baldini (famiglia) 119
Baratti, Giorgio 236
Barbazza, Giuseppe 212
Barbieri, Giovan Francesco [vedi Guercino]
Barbieri, Paolo Antonio 38, 41, 43, 46, 47, 48, 50, 52, 53, 96, 97, 98, 105, 110, 140, 142, 144, 146, 180, 206, 234, 236
Barocci, Federico 107, 108
Baroni, Giancarlo 57
Bartoli, Angiolo 74
Bartolucci, Giuseppe 63, 76
Bartolucci, Laura 63, 76, 170
- Baschenis, Evaristo 18, 58, 60, 102
Bassano (famiglia) 96
Battaglini, Giulio Cesare 116, 228
Battarra, Giovanni Antonio 115
Battistelli, Franco 54, 55
Battistelli, Giosafat 29
Battisti, Eugenio 91
Battistini, Rodolfo 51, 67, 116, 202, 208, 212
Beltramelli, Giovanni 115, 116, 218, 224, 228
Benati, Daniele 89, 90, 92, 118, 121
Benedetti, Andrea 102
Benigni, Giovan Battista 34
Benini, Luigi 121
Bérain, Jean 79
Berentz, Christian 20, 58, 91, 102, 109, 134, 136, 150
Bernabei, Maria Lucia 63
Berretti, Luisa 91
Berthèlemy, Jean Simon 67
Berthollet, Claude-Louis 67
Bertoni, Domenico 121
Betti, Girolamo 26
Bettini, Domenico 111
Beuckelaer, Joachim 96
Biancani (collezione) 114
Bianchi, Giovanni 115
Bianchi, Giuseppe 106
Bigari, Angelo Maria 112
Bigari, Vittorio 112
Biscioni, Gioacchino 69
Bistorto, Pietro 79
Bizzocchi, Andrea 120
Bojani, Gian Carlo 82
Bonamini, Francesco Maria 114
Bonanni 132
Bonaparte, Napoleone 21, 67, 71
Bonaventura (famiglia) 40
Boncori, Giovanni Battista 140
Bonzi, Pietro Paolo detto il Gobbo 33, 39, 166, 169
Bornaccini, Alessandro 120
- Borri, Ferrante 102
Boschi, Giuseppe detto il Carloncino 59, 110, 120, 238, 240
Boselli, Felice 100, 101, 103, 104, 116, 142, 144, 196, 210, 220
Bottari, Stefano 42, 44, 55, 60, 104, 206, 210
Brancorsini, Sante 31
Brandi, Cesare 55
Brass, Italo 41, 54, 122, 178, 206, 208
Bucci, Giulio 115
- Caffi, Margherita 33, 103, 111
Cagnacci, Guido 98, 119, 232
Calderini (famiglia) 111
Calderini, Vincenzo 111
Callegari, Filippo Antonio 63, 69, 77, 79, 82
Callegari, Filippo Ignazio 81
Callegari, Giacomo 81
Camilletti (famiglia) 108
Campi, Vincenzo 96, 103
Canneti, Pietro 26
Cantarini, Simone 33, 51, 107
Caravaggio 95, 96, 138
Carella, Marisa 34, 130
Carracci, Agostino 95
Carracci, Annibale 51, 95, 97
Carracci, (i) 169
Carracci, Ludovico 96
Casaeretto, Luigi 117
Casali, Antonio 63, 69, 77, 79, 82
Casali, Filippo 64
Casorati, Felice 180
Castelli, Giovanni Paolo detto Spadino 33, 58, 102, 109, 111
Causa, Raffaello 210
Causa, Stefano 59
Cavalli (collezione) 111, 112
Cavalli, Ignazio 112
Cavalli, Simone Ignazio 110, 111
Ceccarini, Giuseppe 36, 50, 58, 122, 124, 125, 160, 164, 170, 172, 174

- Ceccarini, Nicola 33, 36, 37, 50, 58, 122, 124
 Ceccarini, Sebastiano 15, 16, 20, 25, 26, 28, 29, 30, 33, 35, 38, 42, 43, 44, 46, 49, 58, 59, 61, 65, 91, 94, 122, 124, 125, 130, 152, 156, 158, 160, 162, 164, 169, 172, 174, 194, 202, 212, 220
 Cecco del Caravaggio 60, 138
 Ceci, Enrico 146
 Cereso, Mateo 212
 Ceruti, Giacomo 45, 91, 116, 124, 218, 228, 234
 Cezanne, Paul 18, 20, 23
 Chaptal, Jean-Antoine 71
 Chardin, Jean-Baptiste-Siméon 18, 21, 22, 23, 58, 60, 61, 68, 70, 192, 198, 212
 Chiari, Giuseppe 42, 44, 150
 Chimenti, Jacopo detto l'Empoli 33, 96
 Cicala, Pier Sante 33
 Ciccolini, Giovan Battista 81
 Cifroni, Antonio 124, 174
 Cignani, Carlo 26, 34, 103, 112, 113, 130
 Cioci, Antonio 34, 35, 42, 130, 212
 Cipper, Giacomo Francesco *detto* il Todeschino 45
 Cipriani, Nicola 117, 128
 Cittadini, Carlo 47
 Cittadini, Pier Francesco 47, 96, 97, 98, 99, 102, 146
 Claesz, Pieter 200
 Clarici, Paolo Bartolomeo 33
 Clemente XI 25, 26, 33, 40
 Clemente XII 134
 Cleri, Bonita 35, 46, 51, 162, 212
 Clerici, Felice 78, 82
 Colonna (collezione) 61
 Conca, Sebastiano 44
 Corbara, Antonio 53, 122
 Correggio 117
 Corsini (collezione) 134
 Corsini, Lorenzo [*vedi* Clemente XII]
 Corsini, Neri Maria 59, 134, 136
 Costa Marconi, Giambattista 113
 Costabili, Giovanni Battista 114, 144
 Cotán, Juan Sanchez 52, 244
 Cottino, Alberto 90, 91, 108, 212
 Cremonini, Luigi 57, 78, 79, 200, 202
 Crespi, Antonio Liborio 100, 101
 Crespi, Carlo Antonio 100, 101
 Crespi, Giuseppe Maria 18, 100, 101, 234
 Crespi, Luigi 101, 103
 Creti, Donato 103
 Crispolti, Pietro 108
 Cristoforo di Messiburgo 93
 Crivelli, Angelo Maria *detto* il Crivellone 103
 Crivelli, Iacopo Giovanni *detto* il Crivellino 103
 Croce, Benedetto 62
 Cucco, Giuseppe 51, 212

 Dadioli, Cristoforo 63
 De Caro, Baldassare 33
 De Logu, Giuseppe 92

 de Troy, Jean-François 17
 Della Questa, Francesco 110
 Delmonte, Giuseppe 30
 Descroizilles, Francois-Antoine-Henri 71
 Di Bernardino, Cristoforo 63
 Di Bernardino, Marco 63
 Diderot, Denis 23, 68, 115
 Doix, Francesco Maria 62, 69
 Dolci, Carlo 31
 Dolci, Michelangelo 30, 40
 Domenichino 44, 54

 Edwards, Pietro 212
 Enguidanos, Jose Lopez 118

 Fabbri, Chiara 116, 228
 Fabiani (famiglia) 70, 72, 73, 74, 210
 Fanelli, Giuseppe 25
 Fanelli, Paterniano 25
 Fantuzzi, Gaetano 39, 59, 111, 166
 Fantuzzi, Marco 166
 Farnese, Ottaviano 95
 Farnese, Ranuccio I 95
 Fattori, Francesco 63
 Fattori, Terenzio 63
 Favini, Atanasio 39
 Ferniani, Annibale 111, 113
 Ferri (famiglia) 59, 62, 63, 64, 68, 73, 84, 210
 Ferri, Carlo 62
 Ferri, Filippo 64
 Ferri, Giacomo 26, 62, 64, 69
 Festa, Giacomo (Jacopo) 59, 117
 Fiammingo da' Paesi *detto* Monsù 98
 Fieschi, Margherita 113
 Fiorentini, Luigi 114
 Fontana, Lavinia 95
 Foschi (allievo Mancini) 26
 Fraichot, Claude-Joseph 47, 48, 117, 124, 230
 Fraichot, Jean 230
 Fraichot, Jean-Pierre 230
 Fraichot, Pierre-Antoine 48, 230
 Franchini, Michele Luigi 119
 Froncini, Mario 81

 Galantara, Ludovico 125
 Galassi, Silvano 119
 Galleppini (raccolta) 112
 Galli, Gioan 112
 Galliadi, Giovanni Battista 48, 49, 59, 110, 118, 119, 152, 228, 232
 Galliani, Biagio 119
 Gandolfi, Gaetano 216, 220
 Gandolfi, Ubaldo 104, 112, 216, 220, 228
 Garzi, Luigi 28
 Gentileschi, Orazio 17
 Ghezzi, Giuseppe 109, 138
 Ghidini, Giuseppe Antonio 105
 Ghirlandaio, Domenico 87
 Giangi, Filippo 117, 128

 Giani, Felice 121
 Giardini, Claudio 29, 41, 42, 85, 121, 124, 152, 162, 170, 174, 178, 202, 236, 240
 Gilardo da Lodi 104
 Gili, Mariano 84
 Ginanni Fantuzzi, Pietro 166
 Giordani, Paolo Bernardo 64
 Giordani, Pietro 118, 232
 Giordani, Vincenzo 39
 Giustiniani, Michele 91
 Godin, Franz *detto* Francesco Codino 111
 Goldoni, Carlo 71
 Gottarelli, Angelo 113
 Gros, Jean Pierre 67
 Guardi, Francesco 164, 212
 Guercino 38, 46, 52, 96, 98, 99, 110, 144, 146, 180, 206
 Guerra, Bartolomeo 98
 Guerra, Ludovico 117, 228
 Guerrieri, Giovan Francesco 33, 107, 108, 109
 Guidi Gianini, G. 119

 Heem, Jan Davidsz de 102
 Hillestrom, Pehr 57
 Høeg, Peter 89
 Hupin, Jaques 112

 Kerckhoven, Jacob van de *detto* Giacomo da Castello 111
 Kindermann, Andreas *detto* Tulipano 109, 111
 Konink, David de 140

 Labillardière, Jacques-Julien de 67
 Laderchi, Camillo 144
 Lapis, Gaetano 33
 Latti, Pietro 81
 Lazzari, Anna Maria 138
 Lazzarini, Giannandrea 16, 25, 35, 39, 49, 59, 64, 65, 111, 119, 166, 168, 169, 232
 Legi, Giacomo 57
 Lei, Pietro 77, 84
 Lemme (collezione) 33, 34, 130
 Leonard, Corrado 63
 Leopardi, Giacomo 196
 Lettimi (raccolta) 116, 228
 Lettimi, Ottavio 120
 Levoli, Nicola 15, 44, 49, 50, 59, 61, 104, 110, 111, 115, 116, 117, 118, 119, 124, 146, 153, 158, 169, 210, 216, 218, 220, 222, 224, 226, 228, 232, 238, 246
 Lodi, Rodolfo 43, 47, 48, 57, 63, 98, 99, 110, 111, 115, 142, 146, 206, 220, 232, 234
 Lodi, Silvano 78, 79, 108, 200, 210, 228
 Lombardi, Riccardo 114
 Longhi, Pietro 132
 Longhi, Roberto 41, 52, 54, 55, 206
 Lorenzelli (collezione) 38
 Luigi XVI 21
 Luti, Benedetto 42, 130
 Luzi, Francesco Maria 69
 Luzi, Giuseppe 160, 170

- Machirelli Giordani (collezione) 136
 Maestro dell'otarda 91, 236
 Maestro delle ceramiche romagnole 46, 59, 74, 110, 120, 121, 238, 240
 Maestro delle mele rosa 108, 109
 Maestro di Hartford 108
 Maggini, Claudio 109
 Malagò, Pietro 144
 Malagoli, Francesco 104, 144
 Malagutti, Enos 144
 Mancini, Francesco 15, 16, 17, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 34, 35, 38, 39, 42, 44, 91, 122, 130, 162, 166
 Maratta, Carlo 136
 Marcucci, Roberto 69
 Marescotti (principi) 91
 Marin, Joseph-Charles 67
 Marini, Callisto 166
 Marini, Candida 26
 Marini, Gaetano 39
 Marini, Lorenzo 74
 Markova, Viktoria 55
 Martelli, Domenico 34
 Martini, Giovanni Battista 100
 Marzi, Alfonso 63, 210
 Mattei, Ciriaco 95
 Mattei, Francesca 118
 Maurizi della Stacciola (famiglia) 40
 Mazza, Dante 138, 150
 Medici, Cosimo III de' 140
 Meléndez, Luis 18, 43, 60, 192
 Merenda, Giuseppe 112
 Merisi, Michelangelo [*vedi* Caravaggio]
 Merlini, Ludovico 63
 Mezzadri 111
 Miel, Jan 132
 Missiroli (raccolta) 114
 Moitte, Jean Guillaume 67
 Molinari Prandelli (collezione) 48, 56, 109, 118, 144, 216
 Molinari Prandelli, Francesco 47, 91, 108, 210
 Monge, Gaspard 67, 71
 Monogrammista J.F. 117
 Monsù Aurora 140
 Montanari, Giuseppe 117, 128
 Montevecchi Benedetta 49
 Montevecchio (famiglia), 62
 Montevecchio, Rodolfo 62
 Morandi, Giorgio 18, 21, 38, 200
 Morelli Condolmieri, Carolina 114
 Moricucci, Girolamo 50
 Mosca (collezione) 65
 Mulier, Pieter *detto* cavalier Tempesta 140
 Munari, Cristoforo 17, 19, 20, 47, 52, 55, 101, 102, 121, 134, 210, 212, 236
 Murri, Vincenzo 51
- Nasini, Nicolò 28
 Navarra, Pietro 58, 102, 109
 Negro, Emilio 152, 266
 Nepalò, M. Eugene 57, 81
- Nessoli, Giovanni Antonio 112
 Nilsson Linnaeus, Carl 236
 Noletti, Francesco *detto* il Maltese 112
 Nuvolone, i 103
 Nuzzi, Mario *detto* Mario dei Fiori 111
- Odazzi, Giovanni 28
 Ojetti, Ugo 52
 Olivieri (collezione) 39, 166, 168, 169
 Olivieri, Annibale degli Abbatì 38, 39, 166, 169
 Olivieri, Fabio degli Abbatì (cardinale) 39, 169
 Opeckowski, Wiktor 78
 Oretti, Marcello 39, 114, 216, 220
 Oudinot, Nicola Charles Victor 130
- Pagliolini, Giustiniano 26
 Palacios, Francisco de 52
 Paleotti, Gabriele 95
 Pallavicini (famiglia) 134, 136
 Palloni, Giulia 35, 36, 38, 50, 59, 170, 178, 238
 Palmeggiani (raccolta) 112
 Pani, Luigi 120
 Paolinelli, Claudio 200
 Pardo (collezione) 118
 Pascoli, Lione 33, 109, 136, 138
 Pasinelli, Lorenzo 103, 113, 140
 Passeri, Giovan Battista 39, 63, 71, 76
 Passeri, Giuseppe 42
 Passerotti, Bartolomeo 95
 Pellizza, Giuseppe 46
 Perazzini, Francesco 117, 120
 Perotti, Luigi 114
 Perotti, Teresa 108
 Pfeiler, Maximilian 91, 150
 Piani, Pietro 121, 244
 Piazza, Pietro Martire 111
 Piazzetta, Giovan Battista 104, 216
 Pieri, Nino 246
 Pietri, Pietro de' 42
 Pighini (raccolta) 113
 Pittore di Carlo Torre 99, 100, 234
 Pittore di Rodolfo Lodi 47, 48, 98, 110, 111, 115, 142, 146, 206, 220, 232
 Plinio 103, 105, 146
 Poletti, Geo 144
 Pommier, Edouard 67
 Pompilj (collezione) 108
 Porpora, Paolo *detto* Paoluccio delli Fiori 33
 Prete, Cecilia 50
 Probst, Gaspar 58, 134
 Pseudo Fardella 99, 100, 234
 Pseudo Resani 46, 47, 48, 59, 102, 103, 120, 206, 232, 234, 238, 240
 Pseudo Vitali 103, 148
 Pulini, Massimo 210
- Queirazza (collezione) 57
- Raffaello 168
- Ragazzini, Francesco Maria 70
 Rasponi, Filippo 109
 Rasponi, Giovanni 110
 Ratta, monsignor 104
 Ravanelli Guidotti, Carmen 79, 82, 107, 120, 121
 Recco, Giovan Battista 33, 210
 Regoli, Antonio Maria 64, 79
 Regoli, Gregorio 112
 Reni, Guido 51, 66, 67, 96, 232
 Renzi, Elisa 113
 Requeno, Vicente 106
 Resani, Arcangelo 18, 44, 46, 56, 59, 103, 104, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 121, 140, 142, 144, 152, 153, 158, 206, 210, 220, 234, 238, 242
 Riario (famiglia) 58
 Ribera, Jusepe de 138
 Rinalducci (famiglia) 50
 Rinalducci, Pietro Paolo 26
 Rivalta, Giovanni 46, 49, 110, 118, 119, 120, 121, 122, 152, 169, 230, 232, 234, 240, 242, 244
 Rizzoli, Vincenzo 84
 Rizzoni, Francesco 114
 Rocca, Michele 42, 150
 Roero, Carlo Giacinto 79
 Roio, Nicosetta 152
 Roletti, Giuseppe Antonio Maria *detto* Monstù Rolet 64, 65
 Romanov, Michele 55
 Rombaldelli, Antonio 63
 Rosenberg, Pierre 57, 60
 Rosetti, Benedetto 112
 Rossetti, Giorgio Giacinto 79
 Rossi, Angelo Maria 99, 100, 115, 234
 Rossi, Gaetano 228
 Rossi, Niccolò 62, 63
 Rotolo, Gianfranco 212
 Rousseau, Jean-Jacques 18
 Rubati, Pasquale 78, 82
 Rubbiani, Felice 104
 Rubens, Pieter Paul 95, 103
- Saladini-Ferri (famiglia) 62
 Salvi, Giovanni Battista [*vedi* Sassoferrato]
 Sambo, Elisabetta 49
 Sansi, Giovanni 125
 Santi, Giacomo 62
 Santini, Antonio 114
 Saroli, Giuseppe 114
 Saroli-Lombardi (collezione) 114
 Sassi, Ippolito 63
 Sassoferrato 17
 Savini, Carlo Antonio 64
 Scacciani, Antonio 77, 79, 82, 84
 Scappi, Bartolomeo 93
 Scatena, Francesco Maria 62, 63, 64
 Scegolev, P.E. 57
 Scharnowski (collezione) 55, 202
 Serra, Luigi 152
 Servolini, Alfredo 54, 60

- Servolini, Luigi 54
Sestieri (collezione) 138
Sgherbi, Ubaldo 144
Snyders, Frans 103, 142
Soardi Caroli, Geltrude 246
Soardi, Giovanni Battista 246
Soardi, Lodovico 15, 59, 110, 117, 119, 146, 152, 228, 232, 246
Soleri Brancaloni, Giuseppe 117
Spina, Giambattista 120
Spiridon, Ludovico 52
Staccioli (famiglia) 40
Stanchi 111
Sterling, Charles 52, 53, 54
Stoppani, Giovanni Francesco 63
Stringa, Francesco 99, 236
Subleyras, Pierre 61
- Tamm, Franz Werner van 58, 109
Tassi, Francesco Maria 174
Teniers, David 112
Teza, Laura 152
Thouin, André 67
Tinet, Jacques Pierre 67
Titi, Pandolfo 102
Tiziano 168, 169
Tomani (famiglia) 62
Tomani Amiani, Stefano 156
Tombari, Fabio 60
Tonini, Carlo 228
Tozzoni, Antonio 113
Trevisani, Francesco 28, 42, 150
- Uffreducci (famiglia) 29
Uffreducci, Galeotto 29
- Valentini, Gian Domenico 44, 46, 91, 112, 113, 120, 121, 132, 238, 240
Vallorani, Luigi 138
Vellani, Francesco 104
Verocchi, Agostino 33
Vespignani, Francesco Giuseppe 111
Viliberti, Giovanni 102
Vitale Bloch (collezione) 144
Vitali, Candido 46, 103, 111, 112, 148, 210
Vitruvio 105
Viviani (famiglia) 40
Volpe, Carlo 47, 104
Volponi (collezione) 40
Vos, Paul de 140
- Walicki, Michal 52
Wicar, Jean Baptiste 67
- Zagajewski (collezione) 78
Zampetti, Pietro 30, 38, 43, 44, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 60, 61, 68, 76, 77, 210, 212
Zampieri, Domenico [*vedi* Domenichino]
Zanotti, Francesco Maria 44,
Zanotti, Giampietro 113, 114, 140
Zauli Naldi (collezione) 55, 198, 244
Zauli Naldi, Luigi 41, 61
Zeri, Federico 57, 162, 238, 240
Zurbaran, Francisco de 244

Finito di stampare
nel mese di Ottobre 2020
per conto della casa editrice
il lavoro editoriale

