

La Quadreria – Carlo Magini

Carlo Magini

di Pietro Zampetti

Le vicende critiche marchigiane stanno uscendo da un secolare torpore, e i lunghi sonni cedono spazio a un'attività di ricerca e ad interessi sempre più vigili e responsabili. Era finalmente ora. Nella storia della cultura figurativa italiana non c'è episodio di "autolesionismo" pari a quello offerto dalla Regione del Picchio, che, essendo di altissima civiltà e di raffinata cultura, è giunta ai nostri tempi così inconsapevole o noncurante delle proprie tradizioni, da renderne vani o nebulosi il ricordo e gli aspetti, fino a generare nella opinione corrente la convinzione che il suo territorio è controllato e dominato da scuole ed artisti d'altra provenienza, qui attivi quasi casualmente. Tale convinzione è talmente radicata che addirittura artisti locali vengono altrove instradati: umbri i pittori camerinesi, ad esempio; ed umbra l'educazione di Raffaello, qualcuno arrivando a ritenere che la stessa città di Urbino si trovi appunto nel territorio di quella Regione, come il distratto lettore potrebbe convincersi, leggendo una recentissima pubblicazione d'arte dove la Galleria del Palazzo Ducale di Urbino è indicata come "Nazionale dell'Umbria" (ma nulla da meravigliarsi, se Adolfo Venturi, illustrando il Palazzo della Signoria di Francesco di Giorgio, lo ricordava come a Jesi, nell'Umbria). Insomma queste Marche per la storia delle arti figurative non dovrebbero esistere, quasi fossero un territorio amorfo. Naturalmente qui si esagera, ma con un fondo di verità. Quali possono essere le ragioni di una siffatta indifferenza sulle vicende storiche del territorio che prende il nome di Marche (altri vorrebbero chiamarlo Piceno tant'è che il simbolo della Regione per uno strano – ma quasi freudiano – bisticcio è il Picchio di picena memoria) è ben difficile dire; ma certo essa esiste. Per la verità, le Marche stesse si differenziano al loro interno, pur essendo una regione dallo sviluppo territoriale parsimonioso, strette tra l'Appennino e il mare, tra la Romagna e l'Abruzzo: così simili ma così diverse dalle due regioni consorelle. Sì, proprio: "... quel Paese che siede tra Romagna e quel di Carlo...", stretto tra monti e mare, tra Nord e Sud d'Italia, non ha neppure una comune identità, avendone molte; ciascuna città essendo a suo modo, tanto che non ve n'è una che non abbia la sua storia e, quindi, la sua immagine riflessa nel mondo della pittura, dell'architettura, della musica. Ma ciascuna a suo modo: inidonea a sollecitare una identità regionale, linguistica. Marche (Marke): confine. Di qui, forse, l'origine delle confusioni e dei silenzi. I nativi – chiamiamoli pur marchigiani – non sono portati a riscoprire la propria storia: per modestia, per distrazione, forse per non apparire "provinciali", o malati di un campanilismo deterioro ed inutile. E così si finisce con il misconoscere le vicende attraversate, e le tante esperienze qui vissute. Certamente una causa di ciò può essere individuata nelle crisi accadute tra Cinque e Seicento, quando le piccole autonomie locali – tanto vivaci e benemerite – caddero ad una ad una e l'intero territorio venne assorbito dallo Stato Pontificio. Da allora, per ragioni diverse che qui non è luogo esaminare, l'autonomia culturale s'è dissolta, il patrimonio è andato in gran parte disperso o distrutto (sarebbe interessante oltre che doveroso dedicare una ricerca proprio alle vicende delle opere d'arte del territorio e alla loro dispersione; e al perché, per esempio, la *pala* di Piero della Francesca di Urbino si trovi a Milano e *l'Annunciazione* di Crivelli di Ascoli sia nella National Gallery di Londra, la *pala* di Nicola d'Ancona in America, e così via dicendo, fino alla noia o alla disperazione). Questa dispersione è una delle cause dei silenzi e delle tante lacune sulle vicende culturali marchigiane. A parte i contributi degli studiosi locali – sempre benemeriti,

ma spesso inascoltati -l'arte marchigiana è sempre vissuta in un discreto silenzio. L'interesse verso i movimenti artistici locali è venuto dagli stranieri, specie dal Berenson, colui che ha anche riscoperto il Lotto e la sua incredibile e sofferta avventura tra queste contrade. Poi vennero gli altri: ultimi proprio gli studiosi nostrani, sempre discreti, per quella ritrosia a dire una parola di troppo, nel generale arrembaggio ad essere i primi in ogni campo, che caratterizza le vicende italiane. Ancora una volta le Marche stanno abbastanza quiete, ma un certo risveglio è in atto, e lascia ben sperare. Occorre attendere, prima di avere chiare le idee, ma numerose iniziative sono in atto, alcune mostre organizzate negli ultimi anni e gli studi e le ricerche promossi nell'ambito delle Università marchigiane hanno ormai aperto le strade ad un nuovo corso. Si va abbastanza bene con il Quattrocento, poco ancora con il Trecento, non sappiamo quasi nulla della superba fioritura pittorica avvenuta in quel secolo specie a Fabriano. E che sappiamo, infine dell'arte romanica delle Marche? Con il Cinquecento, siamo in fase di studi. Essi fioriscono con grande interesse e ormai talune caratteristiche proprie della pittura marchigiana di quel secolo vengono recepite, pur tra le molte difficoltà che un periodo tanto complesso presenta alla ricerca. Ma, andando più avanti, s'entra quasi nel territorio di nessuno. L'arte non è più "marchigiana", essa sta diventando romana o bolognese. Dopo la fine delle autonomie politiche s'avvera anche la fine delle identità culturali locali. Ma gli artisti ci sono, essi vanno a Roma o a Bologna, appunto; passano a far parte di correnti diverse, s'allargano, divengono diaspora e non sempre è possibile seguirli. Si veda il caso del Sassoferrato, di cui sappiamo così poco, o d'altri pittori marchigiani, come il Guerrieri di Fossombrone, un grande artista, la cui formazione è ancora abbastanza oscura, avvenuta a Roma certamente, ma ignoriamo presso chi. Anche il Maratta diventa romano; e lo è a pieno titolo; e così è fino al Podesti ed oltre. Il "caso" Magini rientra in questa incapacità di conoscere i valori locali. Esso è davvero clamoroso e conviene dedicargli un po' d'attenzione, perché addirittura atipico, in quanto siamo davanti quasi ad uno sdoppiamento di personalità, al punto da dover registrare "due Magini": un pittore, dunque, ritrovato due volte. La storia del "primo" Magini è tutta locale e si riferisce alla attività di un artista noto soprattutto per essere un buon copista, autore di qualche quadro sacro e di alcuni ritratti. Alfredo Servolini (1956), cui si devono le iniziali ricerche, ha raccolto quanto su di lui si era scritto, prima che avvenisse la scoperta del "secondo" Magini (intendo - è chiaro il pittore di nature morte sulle quali le fonti tacciono del tutto). "Nelle guide fanesi", scrive lo studioso, "dalla manoscritta del 1853 di Stefano Tomani Amiani a quella, edita per la quinta volta nel 1943, di Cesare Selvelli, sempre è stato fatto il nome di Carlo Magini, pittore di Fano. Di lui sono stati più volte ricordati e la bella copia (Francolini, 1877) del famoso dipinto di Guido Reni rappresentante *La consegna delle chiavi a San Pietro* e il quadro di 'bell'effetto' (Paolucci, 1934) del *Sant'Antonio Abate*, per l'omonima chiesa di Fano". Nel 1817, dunque pochi anni dopo la scomparsa dell'artista, Francesco Bertozzi, nel suo protocollo delle famiglie fanesi, scriveva - è sempre il Servolini a darcene notizia - che "Carlo prese la professione di pittore, che molto ci riuscì (...) ed in specie era bravissimo per le copie, che molto somigliano ai primi pittori dei secoli passati". "Si cinge, opre imitando, alma corona", cantava di lui in *Il Santo Amor della Patria* il poeta fanese Michelangelo Lanci. Questa testimonianza è molto interessante e giustifica ampiamente la successiva fortuna o, meglio, sfortuna critica dell'artista. Se lui scomparso gli esegeti si dimenticano di fare soltanto un cenno a quella attività, solo per la quale noi oggi ci interessiamo di lui - la natura morta -, è evidente che egli sarebbe rimasto inosservato. Quella sua attività non ricordata dalle fonti, e tanto poco prestigiosa, era dunque solo un modo per provvedere alla "pagnotta giornaliera" come ebbe a scrivere, circa gli stessi anni, l'Edwards da Venezia, per rispondere alla richiesta del Canova che, stando a Roma, desiderava tenere con sé una veduta di Venezia, possibilmente del Canaletto. Ma opere del Canaletto non se ne trovavano; c'era invece in giro qualche tela del Guardi ma dipinta in modo "scellerato", sulla cui durata non v'era proprio da sperare. Così riteneva l'Edwards, a riprova che non sempre i "soloni" hanno ragione. Francesco Guardi, come Magini, come suo fratello Gian Antonio, dipingeva copie di quadri famosi, richiesti dal collezionismo allora alle sue prime esperienze: quando mancavano gli originali, si ricorreva alle copie. I Guardi erano noti come copisti: e per scoprire la grandezza di Francesco come vedutista, s'è dovuto

aspettare oltre un secolo. Ora è il momento del Magini, l'attesa è stata più lunga, difficile il recupero della sua vicenda umana e della sua identità di artista, visto nella sua interezza. Don Vincenzo Murri in una *Cronaca Lauretana*, inedita, esalta la bravura del pittore fanese ricordando che quando ai tempi di Napoleone vennero asportati dai Palazzi Apostolici i quadri più belli, i francesi si presero una *Natività della Vergine* di Annibale Carracci "e la copia ancora di esso, che per non distinguersi dall'originale, credevano di poter rimanere ingannati, la quale era stata dipinta dal Magini di Fano". In un documento dell'Archivio Storico della città adriatica si parla di una proposta di riconoscimento al Magini da parte del Gonfaloniere per aver donato al Comune la copia in grande del quadro di Simone Cantarini per la chiesa di San Pietro (vedi *Regesti*, 20 giugno 1763). Nel 1866 il canonico Alessandro Billi ricordava ancora il Magini come pittore di quadri sacri, citando due opere, un *San Paterniano* e un *San Francesco* in casa della famiglia Meletti, nonché altri dipinti nella chiesa di Santa Croce di Saltara. In età più recente, nel 1883 (*Notizie Storiche della Provincia di Pesaro e Urbino*, 2a ed.), Camillo Marcolini, pur tra qualche riconoscimento dei suoi meriti, lo ricorda artista mediocre tra quelli citati del Settecento. Veniamo ai fatti recenti. Nel 1929 Giuseppe Castellani tentava di stendere un "consuntivo" sull'artista e, mettendone in risalto la qualità maggiore, quella del copista, cita una *Madonna delle Rose*, dal Domenichino (la stessa oggi nello studio del sindaco di Fano) e un'altra piccola *Madonna* (conservata un tempo nella Farmacia di Sant'Elena, ma oggi dispersa) . Particolare credito egli dà, poi, all'attività di ritrattista di lui, citando alcune sue opere, comei ritratti di un suonatore di violoncello, il nobile fanese Gianandrea Bellini, e di un altro musicista, forse Andrea Basili, Maestro di Cappella a Loreto (opere ora entrambe a Bologna, Conservatorio). Il Castellani pubblicava in quella circostanza una lettera al Magini, datata 28 giugno 1776, proveniente da Loreto, nella quale appunto il Basili rivolgeva un grande elogio al pittore: "...il suo Gentilissimo Genio ed eccellente occupazione di rappresentare al vivo con Pennello quanto si rappresenta alla sua ingegnosissima Fantasia e dottissimamente, oltre il rendere lei stessa immortale, ha il pregio di far sì ch'ancora gl'altri da V.S. effigiati, restino (benché morti) vivi nella memoria dei riguardanti Posterì". Carlo Magini con ogni probabilità sarebbe rimasto nella tranquilla ombra della storiografia locale al di fuori d'ogni intervento della critica, oltretutto abbastanza estranea a certi aspetti "minori" dell'arte figurativa specialmente a quel terreno insidioso e remoto della pittura "provinciale" del secolo XVIII, se un evento non lo avesse indirettamente proposto all'attenzione. Nel 1922 si tenne a Firenze, nel Palazzo Pitti, una grande mostra dedicata alla pittura italiana del Seicento e del Settecento. Fu quello un avvenimento di eccezionale interesse, perché per la prima volta si attirava l'attenzione anche del pubblico su un periodo e su una cultura figurativa che il gusto dell'Ottocento in gran parte aveva respinto. Il recupero dell'arte barocca e, di seguito, della pittura del Settecento, tra rococò e neoclassicismo, è frutto di una lenta azione, che ha portato alla riscoperta di grandi geni (come quello del Caravaggio), ma anche a ricostruire, attraverso una sottile trama di ricerche d'archivio, indirizzi culturali diversi e a riconoscere singole personalità finite nella dimenticanza: momenti e presenze di una grande stagione pittorica. La mostra del 1922 fu in tal senso di fondamentale importanza, anche se col senno di poi si potrebbero elencare facilmente errori ed omissioni. Ma fu quello un punto di partenza, sollecitò nuovi studi e ricerche, dette l'avvio a considerazioni critiche che si svilupparono in seguito, col tempo, permettendo un recupero che allora sarebbe apparso impossibile. In quella mostra, dunque , apparvero tre nature morte, che, per ignoranza del loro autore, furono assegnate ad un ignoto italiano del secolo XVIII. La qualità di quelle opere attrasse l'attenzione degli studiosi, che cominciarono a fare delle proposte, molte delle quali si orientarono addirittura verso quel fratello minore del Guercino, Paolo Antonio Barbieri, già noto quale autore di nature morte. Tuttavia una certa differenza con i suoi autografi, già notata, aveva dato vita ad una paternità anonima, ad una sorta di alter ego di lui, chiamato convenzionalmente col nome di "Pseudo-Barbieri". Evidentemente l'attribuzione non era appagante e le proposte continuarono attorno a quei dipinti che sempre più attiravano, per la loro evidente qualità, e sempre più intrigavano chi intendeva scioglierne il mistero. Gli studi sull'arte barocca e post-barocca si intensificarono; artisti fino allora nell' ombra vennero portati alla luce, intere scuole pittoriche "riscoperte", ossia riesaminate criticamente e viste nella loro autenticità

culturale e poetica; così avvenne per la scuola genovese e per i molti artisti che ne fanno parte. Risale a questo periodo anche la riscoperta del genio poetico del Guardi; e finalmente, dal nulla, venne tratto il nome del di lui fratello Gian Antonio, esponente tipico di quel rococò veneziano tenue e raffinato, l'autore delle *Storie del Tobbiolo* nella chiesa dell'Angelo Raffaele. I tempi del Magini invece, nonostante tanto fervore, non erano ancora maturi, perché le ricerche sull'arte marchigiana sono rimaste addietro rispetto a quanto avveniva altrove, per quella ragione di cui s'è detto all'inizio, per quella strana convinzione dell'assenza, qui, d'una tradizione pittorica autentica e sorgiva. Quelle nature morte apparse senza autore alla mostra fiorentina non cessavano di interessare gli studiosi e li sfidavano ormai a raggiungere la verità. La quale s'attardava ad apparire, in quanto davvero con siffatti precedenti, o meglio in tanto silenzio sull'arte locale, e mancando ogni supporto critico e storico, occorreva una buona dose di fantasia e forse di fortuna per raggiungere un punto fermo. Cominciò allora una interessante schermaglia tra i critici per individuare l'autore di quelle intriganti nature morte, così anomale per il periodo in cui vennero dipinte, così misteriose per il contenuto e per il modo in cui sono realizzate: tali insomma da nascondere la loro vera identità, come un mistero da scoprire, direi quasi un "giallo" da risolvere. Cominciò nel 1924 lo Hoogewerff a rifiutare l'assegnazione al Barbieri e a proporre il nome di un artista spagnolo. Così allora egli scriveva: "... di concetto ed anche di fattura il gruppo dei quadri nelle collezioni Gallotti, Ogetti, Spiridon [quelli esposti nel '22 a Firenze], non risulta molto italiano, e la lettura del libro del prof. Rye [dedicato all'arte spagnola] mi dette la certezza che sono da ritenersi di mano spagnola". Fu addirittura avanzata – a questo punto l'ipotesi che l'autore di quelle nature morte potesse essere Alonso Velasquez, che il Pacheco biografo contemporaneo chiamava il padre delle nature morte. Ma lo Hoogewerff respingeva tale ipotesi, addirittura strepitosa, facendo notare che, di quelle opere in cerca d'autore, ben sette ormai ne erano state identificate e tutte in Italia, mentre il Velasquez (da non confondersi con Diego) non risulta mai essere stato in Italia. Il noto pittore e collezionista veneziano Italo Brass, che aveva nella sua prestigiosa raccolta (purtroppo oggi dispersa in gran parte) ben quattro di quelle misteriose tele, una delle quali recava in un cartiglio la scritta "A Monsieur Charles Magini, peintre à Fano", fu indotto a credere che autore ne fosse un pittore francese operoso in Italia.

Scrive lo Zauli Naldi: "Una quasi identica dicitura usava nel 1630 il francese Baugin, firmando il quadro della Galleria Spada a Roma".

Ma allora questo Magini – finalmente quei dipinti erano usciti dall'anonimato, altri dipinti erano stati identificati, stavolta con analoga firma, ma scritta in italiano – chi era? Si trattava di un francese italianizzato? di un italiano "francesizzante"? Lo Zauli Naldi, cui si deve un importante intervento critico nel 1954, non è convinto; la faccenda diventava sempre più interessante, anche perché, osservando con attenzione le opere del gruppo, egli scriveva: "sono un appassionato studioso di maioliche, tra gli oggetti raffigurati dal Nostro, ricorrono di frequente ceramiche di fabbriche milanesi, pesaresi e abruzzesi di sagoma e decorazione prete settecentesche, come pure settecentesche sono le forme delle posate, delle pentole, degli orci in terracotta, dei rami da cucina". Eliminato così anche per ragioni cronologiche il Barbieri, cadeva altresì l'attribuzione ad un ipotetico spagnolo del Seicento, "trattandosi di un pittore del secolo XVIII di tratti italianissimi e localizzabili nell'Italia Centrale". La ricerca del "responsabile" si andava delineando e i limiti restringendo. Né francese né spagnolo, dunque, ma italiano e, per di più, non tra i pittori del Seicento, ma del Settecento. Quasi tutti i suoi dipinti sono contrassegnati, quasi come da una firma, da un cartocchetto di carta ripiegata. "Chi poi ha dato il colpo di grazia alle due ipotesi 'Barbieri' o 'pittore spagnolo'" scrive appunto lo Zauli Naldi, "è stato Charles Sterling, nel bel libro dello scorso anno, che riconosce nel Nostro un pittore di quel secolo operante nell'Italia del Nord" (1954, pp. 57 sgg.). Veramente a raggiungere la verità – è sempre Zauli Naldi a darne notizia, completando la sua esatta ricostruzione delle vicende maginiane – è stato il Longhi, con poche righe apparse in "Paragone" (n. 39 del 1953), il quale aveva chiuso la vicenda delle ricerche sull'identità dell'artista riconoscendolo appunto in un pittore di Fano dal nome "Magini" (*sic*). Il Longhi ne parla recensendo proprio il libro dello Sterling dedicato a *La Nature morte*

de l'antiquité à nos jours, edito a Parigi nel 1952. Il critico anzitutto entra in un discorso di metodo e di analisi storica della "natura morta", alla quale viene riconosciuta una propria autonomia quale genere pittorico, dal Caravaggio in poi, in termini di "realismo" moderno, accusando qualche diversità d'opinione con lo studioso francese. Un argomento estremamente interessante, che anche qui più avanti sarà affrontato. Ecco dunque quanto scrive il Longhi, ponendo fine ad una annaspante ricerca e, insieme, le basi per una nuova e sicura, quella intendo di sapere finalmente davvero chi era il "Magini", quale fosse la sua identità culturale, quale la qualità della sua arte, dopo aver ben situato storicamente la sua personalità, i suoi rapporti, l'ambiente nel quale ebbe a vivere. "Quanto al dipinto riprodotto a tavv. 6-8 [del libro] come opera di un pittore italiano del secolo XVIII", egli scrive in quella recensione allo Sterling, "oggi si può precisare sul nome di Carlo Magini, pittore di Fano, essendone state ritrovate dal Corbara e dal Briganti altre cose munite di firma. Si tratta dell'autore che ai tempi della Mostra del '600 e '700 a Firenze passava sotto il nome di Paolo Antonio Barbieri, fratello del Guercino: con uno scarto dal vero di più di un secolo, giacché la suppellettile di questi quadri indica che siamo abbastanza vicini all'Ottocento". L'indicazione del Longhi e l'articolo dello Zauli Naldi svegliavano la memoria di uno studioso pieno di meriti (ma sempre un po' disordinato, lo dico con commosso ricordo di un caro amico e grande galantuomo), Giuseppe De Logu (il cui nome resterà legato a quei preziosi suoi volumi sui *Pittori Minori*), il quale, in un articolo apparso in "Emporium", di quello stesso 1954, ricordava che, addirittura dal 1930, egli era in possesso delle foto delle quattro nature morte di Italo Brass, le quali finalmente pubblicava con il permesso del proprietario, dopo quel lungo "sonno".

Allo studioso premeva, secondo una utile tendenza di quei tempi, oggi in parte almeno superata, di approfondire i valori formali dell'opera d'arte, e di restituire la dignità creativa anche a quegli artisti dei generi cosiddetti minori. Egli trae lo spunto proprio dalla "scoperta" del Magini per affrontare un argomento al quale teneva molto e che era all'apice - prima della moderna analisi degli aspetti significanti dell'opera d'arte - d'ogni studio e d'ogni interesse. "La feconda battaglia della critica crociana", egli scriveva appunto nel 1954, "contro la teoria e la prassi dei generi artistici e letterari continua ad avere i suoi benefici risultati. E però quanti tra noi da trenta o quarant'anni a questa parte si sono rivolti ad indagare nel grande campo dell'arte del Sei-Settecento, hanno potuto procedere con cautela ma con sicurezza nel discernere criticamente, nell'ordinare la materia senza incorrere più in partizioni soggettistiche, in classifiche del tutto empiriche e fuori della scienza e contro ogni suo metodo." La riscoperta del Magini nasceva sotto un buon auspicio, in quanto la critica era ben pronta a studiarlo, dunque, entrando nella vera essenza della sua arte, lasciando da parte ogni altra considerazione che non fosse quella di valutarlo al meglio. L'articolo del De Logu, comunque, portava come titolo *Novità su Charles Magini peintre à Fano*, senza che ancora si fosse ben capito il perché di quella strana firma: mistero che solo col tempo si sarebbe sciolto, uno degli ultimi attorno a questa figura d'artista, finalmente del tutto portata alla luce nella sua figura umana. Anche Giorgio Isarlo, da Parigi, dopo la decisiva affermazione del Longhi sull'origine fanese del pittore, interveniva per rivelare che anche lui conosceva l'artista, sin dal 1935, per averglielo segnalato, proprio Italo Brass, in possesso di quelle famose quattro tele, una delle quali ne rivelava il nome: quello del Magini, appunto. Sono le medesime viste dal De Logu. "En effet, la toile était signée du nom absolument inconnu de 'Magini', sur lequel, ni Brass, ni moi, n'avons pu trouver la moindre trace de renseignement. Néanmoins Brass m'imposait son prestige de connaisseur venant à l'appui une idée à lui, mûrie depuis longtemps: '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 nom italianisé d'un peintre français 'Magin'." Non era convinto, dunque, nonostante il grande prestigio di Brass, di quanto questi pensava: quelle nature morte erano proprio di un artista italiano. Quindi allora non rese pubbliche le foto di quei dipinti, aspettando tempi migliori. *Magin est Magini*: è questo il titolo del breve articolo di Isarlo apparso su "Connaissance des Arts" del 1955, che sollecita lo studio e la miglior conoscenza di un artista del quale finalmente pubblica anche lui le quattro foto delle tele del

Brass, che in tal modo ricevono una notorietà per tanto tempo rimasta in attesa. Finalmente la pubblicazione dell'atto di morte di Carlo Magini, avvenuta a Fano il 1° luglio 1806 poneva fine a tanto discutere. Evidentemente non del tutto accettata doveva essere per gli studiosi fanesi la "scoperta" del Magini. A portare luce sulla sua figura interveniva dunque nel 1957 Alfredo Servolini, in un articolo apparso su "Commentarii": *Carlo Magini* (con una sola g) *pittore fanese del Settecento*. Servolini appunto frena le sorprese attorno alla presunta scoperta e, di fronte all'interesse suscitato dalle vicende di quelle nature morte finalmente identificate, porta contributo di documenti e precisa che il personaggio a Fano è ben noto, in sede locale (anche se, aggiungiamo, abbastanza dimenticato). Egli aveva ragione, sì, ma fino ad un certo punto. Per illuminare la figura dell'artista era davvero necessario raccogliere le due componenti: quella della critica il cui interesse era sollecitato dai valori emergenti da opere di un artista "sconosciuto", e quella degli storici locali che facevano conoscere la figura di un modesto pittore di quadri sacri e di copista abbastanza elogiato ai suoi tempi, e quindi rimasto per secoli sepolto nella dimenticanza. Insomma, in modo ben problematico, due personaggi, uno noto, ma poco considerato, uno sconosciuto, ma di grande interesse, venivano finalmente 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. L'intervento del Servolini veniva provocato, se così è possibile esprimersi, da un interessante articolo – acuto e frizzante – di Alfredo Mezio, apparso su "Il Mondo" del 2 ottobre 1956, uscito a commento di una mostra sulla natura morta tenutasi in quell'epoca alla Galleria "Lo Zodiaco" di Roma, dove appunto erano apparse alcune opere del Magini, assieme ad altre del Munari: ripescati, scrive il Mezio, recentemente dalla critica, nel limbo di quei "morti in Libia" di cui sono piene le fosse dei vecchi "abecedari pittorici". Il saggio del Mezio è il primo vivace apporto critico all'opera del Magini, naturalmente visto nella sua attività di pittore di nature morte. E appunto nella scelta del soggetto – che dunque ha la sua rilevanza per "carpire" i segreti di una coscienza – che il critico cerca e trova i motivi più riposti della poetica dell'artista: "Magini era un nostalgico che in tempi di magra per le nature morte, quando la pittura del silenzio e delle cose immobili era finita, si rifugiava in un modesto professionalismo vivendo delle magre risorse che passava il convento. Vissuto in pieno settecento, vi continuò una natura morta in prosa, di lontana provenienza secentesca, che nel secolo delle follie rococò, dei trionfi vegetali al neon e del giardinaggio surrealistico tipo Ruysch, sarebbe stato un fenomeno ritardatario e di provincialismo, se la provincia e l'arcaismo di questo pittore non fossero diventati a forza di modestia, di pazienza e di semplicità la sua virtù. Magini seppe mimetizzarsi così bene – e si capisce, senza farlo apposta – dietro questa maschera di provinciale in ritardo, che alla Mostra fiorentina del Sei e Settecento nel 1922 egli poteva figurare sotto le mentite spoglie di un altro pittore, vissuto un secolo e mezzo prima (...). Queste nature morte presentano degli spuntini casalinghi che sono il ritratto parlante 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 aspreto 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. 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 amena. Sono gli stessi sentimenti che ispirano il quadretto affumicato di Antonio Cioci, dove una scodella bianca, un fiaschetto vacillante, nella sua camicia di paglia, e un cartoccio di erbe aromatiche dietro un nastro di stoffa

scolorita, portano al diapason quel gusto per l'anonimità che è la poesia di tali capolavori scritti col lapis." Ho riportato larghi stralci dello scritto di Mezio perché egli è il primo ad entrare con acume e verità nel vivo della poetica del Magini. Forse non si può dire di più. Anche se un poco incline a lasciarsi prendere dal gusto dello "strapaese", non c'è dubbio che ha colto nel segno per aprire il discorso sull'aspetto maggiore dell'artista, quello per il quale egli è risorto da quel lungo sonno che solo il gusto moderno, cioè dei nostri tempi, gli ha tolto di dosso. Da ricordare, a questo punto, l'intervento di Luigi Servolini, lo xilografo, studioso di storia dell'incisione e anche di arte in genere, che in "Arte figurativa", dopo una rapida sintesi dei precedenti, ribadisce: "La scoperta non è poi tale, in quanto nelle vecchie guide ed anche nelle carte manoscritte del canonico Lodovico Bertozzi già si parlava di un Carlo Magini pittore di Fano, vissuto – povero lui! alquanto miseramente". E continua: "Carlo Giulio Cipriano Magini, secondo nato dei dieci figli dell'orefice Francesco, nacque a Fano il 16 settembre 1720 e vi morì il 3 luglio 1806" ("heri circa horam 18" dice l'atto in data 4 luglio nel "Libro dei Morti" della parrocchiale di Sant'Antonio Abate). "Il Magini", continua lo studioso, "fu autore di quadri sacri, copista, ritrattista (...). Egli va ricordato, però, anche come naturamortista (...). Infine non si dimentichi la sua attività come restauratore ...". Ed ecco il giudizio finale: "In quanto alla qualità delle nature morte maginiane basterà rilevare il loro gusto corretto ma tanto ritardatario, illimitato repertorio figurative ed il costante livello popolare del'ispirazione: fatti questi che senza intaccare l'interessante personalità del Magini, lo pongono tuttavia entro i limiti d'una pittura provinciale e di secondo piano: per cui risulta del tutto sproporzionata la supposizione di un suo soggiorno a Parigi" (1957, n. 2, p. 31). Se Luigi Servolini porta il contributo di alcune notizie biografiche, certo altrettanto non si può dire in merito al giudizio critico, apertamente riduttivo proprio quale autore di quelle nature morte che tanto interesse stavano suscitando, anche riguardo all'aspetto "provinciale" dell'artista, sul quale con tanta apertura e profondità di giudizio s'era espresso il Mezio. L'intervento dell'altro Servolini, Alfredo – all'epoca preposto agli istituti culturali di Fano – ha ben altro significato, anche se – come già notato qui in precedenza – pure lui parte dall'osservazione che Magini non è uno sconosciuto, che è ben noto alla storiografia locale. Il suo studio ricordato su "Commentarii" del 1957 ha il dichiarato proposito di fare il punto sulla riscoperta dell'artista, ambientandolo finalmente nel suo mondo e superando i molti misteri che finora lo avvolgevano, anche in riferimento all'equivoco sulla sua origine francese a causa di quella firma insolita. Così egli scrive: "...per gli studiosi parve 'enigmatica' la scritta, in tutto o in parte in lingua francese, con la quale il Magini firmò alcuni suoi lavori: 'A Monsieur Charles Magini Peintre à Fano'. E a stento accettarono di riconoscergli la paternità dei lavori così firmati (...). Invero siffatta forma di sottoscrizione si spiega ricordando che a quei tempi Fano era in mano dei Francesi e che anzi il Governo Pontificio della cittadina marchigiana era giunto, nel 1797–99, nientemeno che a creare una Repubblica franco–fanese. Ovvio era quindi", egli conclude, "che il Magini preferisse firmare talvolta (...) alla francese. Si disilludano, dunque, quei tali critici ammalati di francofilia che lo volevano vissuto o addirittura nato in Francia!" Veniva così risolto quel mistero in modo alquanto deludente, perché legato ad un movente estemporaneo ed opportunistico. A sollecitare dunque l'artista, povero in canna (come ormai sappiamo e meglio sapremo) ad usare il francese era stata forse la speranza, non tanto di aggraziarsi i nuovi governanti, quanto di poter vendere agli occupanti qualcuna di quelle nature morte ch'egli dipingeva per sopravvivere o per tirare avanti. Tuttavia l'intera giustificazione di quella firma portata dal Servolini potrebbe essere non pertinente, se si dovesse concludere che quel modo di firmare è presente anche in opere precedenti al 1797. I meriti dello studio del Servolini sono numerosi; il primo dei quali l'aver egli tentato un catalogo delle opere diviso per argomenti: criterio forse non eccellente per la comprensione del divenire della pittura del Magini, ma assai utile per una pratica divisione della complessa materia. Un criterio che anche in questa sede viene continuato. Egli elenca dunque: due quadri sacri; dieci ritratti; quarantadue nature morte; due copie. La sua attività di ricercatore e di studioso addetto agli istituti culturali fanesi gli hanno poi permesso di dare inizio a quella raccolta di documenti che non s'è più esaurita e che in data recente ha permesso di aggiungere altre notizie di molto interesse. Il Servolini affronta anche la valutazione critica, a supporto della sua raccolta di notizie e di

opere: "... a chi sappia vedere," egli scrive, "non può sfuggire qualche nota che caratterizza i ritratti del Magini: la serietà e l'intensità espressiva che dà ai suoi personaggi, la ricerca di interiorità, la luminosa espressione de' volti, nell'ambito di una pittura sostanziosa, solida, mai sguaiata, o con toni acuti. Forse limitato appare il repertorio, sistematico il taglio, abituale la posa: ma si pensi al tempo, e alla necessità pratica del pittore! Secondo me preferibile, nel Magini, è la ritrattistica in cui ogni commento è eliminato: voglio dire quando il fanese rende vivo solo il volto, come nell'espressivo Fra Andrea Giommi, nel caratteristico Francesco Paci, nell'efficace Padre Luigi Barbieri (...). Carlo Magini è stato anche, per la dimestichezza con l'opera dei grandi maestri, un compositore di quadri; direi, anzi, che il senso di maggiore responsabilità lo ha condotto ad un impegno che si risolve in un bel magistero di linea e di chiaroscuro...". Indubbiamente, conclude Alfredo Servolini, "le 'nature morte' costituiscono il lato più interessante dell'opera del Magini, con il loro realismo che prelude all'Ottocento o, se vuoi, con il loro ritardatario gusto caravaggesco, che tuttavia il pittore settecentesco rimedita ora senz'alcuna pretesa, e tranquillamente operando nell'affettuosa contemplazione di un mondo piccolo di umili cose. Non trovi qui l'esibizionismo delle sontuose 'colazioni' dei fiamminghi e degli olandesi, non qui la realtà che un fantastico ed esuberante Caravaggio trasfigura nei molto audaci giochi di luce e nei ricchi impasti di colore. Ma un'aria modesta e casalinga, perché il Magini opera – per dirla col De Logu – in un clima morale di un intimismo schivo delle numerose vie del barocco. Ed è per questo che da quella 'minuscola sinfonia domestica' possono nascere accenti poetici di una pittura armoniosa, di una pittura divenuta talvolta sorvegliata e casta, dal colore attenuato, di pasta magra, poco corposa, talvolta leggera come semplice velatura". Il Servolini, sulla scia appunto delle illuminanti parole del De Logu e dello stesso Zauli, imbocca la giusta strada del recupero del Magini ma, aggiunge, occorre evitare di esaltarne troppo: "Magini è un artista vissuto e acclamato a Fano, ben educato e capace di far tesoro di apporti di altre regioni, ma è ben lungi dal creare lui uno stile che superi i confini locali e regionali". Per quanto meritevole, lo studio del Servolini rimetteva tutto in discussione, nel senso che respingeva l'emergenza della figura del Magini, gli restituiva una certa mediocrità complessiva, collocandolo in una ben appartata zona della pittura del Settecento. Se ne rese conto il De Logu in un suo saggio che mi sembra fondamentale per l'impostazione critica (apparso in "Emporium", 1959, CXXIX, pp. 67–70), dal titolo significativo *Ancora sul Magini pittore di "nature morte"*. Dopo aver messo in giusta evidenza l'importanza dei contributi offerti dal Servolini per la conoscenza dell'artista, così egli aggiunge: "L'aver ricostruito l'attività del Magini è cosa notevole: ma parte della ricostruzione è, ai fini dell'estetica, inutile; perché questa attività è duplice, staccata, quasi di due nature e di due persone. E una mia vecchia opinione. Pittori di *petitesses*, di piccole cose poetiche, non si diventa per occasione, per rimedio, o, peggio, per insufficienza, ma si è per natura o si diventa per vocazione, come accade allo Zuccarelli: i dieci ritratti di Magini e i due 'quadri sacri' sono cose miserelle e poco significanti. Le nature morte di Magini sono invece cose vive, piene di intimità familiare, brevi strofe d'una piccola sinfonia domestica. Come pittore di copie, di quei ritratti e di quelle due pitture sacre, Magini non sarebbe passato alla storia della pittura: per le nature morte, sì. Dopo la scoperta del pittore di nature morte, si poteva persino credere che i pittori Magini potessero essere due. Servolini ricostruisce l'attività del primo, Zauli Naldi sempre quella del secondo. Magini esiste soltanto in questo e sopravvive in questo. Tanto è vero che imbalsamato il primo, le scoperte, le aggiunte, i contributi vanno ora aumentando solo per il secondo, e portano il suo catalogo a numero cospicuo di schede". A riprova della originalità e della qualità delle nature morte del Magini, il De Logu cita l'errore commesso nel 1939 a Varsavia in occasione di una mostra di nature morte organizzata da quel Museo Nazionale dove due opere del Magini erano esposte come di pittore spagnolo del secolo XVIII. È evidente che il saggio del De Logu rafforza la figura del pittore chiamandolo al centro dell'attenzione della critica in aperta opposizione alla visione un po' rinunciataria del Servolini, il quale, nel tentativo, forse, di difendere gli storici locali, finiva col danneggiarla. Nella contrapposizione delle posizioni, il De Logu, tuttavia, è un po' troppo categorico nel distruggere l'altro o gli altri aspetti del Magini, pur riconoscendo che sostanzialmente egli aveva ragione nel centrare l'attenzione sulle sue nature morte. Ma noi

siamo, come dire, più curiosi, oggi, e vorremmo semmai capire perché Magini ha dato il meglio di sé nelle nature morte. Per giungere a questo, si rende indispensabile conoscere meglio le altre sue attività e scoprire l'ingranaggio culturale, le ragioni della sua segreta preferenza per quel genere di pittura (e il povero generoso amico De Logu era un poco in contraddizione con se stesso, nemico giurato, da buon crociano, d'ogni altra valutazione dell'opera d'arte che non fosse quella del suo "peso" formale). Un interessante intervento di Giuseppe Raimondi in "Comunità" dell'aprile del 1958 offriva al Servolini un nuovo apporto di idee e la possibilità di rivedere il suo pensiero.

Nel Settecento, scrive lo studioso bolognese, in Romagna o nella Marca d'Ancona un artista "metteva il naso fuori di casa: a Roma, mettiamo, dove arrivavano gli stranieri, o a Venezia, o passavano le Alpi. Altrimenti restava fermo, eccitato, torbido, e lucido di solitudine, di melanconia... Non molto considerato, conduceva pacatamente il suo lavoruccio quotidiano: qualche ritratto, qualche quadretto di devozione, ma soprattutto e quasi come unica scappatoia, dato il mestiere e i tempi, quadri di miscellanea, nature morte". Così identificata la figura del Magini, il Raimondi lo definisce "uno dei più attenti, scrupolosi, instancabili autori di raffigurazioni casalinghe di tutti i tempi." Si sono qui riportate le parole del critico bolognese riprese dalla biografia che successivamente il Servolini ha dedicato al Magini, perché la scelta è ben chiara, gli serve per confermare quanto aveva scritto il De Logu sulla priorità della natura morta nell'opera del Magini. Questi parlava in base a un riconoscimento estetico formale, il Raimondi ne dava la giustificazione storica ed umana. Per l'edizione del "Liocorno" di Milano, il Servolini nel 1959 usciva finalmente con una monografia sul pittore, recante nuovi contributi documentari rispetto all'articolo precedente e confermando l'elenco delle opere divise per materia: 2 quadri sacri, 10 ritratti, 47 nature morte, 2 copie. Era un bel passo avanti rispetto alle incertezze di qualche decennio prima. Ma è interessante soprattutto il saggio introduttivo, sul quale l'unico appunto che si può fare è la continua insistenza sulla solitudine, sull'autosufficienza fanese del Magini, vissuto e acclimatato in Fano, a quanto scrive; laddove invece, come vedremo, le cose sono andate ben altrimenti. Il Servolini ha accettato la lezione che ormai gli perveniva da più parti, e in modo chiaro dal De Logu, ma anche dal Raimondi: e scrive finalmente, dopo aver dato altri contributi sul reperimento di tali opere, che "le nature morte costituiscono il lato più interessante e originale dell'opera del Magini, con il loro realismo che prelude all'Ottocento o, se vuoi, con il loro ritardatario gusto caravaggesco, che tuttavia il pittore settecentesco rimedita...". Era questo, ormai, un punto fermo, anzi una strada aperta verso una meditazione che non si limitava al recupero di un artista dal pennello facile, ma intendeva penetrare, attraverso l'analisi del perché, nell'esame profondo di una coscienza, di un modo di essere: capire, in altri termini, che cosa intendono significare, all'interno di quelle apparenze, le nature morte di Carlo Magini. Anche se, con l'impeto che gli è proprio, talora il De Logu supera certi limiti che non vanno invece trascurati, perché tutto – come s'è detto serve e concorre a conoscere e capire. Dicevo, pur tenendo conto di questo, che il De Logu vede giusto, va nella direzione del traguardo quando scrive (respingendo quelle sue iniziali parole polemiche): "...Ed entrano in scena gli atti d'archivio, e la ricognizione dei quadri, 2 sacri, 2 ritratti a Fano firmati per esteso e datati; ma ahimè, la poesia e l'abilità pur contenuta di queste nature morte nulla hanno a che fare con quei dipinti assai deboli, senza impeto, di fattura accademica e vuota"; come si spiega che in esse, opere certo più impegnative, il pittore si mostri sgomento ed in soggezione, riducendo alti temi a "povere cose trite", mentre, di fronte agli oggetti semplici ed umili della casa, "... la temperatura sale rapidamente di tono, fino a conferire loro una dignità ed una nobiltà altamente poetiche? Non si tratta né di due persone, né di sdoppiamento di una personalità: è un fenomeno chiaro e non raro come ho potuto dimostrare frequentemente per i pittori di natura morta; e ripeto pittore di piccole cose poetiche non si diventa per occasione, per rimediare ad una insufficienza, ma si nasce o si diventa per vocazione, come l'oratore, *et nascitur et fit*. Avere ricostruito l'attività del pittore di copie, di 10 ritratti, di due quadri d'altare è stato un fatto filologico più di curiosità che di utilità: quel Magini non serve a quest'altro, che solo esiste e sopravvive ed è stato scoperto da L. Zauli Naldi; imbalsamato il primo, le scoperte, i contributi, arricchiscono il

catalogo di questo non di quello; non accadrà mai che al primo vengano rivendicati quadri o ritratti che possano rimuovere il giudizio definitivo di *quel* pittore: tutte le altre attribuzioni aumentano il valore dell'opera, ed è il carattere della personalità del *secondo* Magini che riacquista al suo nome cose che erano andate per secoli con nomi altrui (...) ora che la fama del Magini solidamente poggia su una quarantina di opere certe, egli viene a collocarsi con dignità in quella schiera di *minori* con la sua minuscola 'sinfonia domestica'; aria domestica e casalinga, clima paesano, che vive negli accenti di una pittura sorvegliata e casta, dal colore attenuato, dalla pasta poco corposa, talvolta leggera come velatura, dagli accostamenti fini ed armoniosi; linguaggio pittorico connaturale, più che aderente, alle cose contemplate; queste umili cose, utili ogni giorno, delle quali conosce ogni fibra, ogni voce, che finiamo per conoscere ed enumerare, anche noi al loro posto, nel loro respiro, nella loro convivenza...". Il De Logu dà ragione al Mezio, lo cita, perché gli riconosce d'aver colto l'essenza della natura poetica del Magini, proprio in quel titolo del suo scritto: quegli "spuntini marchigiani" che si oppongono alla magniloquenza descrittiva delle "colazioni" olandesi dell'età barocca, che "esibiscono boccali e piatti d'argento, alzate maestose, pesci affumicati, crostacei e selvaggina prelibatissimi, aulico apparato di pantagruelica immaginazione gastronomica; mentre questi 'spuntini' danno invece un umile e semplice nome a nobilissimi brani di pittura, privi di edonismo e di artificiosa bravura, che ci seducono per la semplicità stessa delle cose...". Vede correttamente anche il Roli quando scrive (1966) di essere d'accordo con il De Logu (al di là dell'accento polemico con cui l'espressione è enunciata e ribadita) che "ben poco aggiungono alla comprensione dell'opera maginiana i ritratti e i dipinti di argomento religioso"? Il Roli dice queste cose nella pubblicazione medesima con la quale fa conoscere due ritratti inediti del Magini, quello di Pier Luigi Lanzi, sua opera giovanile, purtroppo nel frattempo andato perduto, ed un altro della Pinacoteca di Macerata, raffigurante Maria Lauri Fittili, che è merito dello studioso avergli attribuito. Il primo dei due dipinti è particolarmente importante, perché datato nel 1742, eseguito, intendo, dal pittore all'età di ventidue anni. Scrive il Roli, con precisa indicazione: "ecco pertanto venuto in luce un documento della prima stagione del Magini, che potrà utilmente confrontarsi con i quadri di 'natura morta' di cui è un piccolo saggio nel calamaio intriso di grumi luminosi e nelle lettere sul tappeto del tavolo, che già annunciano i biglietti e i piccoli involti di carta con cui il Magini amava contrassegnare le sue gustose 'mostre' di suppellettili da cucina e di robe mangerecce". In sostanza il contributo del Roli mi sembra notevole e non solo per l'ampliamento storico della sua attività, offrendo un punto fermo legato alla sua giovinezza, ben al di fuori del mondo fanese nel quale si intendeva racchiuderlo ad ogni costo: ma perché in senso assoluto quel ritratto è opera di artista maturo, sicuro del suo operare, tutt'altro che di un povero diavolo che non ha coscienza di quello che fa. Lo stesso ritratto della Maria Lauri Fittili, riconosciutogli sempre dal Roli, sta a chiarire che anche in età avanzata quell'opera sembra cadere negli anni Ottanta del secolo egli aveva contatti con un mondo lontano, appartenendo quella gentildonna alla società maceratese, probabilmente da lui conosciuta non direttamente, bensì tramite quelle amicizie romane, di cui oggi siamo a conoscenza. Arte dunque non provinciale, non casalinga e riduttiva; al contrario, scrive il Malagutti (1968), "le sue composizioni si giovano sempre di un'architettura e di un ordine sapiente, ed i suoi colori biondi caldi, con accostamenti finissimi di toni armoniosi, hanno un loro schietto ed alto linguaggio pittorico". Nel 1969 si teneva a Fano una mostra dedicata all'artista, che ebbe poca eco ma notevole importanza, in quanto finalmente l'artista aveva un pubblico riconoscimento con l'esposizione delle sue opere (di tutte le sue opere, e non solo le nature morte, pur avendo esse la preponderanza assoluta). In quella circostanza il Servolini, cui si deve l'iniziativa, nel saggio che accompagna il piccolo catalogo, riporta una sintesi dei precedenti sull'artista tra i quali fa spicco la relazione su di un corso fatto dal Bottari sulla natura morta nel quale ha trovato posto un attento esame del Magini. Opere di lui erano ormai apparse altrove, nella mostra "La natura morta italiana", tenutasi a Napoli nel 1964 (scheda del Roli), ed il suo nome entrava addirittura nella *Enciclopedia Universale dell'Arte* alla voce "Natura morta", a firma appunto del Bottari, dove di lui si dice che "la sua pittura si collega al movimento neoarcaistico della pittura settecentesca di natura morta". "In quest'ultimo decennio," scriveva il Servolini, "oltre

a qualche rara postilla o aggiunta al caso Magini ed alla comparsa di talune sue tele in esposizioni [anche a Milano nel 1962 con un gruppo di nature morte e abbinato a Giorgio Morandi, a Napoli con due quadri alla "Mostra della natura morta" del 1965, e nello stesso anno a quella del Finch Museum of Art di New York], si è tenuto, nell'anno accademico 1961-62 all'Ateneo bolognese un interessante corso monografico sulla natura morta dal professor Bottari, il quale ebbe modo di approfondire l'esame dell'opera pittorica del Magini e di stabilire un giudizio ponderato sulla genesi del 'naturamortista' fanese. Vale la pena che di quel corso riassuma i passi più salienti per il cortese visitatore di questa mostra, pensando che più che alle vicende storiche e bibliografiche, egli maggiormente sia interessato alla fortuna critica di Carlo Magini, e al 'posto' che questi ebbe a meritarsi nell'arte. Ricontrate le analogie dell'opera del Nostro – sia pure nella diversità dei tempi, e delle incidenze stilistiche – con quella di un Gian Battista Recco, di un Felice Boselli, di un Arcangelo Resani e di un Tommaso Realfonso, il Bottari porta la sua attenzione sulla ripresa, riscontratasi verso la fine del secolo XVIII, dei modi in un certo senso più arcaici della natura morta che da un secolo e mezzo circa aveva deviato dal significato delle sue origini (oggetti in riposo e, però, indicati in se stessi o trasfigurati nel ritmo sia delle forme che dei colori e della luce) per assumere caratteri sempre più propriamente decorativi, se non a servire per nascondere caminetti e porte o essere addirittura inclusa nelle decorazioni dei mobili. Questa ripresa trova affiancati – dice il Bottari artisti italiani e stranieri come il Magini e il Melendez. E 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 – prosegue il Bottari – 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 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 radici e geniali accensioni, senza intuizioni folgoranti o rivelatrici: vediamo solo una ripetizione, un ritorno a preconcetti, 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. Si vorrebbero ora stabilire i modi e i passaggi attraverso i quali il Magini, come gli altri artisti, perviene al recupero creativo di valori già sepolti, al teatro naturale dei napoletani e dei lombardi del Seicento, scavalcando così il morto repertorio figurativo accademico. Ma codesti modi e passaggi sono, a detta dello stesso Bottari, 'troppo misteriosi perché si possa pretendere di rintracciarli'. E continua: 'forse il Magini per nativa inclinazione è più vicino ai modelli lombardi del Seicento che non a quelli napoletani; ma la dovizia di esempi, di nature morte meridionali, ai suoi giorni certamente facili a incontrarsi, non poteva non influenzerlo, nel senso di indirizzarlo al filone di derivazione caravaggesca. E quali opere, quali incontri, quali autori siano stati determinanti per la decisione della sua frugale ed umile sintassi è impossibile dirlo con sicurezza. Certo è che se egli si fosse imbattuto in un dipinto di Cecco del Caravaggio, le sollecitazioni e l'avvio sarebbero stati risolutivi, quali la conoscenza da parte del Magini della natura morta di tipo emiliano [quella che va dal fratello del Guercino al "Maestro di Rodolfo Lodi"] e, in particolare, la conoscenza dei dipinti assai meno rari di Giambattista Recco. In comune col Melendez, il Magini possiede evidenti strumentalità tecniche di costruzione e disposizione: ad esempio la scelta di certi oggetti comuni, disposti allo stesso modo, forchette messe di traverso, cartocetti, spaccati di formaggio, pani, altri elementi resi 'con verità ed evidenza ottica'. Tuttavia il Nostro manca della sapienza cromatica di Melendez, della fantasia del Recco, della vigoria compositiva e della resa illusiva di Cecco, ignora l'incanto di Luca Forte. Il Magini – sottolinea il Bottari – rappresenta un momento di ripresa puro e semplice: la sua immagine è riproduzione studiata e meditata, non solo nella presa diretta degli oggetti, ma, come s'è detto, di moduli arcaici. Le nature morte maginiane non recano segni di un lungo processo evolutivo, ma, per lo spirito realista e borghese che le anima, afferma il Bottari, devono essere state dipinte

tutte negli ultimi quindici o venti anni della sua vita. Dal loro esame si arriva a dedurre che esse furono compiute a serie o, meglio, a gruppi: e questo fatto ci autorizza ad ipotizzare, appunto, un itinerario tutto compreso nell'indicato spazio di tempo, quasi immobile e verosimilmente di non lungo tratto, durante il quale si esprima la pressoché immutata formazione stilistica magimana.

La prima impressione che si riceve nel guardare un quadro del Magini è che la tela non respinge e anzi invita a godere i dettagli. Gli oggetti giacciono generalmente disposti su due serie parallele, così appositamente collocati per un certo gusto compositivo. La luce non è tanto violenta da dissolvere le forme, e gli oggetti godono per intero la loro presenza fisica, né il chiaroscuro è troppo violento da camuffare l'aspetto del dipinto, da renderlo nebuloso. Il colore, pur non essendo capace di grandi accensioni, è sapiente e conferma che non si tratta di un artista ingenuo, di un maldestro. Il tono medio è ottenuto con una sapiente convergenza di tutte le tinte verso una gamma di oro vecchio, di rosso spento. C'è un unico dato trascendente nelle tele del Magini – commenta il Bottari – ed è l'orizzontabilità del quadro che ne condiziona la realizzazione tecnica. Segno, questo, che nel Nostro sono presenti attitudini spiccatamente formali. La conseguenza dell'orizzontabilità fa nascere uno strano effetto: 'si direbbe', spiega il commentatore, 'che il mondo gli appaia come un interminabile film–nastro che scorre da destra a sinistra e viceversa. Da questo film il Magini taglia ogni tanto una sequenza e ci dà una sua natura morta. L'immaginazione dell'artista moltiplica poi gli oggetti, anzi questi tendono ad aggrupparsi, ad aggrovigliarsi'. Soffermandosi su quella che il De Logu chiamò 'minuscola sinfonia domestica, del poemetto di un eterno viaggio intorno alla mia camera. Aria modesta e casalinga, ben lontana dallo spirito esuberante esibito dai napoletani seicenteschi', cioè su quel limitato repertorio figurativo e quel costante livello popolaresco dell'ispirazione che, senza intaccare l'interessante personalità del Magini, lo pongono tuttavia entro i limiti di una pittura provinciale, il Bottari tiene a sottolineare che il Nostro 'sembra conoscere ogni fibra, ogni voce, ogni epidermide di queste futili cose'; e continua: 'le sue mostre, se così si possono chiamare, non conoscono gli aulici apparati fiamminghi e olandesi, non i boccali d'argento preziosamente cesellati o i bicchieri preziosamente ornati; in lui nessun edonismo, nessuna eccessiva sensualità, nessuna artificiosa braveria, ma contemplazione di umili cose, cose artigiane di tutti i giorni. Le sue nature morte, se si escludono il vasellame e le posate di sagoma e decorazione prettamente settecentesca, sono dei brani di verità eterna proprio perché umili e di tono dimesso e sanno acquistare, con Magini, un tono poetico.'" Conclude il Servolini la lunga citazione del Bottari affermando che questo linguaggio pittorico dà al Magini un "posto non disprezzabile tra i pochi pittori italiani che trattarono la natura morta nel Settecento... Tuttavia, con l'esporre altresì qualche 'ritratto' e 'copie', abbiamo voluto anche sottolineare come pure in questi campi l'opera del Nostro sia tutt'altro che disprezzabile e non manchi di rilevare la grande preparazione e la squisita sensibilità dell'artista, che ha così bene ereditato i modi più corretti dalla migliore tradizione". S'è qui riportato quasi per intero il testo della presentazione critica della mostra tenutasi a Fano nel 1969, che esprime abbastanza chiaramente il pensiero ormai diffuso sulla personalità e sull'opera del Magini, viste attraverso le lezioni del Bottari, che essendo stato l'anima della mostra della natura morta tenutasi a Napoli nel 1965 (è suo il saggio introduttivo al catalogo, che ebbe eco internazionale), era allora l'uomo di punta per offrire un giudizio sicuro sull'artista, confrontato con altri pittori che s'erano cimentati in quel genere. Del resto lo stesso Bottari, nell'articolo apparso in "Arte Antica e Moderna" (1961), aveva scritto brevemente ricordando le "singolari analogie, notate pure dal Causa, tra le opere del pittore napoletano e quelle più tarde di un Magini". Sempre il Bottari nella citata introduzione al catalogo della mostra napoletana, a proposito del fanese e di altri artisti aventi analogie culturali con lui, scriveva: "... 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...". Nonostante i tentativi abbastanza timidi del Servolini, la fortuna dell'altro Magini, tende sempre più a cadere; meglio, a non interessare. Il Bottari dopo la

condanna del De Logu e degli altri se ne occupa marginalmente, avendo a sua scusante – se così vogliamo dire – la esclusività del genere pittorico di cui si interessa, quello appunto della natura morta. Qui giunta l'indagine sui precedenti critici, ritengo necessario far notare che vivisezionare un artista e tagliar fuori ciò che non interessa non mi sembra il miglior modo per intenderlo; occorre, invece, capire per quali ragioni egli abbia felicità creative in un genere e un mediocre fare in un altro. Alla fine si riuscirà ad entrare nella sua vicenda umana e a dare il giusto valore all'intera produzione, nel bene e nel male. Insomma, non è possibile nascondersi la testa sotto la sabbia, ed ignorare quanto il pittore ha fatto nella sua intera attività, nell'arco completo della sua vita. In altri termini se un giudizio estetico "alla De Logu" può essere accettato, esso non deve essere riduttivo al punto da spaccare in due un essere umano, laddove per comprenderlo occorre proprio vederlo tutto assieme.

A questo punto la critica, ad ogni modo, s'era orientata a inseguire solo l'attività ormai emergente dell'artista, quella del "naturamortista", nonostante il ritrovamento sempre più numeroso di ritratti, alcuni significativi, quali testimonianza di un'attività tutt'altro che marginale. E ricordo qui quello di Giuseppe Ercolani, ritrovato dal Deli (1971) nel Liceo Perticari di Senigallia e quindi (1976) altri pubblicati dal Dania (1976), assieme ad alcune nature morte, che offrivano anzi rinnovavano la misura delle qualità di ritrattista del Magini, specie con il bellissimo, direi emblematico, ritratto di monsignor Pompeo Compagnoni, vescovo di Osimo. I ritratti con il loro espandersi verso personaggi oltre i limiti delle mura di Fano potevano contribuire in ogni caso a riconoscere nel Magini una più aperta attività ed una sua fama che raggiungeva un mondo assai vasto, attraverso un giro di conoscenze che aveva come centro la stessa Roma. Ma, nonostante queste segnalazioni e i richiami d'una attività di ritrattista sempre più palese, la critica non si sofferma più che tanto su ciò, prendendo sempre maggior coscienza della sua originalità e della emblematicità della sua opera quale "naturamortista". Appare ben evidente tale tendenza nelle più recenti testimonianze su di lui, come nella mostra "Simposio" tenutasi nel 1983 a Bergamo, presentata dal Veca, che traccia una interessante storia della tavola imbandita, dall'antichità fino a tempi recenti, esaminata attraverso le immagini, che vanno dagli affreschi delle tombe etrusche, dai vasi istoriati, dalle pitture parietali di Ercolano, dagli affreschi medievali fino alle moderne *nature morte*. La tavola imbandita coinvolge costumi, epoche, religioni ed assume valori allusivi e significanti di grande rilievo storico e culturale. Il tipo di tavolo, la qualità degli apparati, il modo di presentare la tavola imbandita sono elementi tutti che, a ben guardare, offrono una grande varietà di valori. Il senso del tempo e della storia passa anche attraverso la tavola imbandita. Se poi si aggiungono la resa pittorica, il modo con cui l'artista dà corpo alla propria interpretazione della tavola, allora si potrà ben comprendere la complessità e, insieme, il grande interesse che la natura morta intendo la tavola imbandita – accoglie in sé, e quante vicende, dunque, può sottintendere la stessa arte del Magini. Appunto il Veca, nello stendere la storia della tavola imbandita, approfondisce la sua ricerca su quanto avvenuto in Italia e in Europa nel corso del Seicento e del Settecento, dopo la grande rivoluzione operata dal Caravaggio, e il richiamo verso la verità esistenziale, implicito nella sua arte. Da allora tutta la vicenda artistica europea ha una svolta, che ne continua e riprende il messaggio, pur nella complessità delle tematiche che distingue l'era barocca. Ed ecco, appunto, che indagando sui modi diversi di sentire i valori di coteste immagini, trattate dai fiamminghi, dai napoletani, dagli spagnoli, una importanza notevole, per la forte personalità che le anima è data alle nature morte di Cristoforo Munari, attivo tra il Seicento e il Settecento, la cui figura era stata messa in risalto sin dal 1964 da Augusta Ghidiglia Quintavalle. Per la nostra ricerca tutto ciò è importante, perché forse nel Munari possono essere colti alcuni precedenti – almeno come assonanza culturale – alle opere del Magini. "La sensibilità di Munari", scrive il Veca, "è quella della verità e della tattilità dell'oggetto, colto in una luce solare meridiana: a questa occorre aggiungere, nella settorialità del tema che stiamo trattando, altre radici e altri esiti: ecco allora un Cerruti, un L. Meléndez, un Tommaso Realfonso, e soprattutto un Levoli e un Carlo Magini, vera e propria figura-sintesi, capace di mettere assieme i brani e gli angoli, fino ad ora individuabili alle soglie dell'Ottocento". E quindi prosegue "...Figura complessa però, con una sorta di provinciale legame alla

tradizione e di impermeabilità per le stagioni della moda, può essere considerata a tutti gli effetti quella di Carlo Magini, e con lui, a indicare la non episodicità di una linea, il magistero di Levoli, il cui 'corpus' ancora incerto non permette una più estesa e documentata analisi. Nell'isolamento di Fano, comunque, Magini sembra sintetizzare i due temi radicali che abbiamo discusso in queste pagine, quello della cucina e quello della tavola apparecchiata a partire da un impianto ricorrente: un fondo ravvicinato e un tavolo debordante ai lati, il cui bordo in proscenio risulta sostanzialmente orizzontale, rilevato alla base di quel tanto che mette in evidenza il tovagliolo o la lettera, come nell' esemplare esposto alla mostra di Munari, al n. 98. Una luce meridiana evidenzia l'opacità e la lucentezza delle superfici, proiettando sul tavolo e sul fondo nette ombre portate: proprio quest'ultima soluzione avvicina l'intera composizione in una decantata e statica disposizione. E questo singolare connubio fra una disposizione severa orchestrata sui recipienti verticali in secondo piano e i cibi e i piatti in primo piano la loro spoglia e dimessa lettura [una sorta di collezione del quotidiano, dell'umile] capace comunque di assicurare al singolo oggetto, al singolo episodio presente una sua autonoma esposizione, e infine un impianto prospettico che riedita, senza alcuna forzatura, un punto di vista dall'alto relegando al limite basso del campo lo svolgersi orizzontale del piano d'appoggio. Il tavolo di Magini, sia che risulti ammantato dalla tovaglia sia che presenti la quotidianità del legno, è allora l'occasione per una collezione di figure complesse spesso ricorrenti nella loro singolarità, vere e proprie sigle di un immaginario altrimenti anonimo, sostanzialmente quotidiano e dimesso, ma contemporaneamente indicatrici di una ricerca plastica incline più alla riflessione sulla legittimità della forma del singolo elemento, che alla illustrazione di un gusto o di un costume. La cerimonia della tavola apparecchiata o del tavolo di servizio, che abbiamo visto essere alla base dell'origine del tema, sembra perdere la sua vitalità per accordarne a un'altra cerimonia, quella della disposizione 'in posa' dell'inanimato sul tavolo da studio del pittore: si vuole in altri termini dire che una 'situazione d'uso' è ancora presente nell'immaginario del pittore, ma risulta molla essenziale, proprio per la lingua 'chiusa' che viene predetta, la presenza plastica e quindi la fisionomia complessiva come del singolo elemento: il tavolo da pranzo o da cucina in Magini tendono progressivamente all'abbandono della circostanza imitativa per un gioco di volumi e di cromie nel complesso estraneo, puro" (1983, pp. 273-275). Quanto scrive il Veca mira dunque a penetrare con sempre maggiore intensità nell'universo del mondo maginiano, per comprenderne la genesi, l'intensità espressiva, i risultati, visti ormai in una dimensione quasi astratta, perché strumenti di una visione, di un mondo che è proprio e solo della coscienza interiore dell'artista. Del Magini, quasi a sorpresa, si interessa un acuto storico dell'arte, da poco scomparso, alludo a Cesare Brandi. Il quale andato a Mosca per vedere la mostra di inediti italiani, al Museo Puskin, s'è trovato di fronte a tre nature morte del Magini, con evidente sorpresa. "Si tratta di Carlo Magini," egli scrive in un articolo apparso al riguardo su "Il Corriere della Sera" nel 1986, "un oscurissimo pittore della fine del Settecento, che a Fano - pare - nacque e visse, dipinse mediocri pale d'altare [a Fano ce ne sono due] e ritratti di notevole scioltezza. Nelle nature morte ha una fermezza di visione sorprendente, d'un caravaggismo anteriore di almeno un secolo, da farlo avvicinare ai migliori 'naturamortisti' spagnoli. Certe uova dure come un sasso, una fiasca abruzzese con dei lustri che fanno pensare ai *bodegones* di Velasquez e rami sonanti e lucerne di ottone lucidissimo, come le sanno mantenere le brave massaie marchigiane. Di dove trasse questo inatteso stile che non si può neppure chiamare veristico, perché ha un evidente sottostrato di ricerca di volume e di intensificazione della materia? Soprattutto perché, data l'epoca [fine del Settecento], non coincide né con l'area bolognese, né con quella veneta. Sarebbe piuttosto una specie di parallelo lombardo, ma più secco e sonante del Ceruti. Una natura morta del Magini, che è recupero recente per la storia dell'arte, è comparsa alla mostra della bella Collezione Molinari Pradelli di Bologna, dove ci sono, oltretutto, gli stessi oggetti di queste tre della lontana Russia. Quasi anticipando l'amore di Morandi per le sue bottiglie e cuccume, sempre le stesse in varie pose, come eterne *dramatis personae* delle più varie trame: uovo, frasca, candelieri, teglie di rame (...). Non ci poteva essere viatico più italiano di questo, dove, se si eccettua patate, pomidori e cetrioli, tutto è diverso per mangiare, rispetto all'Italia, e qui salumi e caviale rosso e nero,

storioni fritti e squisiti...". Mi pare che Veca e Brandi, ciascuno a suo modo, abbiano messo il dito esattamente sul problema di fondo riguardante la poetica del Magini, intendo sui precedenti cui rifarsi e sulla sostanza del suo fare, vista ormai in una astratta contemplazione di un mondo abbastanza metafisico, immerso nella mente dell'artista quale frutto di una meditazione alla ricerca di una perfezione formale (proprio come un Morandi, dunque, chiamato in causa certo non casualmente dal Brandi). Sicché – superato il concetto di "realismo", improprio perché l'artista va oltre la verità visiva e ne interpreta solo l'apparenza, non la sostanza poetica, ma anche quello di "iperrealismo" che mira, nell'arte contemporanea ad esasperare certi aspetti della realtà fino a renderli feticci o immagini repulsive di verità ingigantite e viste alla lente di ingrandimento, isolandole da ogni riferimento umano – l'arte del Magini intende, attraverso elementi significanti, isolare un mondo dal resto delle altre cose, non certo dall'uomo e dalla sua suggestione, che è onnipresente. Un utile riesame delle vicende storico-critiche legate al Magini è raccolto, per opera di Benedetta Montevecchi, nel volume *Arte e Cultura nella Provincia di Pesaro e Urbino* (Venezia 1986). La studiosa, con felice sintesi, traccia la storia del recupero del Magini quale "naturamortista", e ne offre alcune indicazioni biografiche, peraltro limitative, perché ritiene ancora il Magini legato alla sua Fano e mai uscito dal contesto di un mondo locale. Così scrive: "Attento ai grandi esempi della pittura secentesca, cosa anche impostagli dalla sua attività di copista, il Magini, pur non allontanandosi mai dalla città natale, poté almeno conoscere il ricco patrimonio artistico che essa conservava, accostandosi anche, tramite la mediazione di artisti locali quali il Guerrieri, ai modi caravaggeschi; ma, come ipotizza il Bottari, l'artista fanese dovette avere pure conoscenza diretta dell'opera di qualche 'naturamortista' lombardo o napoletano (...). Ma le fonti ottocentesche non citano il Magini che come autore di dipinti religiosi, copie e ritratti per i quali doveva essere rinomato se, nell'atto di morte, egli è definito *excellens in arte picturae*". La natura morta, scrive poi la Montevecchi, "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 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 lindo di un parlatorio dimonache' Raimondi, 1959). Il tempo ha disperso non solo il ricordo del nome di questi artisti, ma spesso anche le loro opere: così è stato per le nature morte del Magini, disseminate oggi in collezioni private o pinacoteche italiane e straniere, pochissime rimaste nelle Marche. Tra queste ultime vanno ricordate le cinque stupende tele, già in una collezione privata milanese, acquistate di recente (1983) dalla Cassa di Risparmio di Fano, insieme con altre due tele analoghe, e con i ritratti dell'abate Antonio Gasparoli, del conte Giovanni Gastone Marcolini e della contessa Marcolini (1985)." Nello studio della Montevecchi c'è un cenno ad un problema di notevole interesse, relativo alla possibile esistenza di altri artisti minori, operosi nella stessa direzione del Magini, a lui affini e che con lui potrebbero essere confusi. In questi ultimi anni un nuovo interesse s'è destato attorno all'artista, grazie anche alla nobile iniziativa della Cassa di Risparmio di Fano di raccogliere opere sue, sia nature morte che ritratti, giungendo poi alla determinazione di provvedere ad una pubblicazione monografica sull'artista. Vediamo, in ordine di tempo, di seguire il procedere delle ricerche che hanno portato allo stato attuale gli studi e le conoscenze documentarie sul pittore. Un contributo di grande rilevanza veniva offerto da Laura Teza con un articolo apparso in "Notizie da Palazzo Albani" (1987), frutto di un lavoro di ricerca presentato a conclusione del corso di perfezionamento presso l'Università di Urbino, anno accademico 1985-86. La giovane studiosa è stata attratta dal problema della formazione del Magini, puntando sui suoi rapporti con un altro pittore fanese, Sebastiano Ceccarini. Riportiamo qui ampi tratti del saggio in questione che costituisce il contributo recente più utile, addirittura fondamentale, al recupero della figura del Magini. "Se i ritratti e i pochi soggetti religiosi dichiaravano apertamente la sua formazione classicista, le nature morte, con le loro connotazioni morfologiche ossessivamente uguali, sembravano sottrarsi a un'analisi storico-critica, tanto da lasciare in sospeso le precise circostanze culturali che portarono il Magini a dare una delle più

significative interpretazioni settecentesche della secolare tradizione del vero della natura morta emiliana. Si riconosceva immediatamente l'impronta emiliana nella restituzione sobria e antiretorica della realtà, in quella sua capacità di rendere solenne ogni inquadratura dello scenario domestico quotidiano: una tradizione antica, che risaliva al XVII secolo, con il fratello del Guercino, rinnovata poi dal Crespi e dal Resani, e discesa poi, con il Magini e il suo collega riminese Levoli alle soglie del XIX secolo. A questi fattori ereditari si aggiungevano però connotazioni allogene, specialmente toscane, che facevano del Magini una sorta di *pendant* adriatico del toscano Antonio Cioci, che di fatto condivideva con lui quella cultura munaresca interessata ad una descrizione sobria, razionale degli scenari di un interno domestico. Considerando queste assonanze con i colleghi di altre regioni, non si poteva far altro che postulare qualche contatto forestiero, qualche trasferta che spiegasse una ricchezza figurativa che non poteva avere le sue esclusive radici a Fano. Infatti riesaminando la vicenda biografica del Magini, si è trovata traccia di una sua formazione *extra moenia* molto più complessa di quanto si sia ritenuto finora. Di una sua presunta discepolanza presso il pittore fanese Sebastiano Ceccarini parlava già il Castellani nel 1929: quest'ipotesi acquista un peso definitivo quando si accerta, cosa mai notata finora, lo stretto grado di parentela che intercorreva tra i due pittori. Sebastiano Ceccarini era infatti lo zio materno del Magini, essendo il fratello della madre di lui, Elisabetta, che sposò l'orefice Francesco Magini in seconde nozze nel 1718. Sebastiano era nato a Fano il 17 maggio 1703: rimasto orfano, fu allevato dallo zio don Giuseppe Fanelli che lo mandò a studiare presso il classicista Francesco Mancini, di Sant'Angelo in Vado. Con il maestro lavorò a Forlì, a Foligno, a Perugia, a Roma, dove si trattenne per lunghi periodi di tempo. Il Ceccarini fu pittore di storia, di natura morta e fu anche un apprezzato ritrattista. A Roma ebbe commissioni prestigiose come quella per la Cappella degli Svizzeri al Quirinale, lavorò ad affresco nella chiesa dei Santi Sergio e Bacco, intervenne nella decorazione di due cappelle in Santa Maria Liberatrice, lasciandovi un'interessante tela con il *Miracolo del grano di Santa Francesca Romana*, partecipò, in ideale competizione con Costanzi, Pozzi, Masucci e Batoni, ai lavori di Santa Maria Maggiore con un ovato raffigurante *San Leone Magno di fronte alla Vergine*. Un'impaginazione semplice e calibrata, un'immediata efficacia espressiva raggiunta con toni discreti ma persuasivi, un colorito morbido ed imbevuto di luce: queste le componenti stilistiche ereditate dal Ceccarini dal suo maestro Mancini, esponente raffinato e colto di quel 'proto-neoclassicismo' settecentesco, in auge a Roma nel pontificato di Benedetto XIV (1740-1758) e che si impose con autorità al precoce rococò romano. Il Mancini portò accanto a sé il Ceccarini fino dalle sue prime opere forlivesi e continuò a procurargli commissioni anche quando l'allievo era già noto come maestro autonomo. Grazie alla discepolanza del Mancini, Sebastiano imbastì utili legami con quella committenza che in seguito lo ricercherà come pittore indipendente. E il caso, documentato, dei padri dell'Oratorio di San Filippo Neri a Perugia che conobbero il Ceccarini nel 1730 quando era l'aiuto del Mancini nella decorazione della cupola della loro chiesa. Nel 1736, quando si decise di affrescare la Cappella del Crocifisso, braccio sinistro del transetto, venne interpellato il Ceccarini. Dai documenti, conservati nell'archivio della chiesa, veniamo a conoscenza di un particolare interessante: 'Nella medesima Congregazione (4 maggio 1736) il Preposito significò che per dipingere le figure nella Cappella del santissimo Crocifisso, essendosi scritto al Sig. Sebastiano Ceccarini, discepolo del Sig. Francesco Mancini, e cognito nella Congregazione per esservi stato col suo Maestro quando venne a pingere la cuppola, aveva risposto, che sarebbe venuto qualvolta 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 e a tal condizione acconsentirono i Padri concordemente'. Avendo già individuato il legame di parentela che intercorreva tra i due pittori, è facile riconoscere nel nipote-garzone che macina i colori il Magini sedicenne, che, avendo deciso di fare il pittore, imparava il mestiere dal fratello di sua madre. Rendendo così certa quella discepolanza, che già il legame di parentela permetteva di ipotizzare, si rende ragione anche della formazione culturale composita, ricca di specialità di Carlo Magini." Laura Teza porta dunque una novità di fondamentale importanza: non solo il Magini era nipote di un artista di notevole personalità quale fu appunto Sebastiano Ceccarini, ma addirittura era stato suo allievo e

come tale lo aveva seguito a Perugia. Veniva così a cadere un vecchio luogo comune sulla ininterrotta permanenza dell'artista a Fano, donde il problema della sua formazione, non più dunque maturata in patria, ma anche altrove. La studiosa va oltre. Il Ceccarini nel 1738 è a Roma, dove intende sposarsi. Ha bisogno di documenti che ne dichiarino la libertà, ch'egli si procura dai vari luoghi dove era stato: non solo a Perugia, ma in altre città, come Firenze, Bologna, Venezia. "E molto probabile", scrive la studiosa, "che il nipote Carlo non si limitasse a fargli da garzone solo a Perugia, nel 1737, ma gli fosse vicino nelle varie località toccate dal *tour*. Quindi Pesaro, Urbino, Venezia e, soprattutto, Bologna e Firenze potrebbero giocare un ruolo decisivo per spiegare certe componenti culturali 'forestiere' del Magini." La notizia, diciamo pure, più sensazionale a dare conferma alla supposizione del viaggio in comune tra nipote e zio nelle varie tappe del girovagare, viene proprio da quella richiesta matrimoniale. Infatti, dei due testimoni che si presentano al notaio alla consegna del certificato di battesimo del Ceccarini, necessario per completare la pratica matrimoniale, c'è "Carolus Maggini filius domini Francisci" insieme ad altro fanese "hic in urbe degentes". Che il Magini fosse a Roma viene poi confermato da altro documento rintracciato dal Battistini qui più avanti riportato dallo studioso, che ha collaborato alla stesura di questo volume. Si tratta di un pagamento effettuato a favore del Magini (il signor "Carluccio Magini", in data 4 luglio 1742). Dunque non solo l'artista fu a Roma accanto allo zio e dunque allo stesso Francesco Mancini, ma vi rimase a lungo o vi ritornò più volte, almeno dal 1738 al 1742. Cadono dunque tutte le illazioni sulla solitudine intellettuale dell'artista e si apre un discorso nuovo, che deve tener conto dei rapporti con Mancini, con Ceccarini e con l'ambiente romano della metà del secolo. Lo studio della Teza penetra con profondità di analisi e sicurezza di documentazioni nel problema della formazione del Magini accanto al Ceccarini, da lei identificato come zio materno.

La ricostruzione del viaggio è un utile suggerimento per individuare le possibili incidenze e i contatti che il giovane può avere avuto; per esempio "aveva molto da imparare dalla quieta e profonda rivoluzione naturalistica di Giuseppe Maria Crespi, mentre non gli sarà parso insignificante l'insegnamento di Arcangelo Resani, che da Ravenna, dove sappiamo trovarsi nel 1736, diffondeva nella Romagna una interpretazione essenziale e 'lombarda' del vero naturale, tale da avere un degno interlocutore solo nel Ceruti. Ma più che alle campiture larghe ed ancora macchiate del Crespi e del Resani, la cultura del Ceccarini e del Magini sembra affine proprio a quella *koiné* figurativa emiliano-romagnola che, non a caso, stenta a trovare paternità precise e che fa decantare la verità di epidermide e di spessore del Resani, in composizioni rettilinee e parallele, dai toni più fermi e pacati". Di nuovo la studiosa entra nel problema dei possibili rapporti con altre aree culturali: "...con la tappa fiorentina si aprono nuove possibilità alla definizione di quel rapporto, chiarissimo ma sfuggente, che dovette stabilirsi tra i due marchigiani e il fiorentino Cioci, in cui 'la ferma rappresentazione degli oggetti', notava Mina Gregori fin dal 1964, 'è come in un Magini toscano'. Effettivamente," scrive la Teza, "il Cioci e il Magini sembrano condividere un identico modo di inquadrare gli oggetti sul piano, esaminati da un punto di vista rialzato con occhio attento e razionale. Nel Cioci però l'immane tavoletta di abete posta come fondo, la presenza costante di elementi tipici come gli schizzi, i disegni, le varie carte, le conchiglie, riportano la veduta di interno nel mondo denso di rimandi e di allusioni simboliche del trompe-l'oeil al cui confronto le tavole apparecchiate del Magini risultano di una piana, semplice evidenza illuministica. Comunque non è facile per il momento ricostruire tempi e modi di questo incontro". La studiosa, accertato che i due pittori, zio e nipote, raggiunsero Roma nel 1738, cerca di individuarne l'attività. Mentre il Ceccarini rimase a lungo in quella città, probabilmente fino al 1754, il Magini nel 1748 è sicuramente tornato a Fano. Tuttavia durante questa permanenza romana poteva aver ricevuto influenza e suggestioni "arcaiche e moderne": "dalle antiche esperienze napoletane di Giovan Battista e Giuseppe Recco ai successivi sviluppi iberico napoletani di Luis Melendez, presente in Italia dal 1748 al 1753". Così poi continua la Teza: "...rientrato in patria, il Magini poteva contare su una formazione polivalente aggiornata, frutto del tirocinio itinerante compiuto presso lo zio che, non a caso, era pittore di storia, ritrattista e 'naturamortista', un addestramento completo attuato entro i

binari di una scuola regolare, secondo un modello di formazione professionale comune ad altri esponenti del genere natura morta come Arcangelo Resani, Candido Vitali, Giovan Francesco Briglia, anch'egli allievo di Francesco Mancini. Questa formazione avrà comportato la pratica dei testi aulici della classicità secentesca, riferimento obbligato per un pittore come Sebastiano ed irrinunciabile tirocinio di stile per un allievo copista. La maniera amabile del Ceccarini, seppure devota al linguaggio colto del Maestro Mancini, forniva un'interpretazione accostante degli *exempla* della scuola bolognese, gli stessi che si ritrovano nelle sue copie (Reni, Domenichino, Carracci) e nei suoi quadri sacri filtrati attraverso interpretazioni marattesche. Anche nel campo della ritrattistica il Magini aveva una guida sicura nello zio che proprio in questo genere diede alcune delle sue prove più alte. Non sfugge l'evidente derivazione di alcuni ritratti del Magini da quelli del più famoso parente: considerando la data di uno di questi, quello della marchesa Ricci (1780) della Collezione Compagnoni Floriani di Roma e la sua stretta aderenza ad un modello ceccariniano – la marchesa Vitelleschi Gabuccini della Pinacoteca Civica di Fano –, è legittimo pensare che la tutela stilistica del maestro si sia fatta sentire ben oltre la maturità del Magini. Ma dai ritratti datati che abbiamo sembra di poter individuare un percorso preciso nella maniera espressiva del pittore. Dai ritratti celebrativi, di parata, di ascendenza ceccariniana, si passa a una definizione più sobria della realtà, a un'osservazione disincantata di quel piccolo mondo di religiosi – vedi Luigi Barbieri (1797), Fra Andrea Giommi (1803) –, di piccoli borghesi che girava intorno a lui, in una comprensione così naturale degli aspetti confidenti della vita di provincia e dei suoi personaggi, da rendere più comprensibile quella parallela, straordinaria evidenza delle nature morte con gli oggetti dimessi del suo vivere quotidiano." La studiosa affronta, a questo punto della sua analisi, il problema di fondo, quello di individuare la genesi del mondo pittorico del Magini, di inseguirne gli sviluppi, infine di riconoscere una simbiosi o convergenza di gusto tra la sua attività di ritrattista e quella di pittore di nature morte. Ella va alle origini, cercando di scoprire fra i precedenti ceccariniani la "partenza" del nipote. Purtroppo, dice la studiosa, pur essendo certo che il Ceccarini amava (e dipingeva) le nature morte, non rimane nel genere nessuna sua opera. Tuttavia egli fu un "naturamortista" e le prove le abbiamo in certi dettagli dei suoi quadri sacri, dove l'interesse per il mondo delle cose viste appare in lui chiarissimo. Così dunque scrive: "...se non si conoscono sue nature morte, una buona traccia ce la forniscono i suoi quadri di storia: accanto a brani di tono sostenuto, strutturati secondo un'impeccabile sintassi bolognese, balzano agli occhi particolari di grande evidenza, ricorrenti là dove la figurazione scende a narrare i particolari dell'ambiente e del costume e gli oggetti modesti della vita quotidiana (...). Merita uno sguardo anche il dipinto con S. Rocco e la Vergine che il pittore spedì da Roma alla sua città natale nel 1732, in un momento quindi vicino alla collaborazione con il nipote. Quel brano con il cane che guarda il S. Rocco adorante la Vergine con il pane posato sullo scalino regge il confronto con le più celebrate nature morte del Resani. Non sorprende che i frammenti di natura morta estrapolati dai quadri di storia del Ceccarini si iscrivano benissimo nel filone romagnolo del Resani e del Levoli e, nella loro fattura contenuta ed equilibrata senza virtuosismi compositivi o coloristici, furono senz'altro d'esempio al Magini." Mancando un diretto rapporto con le nature morte del Ceccarini, perché ormai introvabili, rimane aperto il problema degli inizi del Magini in questo settore figurativo, ormai essendo certo che non si tratta di un'attività tarda, ma con ogni verosimiglianza affrontata dal pittore fin dalla sua giovinezza. La studiosa ha individuato in due nature morte esistenti nel Museo Piersanti di Matelica possibili testimonianze delle iniziali esperienze "naturamortiste" di lui. Esse, dice la studiosa, "paiono testimoniare le ricerche di un pittore in bilico fra i nitidi trionfi fiamminghi di Cristoforo Munari e le più folte tavole casalinghe del Magini. Sembrano documentare un momento antecedente la formazione di quel lessico che diventerà canonico in Magini: una fase ancora esplorativa; ma che rivela la sua matrice fano-pesarese nella inconfondibile presenza della 'bracciatella', la ciambella con l'anice che lì si mangia per la festa di Santa Lucia e che ritornerà identica nella tela maginiana della Galleria Lorenzelli". Insomma, pur non proponendo con sicurezza la paternità loro di un Magini nella fase iniziale della sua attività, la studiosa non la esclude e comunque inserisce le due tele in quel mondo di pittori fanesi

attivi accanto al Ceccarini e dunque in un'area culturale a lui affine. Magini, scrive la Teza, "guarda gli oggetti delle sue tavole imbandite da un punto di vista leggermente rialzato, presentando le cose indagate minuziosamente nella loro consistenza e materia con un'obiettività di stampo illuministico. Sembra giocare con le forme e i volumi degli utensili, spostando continuamente la loro disposizione, quasi a realizzare una domestica *variatio* architettonica, lontana da preoccupazioni simboliche o allegoriche, e realizzata in una atmosfera rarefatta e silenziosa. È probabile che decine e decine di sue nature morte, costruite tutte col medesimo repertorio casalingo, non nascano da una diretta osservazione della realtà ma da un abile collage di pezzi già fissati in precedenza sulla tela. Questo comodo gioco di citazioni dei medesimi oggetti situati in contesti diversi ma riproposti, significativamente, con identiche incidenze di luce, poteva essere svolto anche dalla sua bottega che, sempre per circuito familiare, avrà senz'altro attirato i due figli pittori del Ceccarini, Giuseppe e Nicola, o fra Paterniano Fanelli parente per parte di madre, anch'egli dedito alle arti figurative come testimonia il quadro firmato e datato (1790), presente nella Pinacoteca Civica di Fano. Solo la presenza di un certo numero di collaboratori familiari o comunque di colleghi interessati al genere della natura morta, potrebbe giustificare l'alto numero di dipinti di area romagnola, difforni per stile e qualità, attualmente ricondotti sotto una comoda paternità maginiana". La studiosa dunque non solo affronta il problema della metodologia del Magini ma intende anche entrare nel suo atelier, nella sua bottega, per individuare eventuali collaborazioni che indubbiamente ci furono. Apre dunque il problema del riconoscimento dei continuatori dell'opera maginiana, che può essere confusa fino a quando la sostanza più intima del fare di lui non sarà del tutto acquisita. Giunti a questo punto sarà bene riprendere il discorso con la vicenda umana del Magini per fissarne alcuni aspetti fondamentali. Dopo la sua giovinezza, così piena di esperienze vissute accanto allo zio, la sua vita non presenta particolari eventi, anzi sempre più si chiude in una consuetudine giornaliera e legata ai problemi del vivere, resa ancora più difficile da vicende familiari: la nascita dei figli, difficoltà di rapporti con qualcuno di loro, la disavventura di una figlia coinvolta in uno scandalo. L'acquisto di una casa con la dote della moglie, poi venduta in vecchiaia, dice molte cose sulla vita del Magini, simile in questo episodio davvero doloroso a quella di Chardin, costretto anche lui a rinunciare alla propria abitazione. Allora si potrà ben capire quello che scriveva Francesco Bertozzi, fanese, biografo dei suoi concittadini quando riferisce che "Carlo prese la professione di pittore che molto riuscì, ma questo viveva alquanto miseramente, dove qui in Fano vi pone molte sue opere, ed in specie era bravissimo per le copie, che molto somigliavano ai Primi Pittori dei secoli passati". La frase "viveva alquanto miseramente" del Bertozzi trova puntuale conferma e sconcolato riferimento nei non numerosi ma significativi documenti che il Battistini è riuscito a raccogliere, oltre quanto già si conosceva, proprio in occasione delle ricerche promosse per dar vita alla presente monografia. Oltre alla conferma della sua presenza a Roma accanto al Ceccarini – una notizia di notevole rilevanza – assumono particolare significato le vicende umane del pittore, legate quasi sempre a problemi familiari, preoccupazioni finanziarie, esigenze del vivere. I registi compilati dal Battistini sono di illuminante chiarezza. Dopo il matrimonio con Michelina Polinori è continuamente costretto a chiedere prestiti. Nel 1763 decide di acquistare una casa, e la moglie è costretta a cedere la propria dote, non solo; ma per contribuire agli introiti, non essendo sufficienti quelli del marito, la donna lavora a ricamo per le chiese ricevendo addirittura compensi maggiori di quelli davvero miserevoli che egli raccoglie per i suoi quadri: due scudi per il quadro della Madonna, due scudi e mezzo per un altro dipinto. Egli è sempre pieno di debiti contratti col Ferri, nobile fanese al quale è vicino sin dal tempo del soggiorno romano e che gli dimostra continuamente benevolenza. Con l'unico figlio maschio, Arcangelo, non sembra avere buoni rapporti, se questi va ad abitare presso uno zio, mentre la figlia Malvina gli dà grossi problemi con l'incidente amoroso e lo scandalo che ne seguì, del quale s'è già fatto cenno. La sua vita è piuttosto grigia, nessun evento particolare, nessuna sua partecipazione alla vita cittadina. La stessa scritta in francese nelle nature morte potrebbe essere legata ad una moda del secolo, non alla presenza dei francesi durante l'impresa napoleonica e la creazione della effimera Repubblica franco-fanese degli anni 1797-99. La vecchiaia è particolarmente triste. Gli

muore la moglie, che tanto aveva contribuito a portare avanti la famiglia, quando i due ormai sono costretti ad impegnare la casa. E quando egli muore nel 1806 si trova in casa altrui, segno evidente che non poteva più abitare nella propria. Nel testamento lascia gli strumenti del mestiere al figlio Arcangelo, le poche cose di casa alla figlia nubile. Non aveva con sé dipinto alcuno. Le notizie raccolte dal Battistini hanno portato un gran contributo alla conoscenza del personaggio, così come i dati raccolti dalla Teza sono decisamente la base per una possibile analisi dell'opera del Magini, e della sua identità. L'esame della sua opera non può non tener conto dei generi cui s'è dedicato: quadri sacri, ritratti, nature morte. Tra le sue opere religiose la più riuscita ("scoperta" di recente e legata agli studi per questa monografia) è quella che si trova nella chiesa parrocchiale di Croce di Caldarola, firmata dall'artista ed eseguita nel 1742, l'anno stesso in cui probabilmente lasciava Roma e rientrava nella sua città. I contatti con il Mancini ed il Ceccarini vi sono evidenti come vi appare chiara la presenza di una cultura figurativa di stretta osservanza canonica. Il poco spazio offerto alle esigenze creative dei pittori e l'interesse di costoro ad adeguarsi alle direttive finivano con il togliere ogni fermento ai pittori obbligandoli su linee abbastanza ripetitive. Il discorso non vale solo per il Magini, ma vale anche per lui. Egli muore nel 1806: non ho presente – e la cosa mi sembra significativa – nessuna pala d'altare da quell'epoca in poi (diciamo pure già dalle ultime opere di Giambattista Tiepolo o, dopo di lui, di qualche pittore romano tipo Batoni, Cades, Unterberger) che rimanga nella memoria e che comunque abbia un suo posto nella storia dell'arte. Gli artisti evidentemente si allontanano un po' alla volta dall'arte sacra e trovano momenti vitali della loro opera di pittori in temi diversi, non più sacri. L'arte dell'Ottocento è impegnata nelle vicende sociali, storiche; e, specie nella seconda metà, nel richiamo dal vero naturale. Ecco dunque che può essere spiegata la già notata "diversità" nelle opere del Magini e la debolezza dei suoi dipinti di carattere sacro, che sono davvero di una qualità e sostanza pittorica ben al di sotto sia dei ritratti che delle nature morte. Potrà sembrare eccessivamente semplice liquidare la sua opera di composizione in modo così sbrigativo, ma è certo che il Magini sarebbe un dimenticato se dovessimo affidare il suo nome ai quadri sacri: e del resto lo era, e lo abbiamo già visto, se non fosse emerso dal nulla, come il diavoletto di Cartesio, questo nuovo Magini, pittore di nature morte. Siamo dunque di fronte ad un Magini uno e due: il primo era noto, lo s'è visto, solo agli storici locali, un personaggio potremmo aggiungere d'archivio, perché ignoto o quasi, come è dimostrato dalle non molte notizie emerse su di lui. Ma queste sono ben state provocate dall'altro Magini, quello riemerso dal nulla, apparso alla ribalta nella mostra del 1922 a Firenze. Di cui poi si ricordarono Isarlo e De Logu, quale pittore vagante tra Italia, Spagna e Francia tanto era ignota la sua origine: e ci vollero appunto il Longhi a mettere fine a quelle incertezze e infine il Servolini, quasi meravigliato per tanto scalpore, a dare la sua piccola lezione sulla identità del personaggio. *Convenerunt in unum*, appunto, i due Magini, quello riscoperto e quello noto agli storici locali (sia pure col solo nome e pochissime opere). Ma il problema non è ancora risolto perché davvero i Magini tornano ad essere due; quasi personaggi distinti. La differenza tra i due mondi in cui si muove è totale; dispersivo e magniloquente nei pochi quadri sacri che ci è possibile esaminare, dove manca un indirizzo unitario, una sostanza pittorica che lo riveli essere lui e lui soltanto. Quei dipinti sono anonimi. A tale distacco tra produzione e personalità era certamente portato dalla sua eccellenza di copista, attività esaltata dalle fonti quale suo maggior merito. Noi non sappiamo quanto vasta fosse stata l'attività del Magini quale pittore di quadri sacri, ma certamente essa non fu davvero intensa, altrimenti, con una vita così lunga, il loro numero dovrebbe essere ben maggiore di quella decina o poco più di opere che siamo riusciti a mettere assieme. C'è da sperare che qualche altra sia ancora possibile reperire, magari in modo meno fortuito, rispetto alla pala di Croce di Caldarola, che senza quella firma, sia chiaro, non sarebbe stata riconosciuta. C'è dunque da sperare che opere sue esistano ancora, talmente anonime, tuttavia, da essere tra le tante di questo periodo che sono in cerca d'autore. Sarebbe, io penso, molto utile per capire Magini e ridurlo ancora una volta ad uno, conoscere se la sua opera di pitture sacre abbia o meno avuto una evoluzione; e se fosse più intensa nella giovinezza, come sono portato a credere, per ridursi sempre più col tempo. Solo così è possibile giustificare lo scarso numero di dipinti sacri a Fano e la situazione

economica fallimentare nella quale si trova immerso per l'intera esistenza, ma in modo sempre più evidente e direi drammatico nella fase ultima della sua vita. Egli doveva essere uomo poco provveduto, non abile nel dirigere i propri affari. I continui debiti, la moglie che lavora per far quadrare il bilancio, le vicende dei figli, infine le allusioni degli storici alla sua vita misera son tutti elementi che messi assieme servono a dare una certa immagine del Magini, certamente uomo schivo ed appartato, mai coinvolto in vicende pubbliche. Se egli fu accanto ai francesi per selezionare i dipinti da esportare e da allontanare è da presumere che lo facesse non per zelo di "progressista", ma per quieto vivere. Del resto, come s'è detto, la famosa firma in francese, visto che appare già in dipinti legati alla sua maturità, non è connessa alla presenza dei napoleonici a Fano, bensì è un omaggio abbastanza comune allora alla cultura di quel Paese. L'interesse per la natura morta non insorse con la maturità, gli era congeniale, e gli derivò dagli insegnamenti del Ceccarini. Fu questi del resto, è la Teza a sostenerlo, che lo avviò sulla strada della natura morta. Che così possa essere viene ora confermato dalla Cleri e dal Cucco i quali hanno accertato che due nature morte portano la scritta Magini "farfense", non "fanese" come si riteneva di leggere. Quel farfense davvero strano – non è possibile collegarlo se non al periodo romano, quando può aver passato qualche tempo nella celebre abbazia esistente nei dintorni di Roma, meta di artisti, dove aveva fatto le sue prime esperienze Orazio Gentileschi. Dunque la sua attività in tal campo non discende da una scelta avvenuta col tempo, non è frutto di una maturazione culturale e neppure un fatto occasionale, ma una inclinazione, se così si può dire, che trova la sua conferma sin dalle prime opere. Non per nulla il primo ritratto a noi noto, che è anche dei più belli, comunque testimonianza di una esperienza figurativa già consolidata e sicura, risale a quel 1742 nel quale licenziava la pala di Croce, opere entrambe eseguite a Roma prima del suo rientro a Fano, a conclusione del gran peregrinare.

Quindi quadri sacri, ritratti, nature morte procedono pari pari, gli uni accanto agli altri, ma con esiti molto diversi, e si può pensare, con una successiva rarefazione dei primi, ed espansione degli altri, che poi negli anni più avanzati dovettero costituire la sua unica attività, seppure accompagnata a quella di copista. Il distacco, per non dire il salto di qualità tra i due generi, sollecita una riflessione sul come si fa la pittura e sul processo creativo che le dà forma. Il quadro sacro (come quello storico, narrativo, o comunque legato ad una sollecitazione immaginativa) ha una sua origine al di fuori della immediatezza del reale: da esso, anzi, intende differenziarsi, proprio in quanto propone, nella esaltazione di un evento mistico, qualcosa di diverso dal reale, dalla quotidiana presenza, dal nostro stesso essere immersi nella verità dell'esistere. Nasce poi nel Settecento, non quale elemento aggiuntivo ad un'opera di più vasto respiro, ma come esigenza creativa fine a se stessa, un'arte nuova, il dialogo con la realtà. La veduta, appunto. Essa ci propone qualcosa di ovvio, di giornaliero, pertanto un genere che a lungo venne ritenuto inferiore, rispetto a quello religioso, a quello mitologico, rispetto alle grandi composizioni dove la fantasia e la libertà d'invenzione potevano aprirsi ad ogni possibilità creativa (ma anche correre il rischio di cedere alla tentazione del ripetitivo e dell'accademico). Era stato questo il genere più qualificante, quello praticato e codificato nelle accademie, fino all'Ottocento ed oltre. L'altro, la pittura dal vero, sembrava cosa da poco, genere minore e senza grande respiro culturale. Arte popolare. Ma aveva una cosa: essa era anche l'arte della verità, perché appunto verificabile. Quando il Canaletto fa le sue prime vedute, e dopo di lui il Bellotto e infine lo stesso Francesco Guardi lo seguirono, essi ci propongono delle cose che stanno davanti agli occhi, dunque non degne di interesse, in quanto ben visibili, riscontrabili da parte di tutti. L'arte è creazione, invenzione. Essi non inventavano nulla. Già, ma interpretavano la realtà, un fatto oggettivo lo rendevano soggettivo, ne facevano un evento della coscienza, una testimonianza umana. E come tale verificabile, adatto persino ad un dialogo con il prossimo, perché invitato a calarsi in un mondo che è quello che si vede, ma vissuto attraverso una esperienza individuale. La natura morta è alquanto diversa, pur avendo anch'essa inizio dal mondo delle cose. Ma non è la natura a porgerle a quel certo modo. È l'uomo. C'è dunque una partecipazione attiva e presente, già insita nelle cose, prima che nella loro presentazione e rappresentazione. Essa ha una storia antica, è già presente nell'arte figurativa romana – come s'è detto – negli

affreschi e nei mosaici dell'epoca imperiale, nella stessa arte paleocristiana e può assurgere a valore emblematico e semantico come il pesce, l'anfora con le foglie di acanto, i grappoli e la vite, le spighe di grano, tutti simboli eucaristici. Già nel Medioevo subentra un interesse immediato per l'oggetto, come compare negli affreschi di Pomposa o Tolentino, quando c'è da presentare una tavola imbandita, particolarmente l'Ultima Cena. Ma la natura morta fine a se stessa ha nascita più recente. Nelle Marche ne abbiamo qualche esempio prezioso ad Urbino, nelle tarsie dello studiolo del Palazzo Ducale, dove compare la prima cesta di frutta dell'arte moderna, assieme ai primi trompe-l'oeil, in quelle illusorie figurazioni di spazi inesistenti: ecco l'inganno della verità, non la verità. Un'altra cesta celebre – quella che appare nel ripostiglio dietro la Vergine, nella *Madonna di Senigallia* di Piero della Francesca – non è solo un richiamo ad una modesta usanza del vivere, ma può avere valore allusivo (come ricorda il Battisti), assieme alla scatola cilindrica collocata sulla mensoletta superiore, perché "potrebbero suggerire gli attributi mariani della maternità e della verginità, o addirittura della immacolata concezione" (in quei tempi sotto Sisto IV iniziativa piuttosto ardua, per quest'ultimo argomento, perché tema di grandi inquietudini e divergenze, specie tra domenicani e francescani). Ecco dunque che tra natura e natura morta s'erge un diaframma, perché l'oggetto viene ad assumere un valore simbolico, che va oltre quello visivo, recepibile dalla pupilla. Nell'arte contemporanea esso è stato enfatizzato fino a proporlo come un simbolo o un totem, ossessivo e protervo, secondo un canone visivo impostoci dalla Pop Art, dall'"iperrealismo" e dall'arte oggettuale. Con il ritratto siamo su un terreno visivo abbastanza analogo. Il riscontro avviene sempre col mondo reale, non con quello immaginario. Anzi mai come davanti ad una persona, la cui immagine egli deve ripetere, il pittore ha o sembrerebbe avere il compito ben preciso di trasferire sulla tela quelle stesse fattezze umane – un volto, degli occhi, delle mani e così via – che gli stanno di fronte. Ma anche in questo caso non tutto è semplice, anzi come non mai tutto si complica (la stessa fotografia ce ne ha reso partecipi). Sarebbe interessante scrivere la storia del ritratto, come è inteso nel tempo. Lasciamo stare gli antichi, veniamo all'era cristiana: l'arte bizantina ferma il personaggio in una sua astrazione, in una sua solitudine, che lo colloca al di fuori della realtà. A San Vitale, Giustiniano e Teodosia sono ormai divinità, non esseri umani e invano cercheremmo di penetrare nel loro pensiero o nella loro identità: essi inesorabilmente ci respingono. Anche nel primo Rinascimento pur in una situazione tanto diversa e attraverso una resa talora di lenticolare precisione – come accade con i fiamminghi – il dialogo con i personaggi non avviene, essi sono distaccati, solenni: ci affascinano, ma rimangono impenetrabili ad ogni nostro tentativo di entrare nella loro umanità. È con il Cinquecento, con il "Manierismo", soprattutto con la pittura veneziana che il rapporto cambia, che il pittore non è più tenuto ad offrire una immagine esaltata e "al meglio", in ogni senso, dell'individuo che ha di fronte, ma è libero di proporcelo con indipendenza di resa psicologica ed umana senza preoccupazioni di esaltare il personaggio o di dipingerlo con riferimento all'autorità che ricopre. Basti ricordare il ritratto di Carlo V, o quello di Paolo III col nipote Ottavio accanto (Napoli, Galleria di Capodimonte), entrambi di Tiziano, per capire quanto cammino la pittura abbia compiuto. Potremmo citare ancora altri famosi artisti, come il Lotto, portato a scandagliare nel profondo l'anima dei suoi personaggi, in un'analisi talora commossa, altre volte pungente, sempre comunque inquietante, perché finalmente quegli esseri, tolti dal loro tempo, dalla loro fissità storicizzata, sono qui con noi, propongono ancora i loro problemi umani. Carlo Magini è dunque ritrattista e "naturamortista", oltre che autore di quadri sacri, pale d'altare e immagini da venerare. S'è detto che come compositore, come regista di ampie scene ci lascia perplessi, per il modo anonimo, allineato sui precedenti che gli si offrono allo sguardo, senza un guizzo di individualità, senza un fermento interiore. Certo, c'è poca materia per giudicarlo, ma passa molta differenza tra lui e gli ultimi epigoni settecenteschi dell'arte sacra: tra lui, ad esempio, e un Giuseppe Maria Crespi, tra lui e Giambattista Tiepolo, anche tra lui e il Batoni, tra lui e Mancini, tra lui e lo stesso Ceccarini. Ripeto, il giudizio è formulato sulla base di quello che conosciamo, ed è molto poco. Ma son quadri che rimangono anonimi ed il loro linguaggio è dimesso, modesto. Non sappiamo se, quando a Perugia operava accanto allo zio impegnato negli affreschi dell'Oratorio di San Filippo Neri, egli abbia appreso l'arte del dipingere alla grande, con effetti scenografici,

secondo quella tradizione romana che continua dal Seicento in avanti con quegli esiti grandiosi, che tutti conosciamo. Del resto anche il Mancini poteva dare lezioni in questo campo, e non v'è dubbio che Carlo lo conoscesse e molto bene (ormai è documentato). Se dunque l'arte sua si distacca da quelle indicazioni e da quei prototipi, allora siamo di fronte ad una scelta, non altro. Intendo che il personaggio va discusso su quello che fa, non su ciò che non sa fare o forse non vuol fare. Eccoci allora davanti alle sue pitture dal vero, ritratti e nature morte. Per quanto riguarda i primi non posso qui ripetere quanto è stato detto in negativo, non tanto dai contemporanei – che hanno offerto anzi testimonianza della sua bravura – ma proprio dalla critica moderna, quella che ha restituito giustizia al Magini, senza tuttavia vederlo nella sua ampiezza di artista senza confini di genere. I giudizi negativi del De Logu ed altri sulla capacità di ritrattista sono dovuti, ritengo, alla disinformazione, alla scarsa materia da esaminare, ai pochissimi ritratti che erano a disposizione. La scoperta del grande o per lo meno affascinante "naturamortista" li appagava e concludeva l'interesse verso di lui. Nel frattempo altri ritratti gli sono stati riconosciuti e le possibilità di giudicare sono aumentate, al punto che ormai non è possibile in un esame complessivo separare la sua attività, che va vista nella sua globalità. Il pittore "dal vero", colui che guarda al mondo in cui vive, va esaminato e compreso tutto assieme. Non è affatto vero che i suoi ritratti siano mediocri. E allora occorre convenire che la condanna (o l'indifferenza) del "ritrattista" costituisce un ostacolo che va superato per raggiungere la sua personalità al completo. I ritratti sono all'altezza delle nature morte e s'inseriscono nella ritrattistica del Settecento quali pungenti testimonianze di una società vista non con l'ossequio devoto del cortigiano, ma con l'occhio attento di chi vuol andare in fondo, superare le apparenze, scendere nei più profondi meandri dell'animo umano, e guardare con sottile ironia l'oggetto del proprio interesse. La prima opera che di lui possediamo – assieme alla paletta di Croce di Caldarola – è appunto un ritratto, ed è subito evidente quanto quell'operare di fronte al vero gli sia congeniale. Non c'è sforzo apparente, la figura gli esce sicura dalla mano, evidentemente frutto di un lungo esame e di una attenta, ormai ben ferma, valutazione morale ed umana del personaggio. Quel ritratto – Pier Luigi Lanzi, omonimo del grande storico dell'arte, e suo contemporaneo – risale al 1742, eseguito quando il Magini aveva soltanto 22 anni. Certamente vi appare una certa sottomissione ai canoni della ritrattistica, sotto l'ascendente del maestro, intendo del Ceccarini. Tuttavia la presenza di una personalità in crescita vi appare ben chiara. La stessa che poi raggiungerà i momenti più alti di una verità assoluta nel ritratto del vescovo Compagnoni, uno dei più sottili, acuti di tutta la ritrattistica del Settecento, per la spietata e sicura lettura di un personaggio carico di esperienza umana che giudica con benevolenza e diffidenza assieme: uno sguardo indimenticabile. Un capolavoro! Non tutti gli ecclesiastici sono dello stesso stampo: l'abate Antonio Modesto Gasparoli è tipo diverso, ama la vita, si compiace di quello che è, s'accontenta di sé e del prossimo suo, al quale rivolge uno sguardo ben diverso da quello penetrante e indagatore del vescovo Compagnoni. Ognuno è pur fatto a suo modo, e Magini rivela di averlo ben capito. E le gentildonne? Esse sono diverse da quelle insuperabili che ci offre Rosalba Carriera. Guarda attento le sue dame sussiegose, che sanno di essere qualcuno, che intendono apparire. Anche in questo, Magini è un interprete acuto della società in mezzo alla quale vive, cercando di rendere la verità, anche nascosta sotto gli abiti sontuosi. Magini pittore di uomini offre una galleria di ritratti che sono anche la testimonianza di un'epoca, di un mondo in mezzo al quale vive. Da tale partecipazione nascono anche le sue nature morte viste come un altro aspetto del suo mondo. Di questo genere s'è già detto specie per quanto attiene ai precedenti, ai valori che possono contenere. Ma anche in questo campo esistono scelte e preferenze che sono la guida per giungere alla verità. Le sue nature morte vertono quasi esclusivamente sull'individuazione di alcuni oggetti sopra un tavolo, qualche cosa da mangiare. Non una tavola imbandita, si badi bene, ma oggetti, cose di tutti i giorni posate su di un tavolo. Quasi sempre povere cose, per uno "spuntino", come scriveva Alfredo Mezio, o forse per una vera colazione, in mancanza di altro. La natura morta è frutto di una scelta dell'artista. Può essere dunque una tavola elegantemente imbandita, con tovaglie ricamate, piatti preziosi, bicchieri di cristallo, cibarie le più raffinate. Talora ha aspetti truculenti, con cacciagione, animali sventrati, poveri volatili appesi spelati, becco all'insù, inerti, fermi come

cose, e son esseri già viventi resi tali dall'oltraggio della morte violenta; son addirittura frattaglie gettate a caso, in un'ammucchiata macabra e silente. L'artista può scegliere. Il paesaggio, la natura, variano col tempo, l'ora e le stagioni, ma hanno sempre un riferimento preciso, sono una realtà avvertibile e con essa occorre pur fare i conti. Un personaggio deve essere raffigurato com'è anche se spetta all'artista interpretarlo, vederlo, se così possiamo dire, dal di dentro. La natura morta non offre né occhi, né volto, non parla da sola. Allora la scelta è tutta personale, quegli oggetti sono fermi in un loro irraggiungibile silenzio. Essi assumono un valore, quel certo valore, solo attraverso il significato offerto dalla realtà visiva della composizione. La natura morta diventa, allora, una scelta: di verità e di vita. Appunto il Magini raggiunge il massimo delle sue possibilità creative nella scelta degli oggetti che propone e nella disposizione con cui li colloca. Sono povere cose sopra una tavola volutamente, in apparenza, non imbandita, casualmente disposta, il punto di vista leggermente rialzato per meglio entrare in quel mondo reso saturo dalla completa rotondità dei singoli oggetti, chiusi dal fondo senza spazio e senza prospettive lontane. Quasi un invito a meditare, su quelle cose, non altro. Per il Magini si è parlato molto circa le influenze e i rapporti delle sue nature morte, con particolare riferimento ai pittori emiliani e romagnoli (egli stesso è chiamato romagnolo, ma vorrei dichiararlo schietto marchigiano), come anche al Cioci, che è toscano. Insomma s'è molto indugiato e cercato per ogni dove, allo scopo di individuare il mondo dal quale egli ha preso l'avvio. Non solo i contemporanei, ma anche andando indietro nel tempo gli vengono addebitati precedenti caravaggeschi, tanto che egli è stato definito artista arcaizzante per quel suo respingere l'enfasi settecentesca e ritornare alle ferme e plastiche forme di un gusto e di un'epoca ormai lontana. Nel grande mondo dei pittori di natura morta attivi nel suo tempo Magini, a mio avviso, si isola ed assume il ruolo di un protagonista, quello del pittore legato, non tanto a precedenti, quanto alla propria coscienza e all'esigenza di esprimere la verità. In questo senso apre, non chiude un secolo. Egli era dunque un isolato e l'esperienza gli era servita per avere coscienza della propria identità e della necessità di essere ad essa fedele. In lui, come era accaduto a Chardin, le immagini sono costruite con evidente chiarezza; gli oggetti sono distribuiti con grande precisione, secondo un rigoroso equilibrio, in modo da dare alla struttura compositiva una propria certa evidenza. I suoi colori rifuggono dagli improvvisi balzi di toni, da violenze luminose, ma vivono in una specie di sottomissione globale ad una luce accordata con armonia, con toni pacati, quasi monocromi, dove le piccole variazioni assumono valore determinante. Così, in questa sintesi compositiva, ogni oggetto sembra resuscitare dalla propria ferma e quasi metafisica presenza, e rievocare tutto un mondo che a poco a poco si dischiude al nostro attento guardare: le caciottelle della Cesana, le terrecotte invetriate di Fratterosa, quei fiaschi un po' spagliati, perché da lungo usati, con l'imboccatura protetta per ragioni d'economia da un pezzo di carta compressa; infine il "cartocchetto" onnipresente (che contiene? sale, pepe o spezie prelibate?). Tutte le cose si animano, perdono la loro inerte apparenza, divengono testimonianza del vivere quotidiano. Quelle nature morte, così simili, così diverse, raccolgono un mondo. Superato il silenzio discreto che le avvolge, parlano di vicende quotidiane, di presenze che si indovinano, che anzi si intravedono: presenze di una umanità che si ritrova lì, giorno dopo giorno, alternando pene e gioie del vivere alla distensione d'un abbandono necessario al sopravvivere. Essi assumono una valenza iconica, sono presenze ferme nel tempo, simboli d'una umanità che si ripete e rinnova continuamente, ma attorno alla quale s'allarga il mistero che avvolge ciascuno: quello appunto della nostra esistenza. Questo mi sembra il messaggio, pieno d'una struggente poesia, che, dopo tante ipotesi e tante proposte, discende dalla pittura del Magini, nonché la testimonianza di un modo di vita e di una verità umana.

Pietro Zampetti

La vita

di Rodolfo Battistini

Estremamente ridotti erano i dati biografici su Carlo Magini fino alle nuove acquisizioni

fornite da recenti indagini archivistiche. Già Alfredo Servolini¹ aveva potuto stabilirne con precisione la data della nascita, avvenuta a Fano il 16 settembre 1720 (cfr. *Regesti*). Il padre, Francesco, svolgeva l'attività di orefice, la madre, Elisabetta Ceccarini, era sorella del pittore Sebastiano. Proprio questa stretta parentela, evidenziata da Laura Teza², ha portato la studiosa a verificare la possibilità di un allunato di Carlo presso l'affermato zio, e a vederne la prova nella risposta data da Sebastiano Ceccarini, nel 1736, ai padri dell'Oratorio di San Filippo Neri di Perugia che l'avevano interpellato per affrescare la Cappella del Crocifisso nella loro chiesa; Sebastiano rispose affermativamente, a patto che gli fosse consentito di portare un suo nipote come aiuto. Il nome del nipote non è specificato, ma la Teza ritiene si tratti di Carlo Magini, il quale avrebbe seguito lo zio nel corso dei suoi spostamenti – attraverso città come Urbino, Perugia, Bologna, Firenze, Venezia – dal 1735 al 1738, quando il Ceccarini si fermò a Roma e avviò le pratiche per sposare la romana Candida Marini, e proprio uno di questi documenti prova che Magini il 14 ottobre 1738 era a Roma, testimone alla consegna al notaio della Curia della copia del certificato di battesimo del Ceccarini. Gli ulteriori documenti che ho ritrovato, durante la preparazione di questo volume, nella Sezione di Fano dell'Archivio di Stato³, attestano la presenza di Carlo Magini a Roma nel 1742 e nel 1743: si tratta di una corrispondenza tra il nobile Carlo Ferri – residente a Roma, uditore rispettivamente dei cardinali Sciarra Colonna e Giovan Francesco Stoppani – e l'amministratore di Casa Ferri a Fano, nonché di un resoconto di spese effettuate dallo stesso Carlo Ferri a Roma⁴.

Queste testimonianze rivelano innanzitutto una costante attenzione da parte della famiglia Ferri – peraltro interessata al commercio di oggetti d'arte – verso Carlo Magini e i suoi familiari, attenzione che si protrasse nel tempo, anche dopo il ritorno del pittore a Fano, assumendo a volte il carattere di assistenza; inoltre il 7 ottobre 1742 Carlo Ferri funse da tramite per la consegna, da parte del conte Cante di Montevercchio, di cento scudi al pittore Francesco Mancini⁵: i due artisti si trovavano dunque a Roma nello stesso periodo, avevano importanti conoscenze in comune e l'eco stilistica del Mancini contrassegna il linguaggio figurativo della pala di Croce di Caldarola, firmata e datata nel 1742 da Carlo Magini. Entro il 1748 il pittore doveva essere rientrato a Fano ed essersi sposato con la pesarese Michelina Polinori: il 14 luglio di quell'anno nasceva infatti la primogenita Francesca, seguita, il 30 marzo 1750, dalla sorella Balbina⁶.

Il viaggio di ritorno nella città natale era stato finanziato dallo zio di Carlo, Nicola Magini, come risulta dal testamento che dettò il 9 luglio 1750, nel quale escludeva il nipote, a causa della sua trascuratezza verso l'anziano parente, da ogni altro beneficio. Eppure le condizioni economiche dei coniugi Magini non dovevano essere floride, se il 13 ottobre 1750 comparivano davanti al pretore Torri poiché "...per urgenti necessità della casa e della famiglia hanno deliberato di prendere a censo 151 scudi di moneta d'Urbino...". Dallo stesso documento apprendiamo che i coniugi abitavano nella parrocchia di San Leonardo, forse nella casa, ma l'atto non lo specifica, posta nella medesima parrocchia, e parzialmente spettante a Carlo per eredità paterna. Dalle Collette del 1752 risulta che il nucleo familiare si era trasferito in una casa d'affitto, di proprietà dell'Orfanotrofio Femminile di Fano, situata nella parrocchia di Sant'Antonio. Oltre a Francesca e Balbina è menzionato per la prima volta anche il figlio Arcangelo, "lattante", quindi nato da poco. In questa casa la famiglia Magini viene registrata anche nel 1754 e nel 1755. Il 7 marzo 1763 Carlo e Michelina Magini acquistano dal chierico Alessandro Salucci una casa posta nella parrocchia di San Marco, e da questa data hanno inizio le travagliate e mai concluse operazioni di pagamento. Pochi giorni prima, il 3 marzo, era nato il quarto figlio, Casimiro, sopravvissuto solo fino al 17 agosto. Se i documenti esaminati finora non ci hanno dato informazioni sulla attività pittorica di Carlo, dalla relazione del Consiglio Comunale del 20 giugno 1763, siamo messi a conoscenza che il Gonfaloniere di Fano aveva proposto di accettare in donazione una copia del *San Pietro che guarisce lo storpio* di Simone Cantarini, eseguita e offerta da Carlo Magini, invitando nel contempo il Consiglio a prendere in considerazione la possibilità di manifestare gratitudine in modo concreto all'artista; mentre dai registri di contabilità della famiglia Ferri sappiamo

che l'artista aveva dipinto, dal 1758 al 1763, per quella famiglia, oltre a "...sei ovatini con figure dipinte..." non specificate, i ritratti di Giacomo e Giovanna Ferri, di "...sua Maestà l'Imperatrice Regina...", di padre Segneri e di Sant'Ignazio di Loyola⁷. Ritratti dunque di personaggi più o meno vicini nel tempo e nello spazio e copie sono i primi generi di lavori ricordati dai documenti: proprio i generi che renderanno noto l'artista presso i suoi contemporanei⁸.

Il 18 aprile 1766 nacque l'ultima figlia, Massimiliana, mentre del 17 settembre dello stesso anno è una sua perizia su un dipinto di Ippolito Albertini. Le condizioni economiche del Magini col passare degli anni non sembrano migliorare, tanto che il suo nominativo risulta inserito in una lista di cittadini richiedenti l'esenzione dal pagamento del testatico, letta il 9 luglio 1768 nel corso di una riunione della Congregazione delle Tabelle. La moglie Michelina contribuiva al bilancio familiare eseguendo ricami su paramenti sacri, come è testimoniato dal giugno 1770, e lo stesso Carlo non disdegnava lavori di restauro, ricordati dal 15 ottobre 1775. All'interno della famiglia inoltre non mancavano tensioni, in particolare i rapporti tra Carlo Magini e il figlio Arcangelo furono sempre difficili, e la rottura diviene evidente nell'atto di matrimonio tra Arcangelo e Lucia Gasparoli, concluso, il 30 gennaio 1775, per Arcangelo, dallo zio Giambattista Magini, presso il quale gli sposi andarono ad abitare. Il 18 agosto 1783, infine, Carlo Magini rinunciò, con un atto ufficiale, alla patria potestà sul figlio.

Anche la figlia più giovane del pittore, Massimiliana, non mancò di dare dispiaceri alla famiglia, se è vero quanto è scritto in una lettera inviata il 12 febbraio 1782 da Cristoforo Ferri al figlio Ridolfo a Roma, dove si narra di un religioso, l'abate Figari, colto "sul fiore de suoi maggiori dissipamenti ed amori con questa ultima figlia di Carlo Magini Pittore...". Grandi soddisfazioni non doveva ricavarne neppure dall'ambito del lavoro, dal momento che sono rare, in questi anni, le commissioni documentate di un certo prestigio, e comunque dai pagamenti sempre contenuti, come i 6 scudi ricevuti il 31 aprile 1787 per aver dipinto i *Quattro Protettori* in occasione delle quaranta ore in San Paterniano. Non ci si sorprende, quindi, nel vedere il pittore indebitato con i Ferri, come risulta dai registri di contabilità di quella famiglia, al 4 ottobre 1788. Nel corso del 1794, rispettivamente il 24 marzo e il 18 settembre, si sposano le figlie Francesca e Massimiliana, e con i genitori ormai anziani restò la prediletta Balbina. Durante l'ultimo decennio di vita l'attività del pittore piuttosto che decrescere sembra intensificarsi in tutti i suoi aspetti, e al tempo della Repubblica franco-fanese, tra il 1797 e il 1799, collaborò con i francesi nell'asportazione dalla città di pregevoli tele, come dimostra un documento dell'11 marzo 1799. Agli inizi del secolo XIX il pittore eseguì una pala per la chiesa di Santa Maria del Porto⁹, mentre al 13 febbraio 1800 risale il testamento di Michelina Magini, nel quale è evidente la preoccupazione per il futuro della figlia Balbina, rimasta nubile. L'ultimo di febbraio del 1803 entrambi i coniugi redassero un nuovo testamento dove, tranne tutto ciò che riguardava la pittura, destinato al figlio Arcangelo, venne lasciato a Balbina quel poco che i Magini ancora possedevano: i mobili e le suppellettili della casa, quest'ultima non più di loro proprietà. Lo stesso anno, l'8 maggio, Michelina Polinori Magini morì. Carlo le sopravvisse tre anni, continuando a lavorare, e al 1804 risale l'esecuzione della copia – ottenuta da un'altra più piccola, sempre del Magini – della *Consegna delle chiavi a San Pietro* di Guido Reni, posta nella chiesa di San Pietro in Valle a sostituzione dell'originale sottratto dai francesi¹⁰. Ancora nel 1804 i registri di contabilità dell'Abbazia di San Paterniano riportano l'ultimo di una serie di pagamenti, iniziati nel giugno 1802, per dipinti commissionati all'artista, destinati alle sale interne e al chiostro del convento. Al momento della morte, il 3 luglio 1806, a conferma della scarsa attenzione riservatagli dai figli, Carlo Magini si trovava ospitato in casa di Gioacchino Mattioli, nella parrocchia di Sant'Antonio Abate.

Rodolfo Battistini

1. A. SERVOLINI, *Carlo Magini. Pittore fanese del Settecento*, in "Commentari", II, 1957, pp. 125–137. ↑
2. L. TEZA, *Carlo Magini e Sebastiano Ceccarini pittori fanesi di nature morte*, in 'Notizie da Palazzo Albani', XVI, 1, 1987, pp. 84–96. ↑
3. Con la preziosa assistenza di Giuseppina Bojani Tombari che qui ringrazio. ↑
4. D'ora in poi, per i riferimenti documentari, si rimanda ai *Regesti*. ↑
5. Il 7 ottobre 1742, a Roma, Carlo Ferri paga '...al Celebre Pittore signor Francesco Mancini scudi cento per altrettanti dal Sig. Conte Cante [di Montevecchio]...'. Archivio di Stato, Sezione di Fano, Fondo Archivio Privato Famiglia Ferri, b. 140). ↑
6. Dall'analisi dei documenti tutto lascia pensare che il rientro sia stato definitivo, quindi, ove non diversamente specificato, i luoghi e gli edifici citati d'ora in poi sono da considerarsi posti in Fano. ↑
7. Cfr. *Regesti* alla data 5 ottobre 1763. ↑
8. Ritratti sono anche le più antiche opere dell'artista individuate dalla critica e sicuramente databili, come quello di Pier Luigi Lanzi del 1742 (sull'argomento si rimanda ai *Regesti*). La sua notorietà come copista è ribadita dal concittadino Francesco Bertozzi: '... prese la professione di pittore che molto ci riuscì, ma questo viveva alquanto miseramente, dove qui in Fano vi pone molte sue opere, ed in specie era bravissimo per le copie, che molto somigliavano ai Primi Pittori dei secoli passati ...' (F. BERTOZZI, *Protocollo delle famiglie cittadine di Fano*, MS. S, c. 76r. Fano, Biblioteca Comunale Federiciana). È opportuno sottolineare che i documenti confermano le precarie condizioni economiche del Magini, e così come le fonti locali citate dal Servolini (*Carlo Magini...*, cit., pp. 125–126) ignorano quel settore della sua attività per il quale oggi il pittore è universalmente conosciuto: le nature morte, segno della scarsa considerazione cui era soggetto questo genere, ancora nel XVIII secolo, almeno in ambito provinciale. ↑
9. Cfr. *Regesti*, 10 febbraio 1800. ↑
10. Si ha notizia di una sua attività come copista anche a Loreto da una cronaca di don Vincenzo Murri, il quale ricorda che i francesi asportarono dal Palazzo Apostolico i dipinti più importanti e fra questi '...quello della natività di Maria Santissima del Carracci e la copia ancora di esso, che per non distinguersi dall'originale, credevano di poter rimanere ingannati, la quale era stata eseguita dal Magini di Fano...' (Cfr. G. CASTELLANI, *Gianandrea Bellini musicista del secolo XVIII*, in 'Studia Picena', V, 1929, p. 44). ↑

Regesti

1720, 16 settembre, Fano

Nasce nella parrocchia di San Leonardo, Carlo Giulio Cipriano Magini, figlio dell'orefice Francesco e di Elisabetta Ceccarini, sorella del pittore Sebastiano (Archivio Parrocchiale di San Leonardo, vol. XIII, Battesimi, n. 306, c. 43; cfr. A. SERVOLINI, *Carlo Magini. Pittore fanese del Settecento*, in "Commentari", II, 1957, p. 134).

1738, 14 ottobre, Roma

Carlo Magini, insieme a Gerolamo Betti, è testimone alla consegna al notaio della Curia della copia del certificato di battesimo dello zio Sebastiano Ceccarini, che intende contrarre matrimonio con la romana Candida Marini (Roma, Archivio Storico del Vicariato, Posizione matrimoniale, 14 ottobre 1738; cfr. L. TEZA, *Carlo Magini e Sebastiano Ceccarini pittori fanesi di nature morte*, in "Notizie da Palazzo Albani", XVI, 1, 1987, p. 88).

1742

È l'anno apposto al ritratto di Pier Luigi Lanzi, individuato da Renato Roli come originale del Magini nella Collezione Moratilla di Parigi (cfr. R. ROLI, *Due ritratti di Carlo Magini*, in "Arte Antica e Moderna", 33, 1966, pp. 88–90).

1742

Il pittore firma e data la pala di Croce di Caldarola (cfr. Catalogo, n. 37).

1742, 1° luglio, Roma

Da un carteggio tra Carlo Ferri e l'amministratore della famiglia, risultano pagamenti emessi a Roma dal Ferri a favore dell'artista: "...i canoni sono stati già pagati, come anche il zecchino al Sig. Carlo Magini e l'altra somma al frate carmelitano...". Lettera di Carlo Ferri a Giacomo Santi (Archivio di Stato, Sezione di Fano, Fondo Archivio Privato Famiglia Ferri, b. 132).

1742, 4 luglio, Roma

Carlo Ferri effettua pagamenti a favore di Carlo Magini: "...ho fatto i pagamenti al Padre Teresiano e al Signor Carluccio Magini e per il venturo farò l'altro per il vetriolo...". Lettera di Carlo Ferri a Giacomo Santi (Archivio di Stato, Sezione di Fano, Fondo Archivio Privato Famiglia Ferri, b. 132).

1742, 22 luglio, Roma

Il pittore riceve, tramite Carlo Ferri, uno zecchino da Antonio Mattioli (Archivio di Stato, Sezione di Fano, Fondo Archivio Privato Famiglia Ferri, b. 140).

1743, 29 maggio, Roma

Giuseppe Gaudenzi paga tre zecchini a Carlo Ferri "...per altrettanti pagati in Roma al Sig. Maggini pittore..." (Archivio di Stato, Sezione di Fano, Fondo Archivio Privato Famiglia Ferri, b. 140).

1748, 14 luglio, Fano

Nasce Francesca Magini, figlia primogenita di Carlo e di Michelina Polinori (Archivio Parrocchiale di San Leonardo, vol. XIV, *Battesimi*, c. 6; cfr. A. SERVOLINI, *Carlo Magini...*, cit., p. 135).

1750, 30 marzo, Fano

Nasce Balbina Magini (Archivio Parrocchiale di San Leonardo, vol. XIV, *Battesimi*, c. 24; cfr. A. SERVOLINI, *Carlo Magini...*, cit., p. 135).

1750, 9 luglio, Fano

Nel testamento di Nicola Magini, fratello del padre di Carlo, è prescritto che: "...a Carlo Magini suo nipote non lascia cosa alcuna, ma li rimette tutto ciò che per lui ha speso nel ritorno che fece da Roma per cui pagò tanto per il viaggio che per rivestirlo buona somma di denaro e perché anca essendosi partito dalla sua ubbidienza, non ne riceve più del medesimo in questa sua avanzata età siccome non ne ha ricevuto anca in passato alcun sollievo..." (Archivio di Stato, Sezione di Fano, Fondo Notarile, not. Domenico Vandini, vol. A, 1747-1757, c. 13r.).

1750, 13 ottobre, Fano

Michelina Polinori e Carlo Magini "per urgenti necessità della casa e della famiglia" decidono di prendere a censo 151 scudi di Urbino. Nello stesso atto Michelina rinuncia a ogni diritto su una parte di casa pervenuta a Carlo per eredità paterna (Archivio di Stato, Sezione di Fano, Fondo Notarile, not. Agostino Guardinucci, vol. PP, 1750, c. 563v.).

1752, Fano

Carlo Magini risulta abitante in una casa d'affitto, di proprietà dell'Orfanotrofio Femminile di Fano, situata nella parrocchia di Sant'Antonio, con la moglie Michelina, di anni 26, le figlie Francesca e Balbina di 4 e 2 anni rispettivamente e il figlio Arcangelo, lattante. Inoltre nella stessa casa abitano Dianora Magini di anni 15, una serva e Antonio Laurenciy da Mondolfo, di anni 19 (Archivio di Stato, Sezione di Fano, Fondo Archivio Storico Comunale, Collette, Stato generale delle Anime della città di Fano nell'anno 1752, S. Antonio, c. 93v.).

1754, Fano

Nella stessa casa ricordata nelle Collette del 1752 abitano Carlo e Michelina Magini, con i figli Francesca, Balbina, Arcangelo; Dianora Magini e una serva (Archivio di Stato, Sezione di Fano, Fondo Archivio Storico Comunale, Collette, Rassegna delle Anime dentro la città di Fano nell'anno 1754, S. Antonio, c. 101r.).

1755, Fano

Nella medesima casa citata nelle Collette del 1752 e 1754 risulta abitante Carlo Magini con i suoi familiari (Archivio di Stato , Sezione di Fano, Fondo Archivio Storico Comunale, Collette, Rassegna delle Anime dentro la città di Fano nell'anno 1755, S. Antonio, c. 89v.).

1757, 23 luglio, Roma

"Sono in impegno di far avere subito e segretamente alla Sig.ra Michelina Polinori moglie del Sig. Carlo Magini due doppie, che in poche parole credo sieno una segreta limosina: dovete ritornarne la ricevuta, in cui dovrà dire di avere da voi per commissione datavi ricevuto scudi 6 romani senza obbligo alcuno di avere mai a restituirla a veruno. Vi avverto di non dire ne da chi ne di dove abbiate avuto questa commissione e mandatemi subito tal ricevuta per consegnarla a chi mi ha dato la commissione suddetta." Lettera di Carlo o di Ridolfo Ferri all'abate Filippo Ferri di Fano (Archivio di Stato, Sezione di Fano, Fondo Archivio Privato Famiglia Ferri, b. 68).

1759, Senigallia

È la probabile data di esecuzione del ritratto di monsignor Giuseppe Ecolani, ora nel Liceo Ginnasio Peticari di Senigallia (cfr. Catalogo, n. 4).

1760

È l'anno segnato sul retro dei ritratti del conte Francesco Maria Benedetti e della contessa Livia dall'Aste Benedetti, della Collezione Benedetti Forastieri di Senigallia (cfr. Catalogo, n. 5 e n. 6).

1763

Il pittore firma e data la *Crocifissione* della chiesa di Santa Lucia di Piagge (cfr. Catalogo, n. 42).

1763, 3 marzo, Fano

Nasce Casimiro Antonio Vincenzo Magini (Archivio Parrocchiale di San Marco, vol. VI, *Battesimi*, 1706-1807, c. 386r.).

1763, 7 marzo, Fano

Carlo e Michelina Magini acquistano dal chierico Alessandro Salucci, abitante a Roma, una casa posta nella parrocchia di San Marco per il prezzo di 525 scudi d'Urbino. Gli acquirenti si impegnano a versare un acconto di 350 scudi sotto forma di credito fruttifero a favore del Salucci, mentre i rimanenti 175 scudi saranno pagati ratealmente in ragione di 25 l'anno (Archivio di Stato, Sezione di Fano, Fondo Notarile, not. Luigi Mortari, vol. B, 1761-1763, c. 144v.).

1763, 20 giugno, Fano

Il Gonfaloniere di Fano propone al Consiglio di accettare in donazione una copia del *San Pietro che guarisce lo storpio* di Simone Cantarini, eseguita e offerta da Carlo Magini, corrispondendo nel contempo al pittore "...qualche atto di riconoscenza, anche in riflesso de' bisogni dei suoi familiari" (Archivio di Stato, Sezione di Fano, Fondo Archivio Storico Comunale, Consigli, vol. 218, cc. 147v.-150r.).

1763, 17 agosto, Fano

Muore Casimiro di Carlo Magini e Michelina Polinori di mesi 5 (Archivio Parrocchiale di San Marco, vol. III, *Morti*, c. 385v.).

1763, 5 ottobre, Fano

Dai registri di contabilità della famiglia Ferri Carlo Magini risulta debitore, a questa data, di 20,46 scudi, malgrado abbia ricevuto, dal 1758 al 1763, 12,30 scudi per i ritratti di Giacomo e Giovanna Ferri; 4,5 scudi per il "...ritratto di Sua Maestà l'Imperatrice Regina..."; 5,40 scudi per "...sei ovatini con figure dipinte..."; 1,20 scudi per il " ritratto in piccolo del Padre Segneri..."; 90 bolognini per il "ritrattino in ovato di Sant'Ignazio di Loyola" (Archivio di Stato, Sezione di Fano, Fondo Archivio Privato Famiglia Ferri, b. 163).

1765

Il pittore esegue il ritratto di monsignor Pompeo Compagnoni, vescovo di Osimo e Cingoli, ora nella Collezione Compagnoni Floriani di Roma (cfr. L. DANIA, *Nature morte e ritratti inediti di Carlo Magini*, in "Antichità Viva", XV, 3, 1976, pp. 2328).

1765, 9 marzo, Fano

Carlo e Michelina Magini, a seguito di una sentenza emanata dal Luogotenente Generale di Fano, depongono al Sacro Monte di Pietà a credito del chierico Alessandro Salucci la somma di 350 scudi d'Urbino, equivalente a 550 scudi romani. Questa somma, residuo della vendita di un podere appartenente a Michelina Polinori, avvenuta il 10 ottobre 1761, è versata a favore di Alessandro Salucci come acconto per l'acquisto della casa concluso il 7 marzo 1763 (Archivio di Stato, Sezione di Fano, Fondo Notarile, not. Antonio Mattioli, vol. L, 1765-1766, cc. 51v.-54v.).

1766, 18 aprile, Fano

Nasce Massimiliana Eusebia, ultimogenita di Carlo e Michelina Magini (Archivio Parrocchiale di San Marco, vol. VI, 1706 1807, *Battesimi*, c. 401).

1766, 17 settembre, Fano

Carlo Magini valuta un quadro di Ippolito Albertini (Archivio di Stato, Sezione di Fano, Fondo Notarile, not. M. Antonio Sarti, 1761-1771, Copie d'archivio).

1768, 9 luglio, Fano

Nel corso di una riunione della Congregazione delle Tabelle viene letta una lista di cittadini che hanno chiesto l'esenzione dal pagamento del Testatico, nella quale compare Carlo Magini (Archivio di Stato, Sezione di Fano, Fondo Archivio Storico Comunale, Congregazioni Particolari, b. 12).

1770

A questa data dovrebbe risalire il ritratto del medico Stanislao Lanzi (cfr. Catalogo, n. 19).

1770

È la data presente nel ritratto di Gaetano Lanzi, conservato, come il precedente, in una raccolta privata di Fano (cfr. Catalogo, n. 20).

1770, giugno, Fano

L'amministrazione dell'Ospizio di San Michele stanziava scudi 6 a favore di Michelina Magini "...per aver riportato sul stendardo e Crocifisso li recami d'oro come alla sua nota..." (Archivio di Stato, Sezione di Fano, Fondo Confraternita di San Michele, Entrata-Uscita, vol. 158, 1770, Spese Straordinarie, c. 54).

1771, Fano

Carlo Magini risulta abitante in casa propria con la moglie Michelina e i figli Balbina e Arcangelo (Archivio di Stato, Sezione di Fano, Fondo Archivio Storico Comunale, Collette 796, Stato delle Anime della Parrocchia di San Marco).

1772

A quest'anno dovrebbe risalire il ritratto con firma e data, interpretabile anche 1774, dell'abate Antonio Modesto Gasparoli, ora nelle Collezioni d'Arte della Cassa di Risparmio di Fano.

1775, Fano

Carlo Magini risulta abitante in casa propria con la moglie Michelina e le figlie Balbina e Francesca (Archivio di Stato, Sezione di Fano, Fondo Archivio Storico Comunale, Collette 796, Stato delle Anime della Parrocchia di San Marco).

1775, 30 gennaio, Fano

Viene concluso il matrimonio tra Maria Giorgetti, vedova Gasparoli, per sua figlia Lucia e Giambattista Magini per Arcangelo, suo nipote, con il consenso del padre, Carlo Magini. Nel contratto è precisato che i coniugi andranno ad abitare con Giambattista Magini e Carlo si

impegna "...a non molestare il fratello Gio. Batta per ogni ragione a lui competente". A questa data quindi i rapporti tra il pittore e il figlio Arcangelo dovevano essere già da tempo compromessi (Archivio di Stato, Sezione di Fano, Fondo Notarile, not. Antonio Mattioli, vol. MM, 1732-1788).

1775, 14 ottobre, Fano

L'Amministrazione del Santuario del Ponte Metauro paga scudi 2,50 a Carlo Magini "...per aver ritocata la Madonna nella casa dove abita il coco dell'ID.ma Comonità..." (Archivio di Stato, Sezione di Fano, Fondo Archivio Storico Comunale, Amministrazione Ponte Metauro, b. 452, c. 43r.).

1776

È l'anno riportato sul retro del ritratto di Francesco Vici, conservato nel Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna (cfr. Catalogo, n. 23).

1776

A questa data dovrebbe risalire il ritratto del nobile fanese Gianandrea Bellini, suonatore di violoncello, conservato nel Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna (cfr. Catalogo, n. 25).

1780, settembre

Carlo Magini esegue i ritratti del conte Mario Compagnoni Floriani di Villa Magna e della marchesa Francesca Ricci, ora nella Collezione Compagnoni Floriani di Roma (cfr. L. DANIA, *Nature morte...*, cit., pp. 23-28).

1782, 12 febbraio, Fano

Cristoforo Ferri invia una lettera al figlio Ridolfo a Roma, nella quale accenna allo scandalo che ha visto coinvolti la figlia minore di Carlo Magini e un religioso, l'abate Figari, conclusosi con l'arresto di quest'ultimo (Archivio di Stato, Sezione di Fano, Fondo Archivio Privato Famiglia Ferri, b. 75).

1783, 18 agosto, Fano

Carlo Magini rinuncia alla patria potestà sul figlio Arcangelo (Archivio di Stato, Sezione di Fano, Fondo Notarile, not. Andrea Bernetti, val. A, 1782-1790, c. 79r.).

1787, 30 aprile, Fano

L'Amministrazione del Santuario del Ponte Metauro paga a Carlo Magini sei scudi romani "...per aver fatto li quattro protettori per le 40 ore in S. Patergnano..." (Archivio di Stato, Sezione di Fano, Fondo Archivio Storico Comunale, Amministrazione Ponte Metauro, b. 460, c. 67v.).

1788, Fano

Michelina Magini riceve dall'Amministrazione della Curia Vescovile 6,58 scudi "...per aver accomodato le pianete e tonicelle ricamate..." (Archivio della Curia Vescovile di Fano, Suppellettili Sacre, 1788, c. 30r.).

1788, 4 ottobre, Fano

Dai registri di contabilità della famiglia Ferri Carlo Magini risulta debitore, a questa data, di scudi 36,06. Alla cifra vanno sottratti 2 scudi per il "...quadro della Madonna..."; 2,50 scudi per un quadro dal soggetto non precisato consegnato il 21 ottobre 1786; mentre il 28 ottobre 1786 il Magini scontò mezzo scudo "...nella caccia del toro...": non è specificato se si tratti di un dipinto raffigurante tale avvenimento (Archivio di Stato, Sezione di Fano, Fondo Archivio Privato Famiglia Ferri, b. 163).

1789, Fano

Il pittore riceve scudi 2,50 per il restauro di alcuni quadri della Sacrestia Nuova del Duomo (Archivio della Curia Vescovile di Fano, Entrata-Uscita della Sacrestia, 1787-1803, Spese Straordinarie, 1789, c. 43v.).

1790, Fano

Carlo Magini riceve 2,50 scudi per il restauro di due quadri della Sacrestia Nobile del Duomo (Archivio della Curia Vescovile di Fano, Spese Straordinarie, 1790, c. 58v.).

1794, marzo, Fano

Il Magini riceve uno scudo per aver restaurato il dipinto raffigurante San Paterniano, nella infermeria dell'Ospizio di San Michele (Archivio di Stato, Sezione di Fano, Fondo Confraternita di San Michele, Entrata-Uscita, Spese Diverse, vol. 170, c. 79r.).

1794, 24 marzo, Fano

Francesca Magini, figlia di Carlo, sposa Antonio Albini (Archivio Parrocchiale di San Marco, *Matrimoni*, vol. VIII, 1742-1807).

1794, 18 dicembre, Fano

Massimiliana, figlia di Carlo Magini, sposa Girolamo Fradelloni (Archivio Parrocchiale di San Marco, *Matrimoni*, vol. VIII, 1742-1807).

1797

A quest'anno dovrebbe risalire, secondo Renato Roli, il ritratto di padre Luigi Barbieri, ora nella Pinacoteca Civica di Fano (cfr. R. ROLI, *Due ritratti...*, cit., p. 89).

1799, 11 marzo (21 ventoso, anno VII), Fano

La Municipalità di Fano scrive all'Amministrazione Dipartimentale di Ancona, chiedendo che quest'ultima paghi il Magini per aver stimato i quadri asportati dai francesi (Archivio di Stato, Sezione di Fano, Fondo Archivio Storico Comunale, Minutario, b. 40, fasc. 17).

1800, Fano

In quest'anno il pittore esegue il ritratto di Pio VII, durante un soggiorno del Pontefice a Fano (si veda E. CAPALOZZA, *Le due soste di Pio VII a Fano*, in "Fano-notiziario sui problemi cittadini", XIII, 1977, n. 1, pp. 8-9, cfr. Catalogo n. 34).

1800, 10 febbraio, Fano

Don Felice Fabri, curato della chiesa di Santa Maria del Porto, invia una lettera alla Congregazione del Porto, con la quale chiede di essere risarcito delle spese sostenute per il nuovo quadro eseguito da Carlo Magini (Archivio di Stato, Sezione di Fano, Fondo Congregazione del Porto, b. 100, Lettera del Sacerdote Felice Fabri alla Comunità di Fano).

1800, 13 febbraio, Fano

Viene redatto il testamento di Michelina Polinori Magini. Nell'atto è evidente l'apprensione per quella che sarà la sorte della figlia Balbina, rimasta nubile, dopo la morte dei genitori. Viene infatti precisata quale sarà la parte della casa che le spetterà, mentre il resto della stessa sarà suddiviso tra i figli Francesca, Massimiliana e Arcangelo. A questa data, peraltro, la casa non è stata ancora completamente pagata, e la testatrice stabilisce che i relativi debiti a favore di Alessandro Salucci gravino su Francesca, Massimiliana e Arcangelo, ma non su Balbina, verso la quale non mancano attestazioni di affetto e riconoscenza per l'assistenza prestata ai genitori (Archivio di Stato, Sezione di Fano, Fondo Notarile, not. Clemente Campanari, vol. A, 1790-1800, inserito tra le carte 229v.-230v.).

1802, giugno, Fano

Dalla contabilità dell'Abbazia di San Paterniano risulta che vengono spesi 3 scudi per un dipinto rappresentante la "SS. Vergine", commissionato a Carlo Magini e posto nell'appartamento dell'Abate Generale (Archivio di Stato, Sezione di Fano, Fondo Abbazia di San Paterniano, Vacchette di spese 1802-1803, Partita mobili, c. 38v.).

1802, novembre, Fano

Dall'Abbazia di San Paterniano vengono pagati a Carlo Magini 20 scudi e 74 baiocchi "... per aver dipinto di nuovo tre armi del Papa, Cardinal Protettore e Rev.mo Padre Abate Generale Leati, poste nel chiostro ..." (Archivio di Stato, Sezione di Fano, Fondo Abbazia di San Paterniano, Vacchette di spese 1802-1803, Partita spese straordinarie, c. 52r.).

1802, dicembre, Fano

L'artista riceve 3 scudi dall'Abbazia di San Paterniano per una tela "... rappresentante la Beata Vergine da porsi in foresteria..." (Archivio di Stato, Sezione di Fano, Fondo Abbazia di San Paterniano, Vacchette di spese 1802-1803, Partita mobili, c. 40r.).

1803

È l'anno di esecuzione del ritratto, attribuito a Carlo Magini, di fra Andrea Giommi, ora nella Pinacoteca Civica di Fano (cfr. A. SERVOLINI, *Carlo Magini...*, cit., p. 130).

1803, l'ultimo giorno di febbraio, Fano

Carlo e Michelina Magini fanno testamento: "...Lasciamo a Balbina Magini nostra figlia tutte le masserizie di casa, cioè canterani, letti due, tutte le sedie, tutti li arnesi di cucina, tavolini, in somma tutto ciò che vi è in casa fuori dalle carte, e disegni, che spettano alla pittura, le quali carte, e disegni, lascio a mio figlio Arcangelo..." (Archivio di Stato, Sezione di Fano, Fondo Notarile, not. Tommaso Vincenzo Fantini, Copie d'archivio).

1803, 8 maggio, Fano

Muore Michelina Polinori Magini (cfr. A. SERVOLINI, *Carlo Magini*, Milano 1959, p. 37).

1803, 1° agosto, Fano

Carlo Magini riceve uno scudo dall'Amministrazione del Santuario di Santa Maria del Ponte Metauro "...per riattare un quadro della Sagrestia..." (Archivio di Stato, Sezione di Fano, Fondo Archivio Storico Comunale, Amministrazione Ponte Metauro, Spese Straordinarie, b. 476, c. 48r.).

1804, Fano

Il pittore esegue la copia che sostituisce, nella chiesa di San Pietro in Valle, la *Consegna delle chiavi a San Pietro*, di Guido Reni, sottratta dai francesi nel 1797. La copia viene ricavata da un'altra più piccola, sempre di sua mano, allora esistente nella sacrestia del Capitolo (cfr. T. MASSARINI, *Manoscritto di Memorie Sacre e Profane incominciate l'anno 1791*, Fano, Biblioteca Federiciana, Mss. Amiani, 127/20, p. 2).

1804, febbraio, Fano

Il pittore riceve dall'amministrazione dell'Abbazia di San Paterniano uno scudo e 50 baiocchi per il dipinto raffigurante la *Madonna della Pietà* (Archivio di Stato, Sezione di Fano, Fondo Abbazia di San Paterniano, Vacchette di spese 1803-1804, Partita mobili, c. 56r.).

1806, 3 luglio, Fano

Carlo Magini muore in casa di Gioacchino Mattioli (Archivio Parrocchiale di Sant'Antonio Abate, vol. XIV, 1799-1840, Morti, c. 38; cfr. A. SERVOLINI, *Carlo Magini. Pittore...*, cit., pp. 135-136).

Rodolfo Battistini

Fonte: *Pietro Zampetti (a cura di), 'Carlo Magini', 1990, Federico Motta Editore per la Cassa di Risparmio di Fano.*
