

MARINA CELLINI

NUOVE ACQUISIZIONI PER GIOVANFRANCESCO
NAGLI DETTO IL CENTINO
(doc. a Rimini dal 1629 al 1657)

Punto di partenza, obbligato dalla mancanza di notizie biografiche precise, nella ricostruzione dell'attività artistica di Giovan Francesco Nagli detto il Centino, è, da un trentennio a questa parte, la perduta *Annunciazione* (Fig. 1) (già Rimini, chiesa di S. Fortunato), firmata e datata al 1638 (1).

(1) Si devono a Francesco Arcangeli gli interventi più completi ed illuminanti sul Centino: in *«Mostra della pittura del Seicento a Rimini»*, Rimini 1952, pp. 11-12, 16-19; Id: *Ricordo del Centino*, «Paragone», 1954, n. 53, pp. 52-57; Id. in *«Maestri della pittura del Seicento emiliano»*, Bologna 1959, pp. 270-273.

La rivalutazione critica di un pittore periferico come il Centino giunge sulla scia del recupero di altre, fondamentali personalità artistiche, per le quali la vocazione o semplicemente la dislocazione operativa provinciale è stata oggetto di fraintendimenti da parte della letteratura artistica dei secoli scorsi e a volte, travisata anche nelle più recenti indagini critiche. Merito fondamentale di Arcangeli è stato quello di intendere i limiti tradizionalmente imputati al Centino come i segni di una originale e personalissima poetica e di riconoscergli quella componente di qualità pittorica e di sentire così singolare rispetto alle esperienze artistiche che erano maturate e venivano maturando fuori provincia. Declinata come consapevole posizione di ritardo, oggi definiamo atteggiamento di resistenza, di "scarto" (E. Castelnuovo-C. Ginzburg, *Centro e periferia*, «Storia dell'Arte Italiana», I, Torino 1978, pp. 283-352), l'attività artistica di Giovan Francesco viene posta come degna e primaria protagonista del Seicento emiliano. Per un esame dettagliato della tradizione storiografica e della fortuna critica vedi M. Cellini: *Giovan Francesco Nagli detto Centino a Rimini: in periferia tra resistenza e ritardo*, tesi di laurea, anno accademico 1983/84, relatore prof. M. Ferretti; a questo testo si rimanda anche per la bibliografia che qui si richiama solo brevemente. Segnaliamo di seguito gli importanti contributi di catalogo in: C.F. Marcheselli, *Pitture delle chiese di Rimini*, Rimini 1754, ristampa anastatica a cura di P.G. Pasini, 1972; P.G. Pasini, «Arte e Pietà», cat. Bologna 1980, p. 272; Id., *La Pinacoteca di Rimini*, Milano 1983, pp. 140-144.

Precise puntualizzazioni sono contenute in A. Colombi Ferretti, «Dipinti d'altare in età di Controriforma in Romagna», Bologna 1982, pp. 122-124. Costituisce un problema ancora irrisolto, nonostante le ripetute indagini, il luogo e la data di nascita del Nagli. Tutta la tradizione storiografica (G. Baruffaldi, *Vite de pittori e scultori ferraresi*, ed. cons. Ferrara 1864, II, pp. 469, 479, 596; G.B. Costa, *Notizie de pittori riminesi al conte F. Algarotti*, Rimini 1766, pp. 17-18; M. Oretti, *Notizie de professori del disegno.....*, Bologna, Archiginnasio, ms. B 165 II; L. Lanzi, *Storia pittorica di Italia*, ed. definitiva Bassano 1809, ed. cons. Firenze 1974, III,



Fig. 1. *Annunciazione* del Centino, ora distrutta, già a Rimini nella chiesa di S. Fortunato.



Fig. 2. *S. Giovanni Evangelista* del Centino, già a Rimini (coll. Costanzi), ora di ubicazione ignota.

Il corpus delle opere ha trovato collocazione partendo da questo riferimento cronologico e, in via suppositiva, anche l'arrivo del Nagli a Rimini fatto risalire a qualche anno addietro, rimanendo ferma la convinzione che vi fosse giunto dopo la ricomparsa di Guido Cagnacci, con il conseguente corollario di filtrare la prima attività di Giovan Francesco alla luce delle già realizzate opere di Guido (2).

Stenta ad accreditarsi per il Centino una formulazione meno vincolante del rapporto con i pittori più noti ed estrosi ai quali viene accostato; questo per una serie di fattori inerenti da un lato all'effettiva carenza di riscontri cronologici di cui abbiamo detto, dall'altro ad una linea critica tesa, a volte, a stabilire nelle relazioni tra artisti graduatorie di merito per tempestività di aggiornamento.

Nella fattispecie si è insistito, anche di recente, a impostare il rapporto Centino-Cagnacci prendendo a metro di giudizio le affascinanti qualità del secondo, piuttosto che l'effettiva rispondenza dello strumento pittorico alle particolari inclinazioni espressive e poetiche del singolo artista.

Deponava a favore dell'influenza esercitata dal Cagnacci il fatto di parlare il linguaggio pittorico da questi importato a Rimini con la conseguente deduzione che il "naturalismo in scuro" del Centino fosse a lui interamente debitore (3), riflessione facilitata dal pensare il Centino più giovane del Cagnacci e dal ritenere la pala del 1638 il primo documento della sua attività.

Dai registri dei battesimi in Santa Croce, in seguito a nostre ricerche, apprendiamo che il Nagli è a Rimini già all'inizio del 1629 e nel 1633 viene qualificato "pittore" (4), questo significa che, quando licenzia la pala del

p. 86; L. e C. Tonini, *Storia civile e sacra Riminese*, VI, parte seconda, Rimini 1888 pp. 257-258) lo vuole nativo di Cento di Ferrara (da cui il soprannome) e di conseguenza allievo, poco dotato, del Barbieri. Questa presunta educazione guercinesca non è sostenuta da alcun riferimento attendibile in patria (perché, come è noto, il dipinto di Finale Emilia non è suo), nè tantomeno traspare dalle prime opere riminesi.

L'ipotesi di una provenienza da Cento di Roncofreddo si è arenata per la lacunosità dei registri degli atti di battesimo negli anni che ci interessano.

(2) Per l'attività giovanile di Guido Cagnacci: Pasini, *Note ed aggiunte a Guido Cagnacci*, «Boll. d'arte», 1967, n. 2 pp. 78-89; P.G. e M.P. Pasini, *Due opere giovanili del Cagnacci*, «Antichità viva», 1967, n. 4 pp. 40-45; P.G. Pasini, *Due note sul Cagnacci*, «Rimini storia e arte», I (1969), pp. 41-57; Colombi Ferretti, op. cit., 1982, pp. 60-63, 108-113.

(3) «Centino, un creato di Cagnacci», Pasini, *Guida per Rimini*, Vicenza 1972.

(4) Rimini, Archivio Diocesano della Cattedrale, *Registro dei battesimi*, anni dal 1629 al 1635: «3 Marzo 1629, Giulia, figlia di messer Gio. Franc. Nagli e sua moglie mad. a Domenica, parrocchia di San Giorgio... compare fu il nobiluomo Ludovico Tingoli»; «10 luglio 1633 Gioseffo, figlio di Ms. Gio. francesco Naglia pittore e donna Domenica sua moglie della parrocchia di Sant'Agnese...». Oltre a questi, si conoscono, da atti notarili, altri figli del Nagli; Barbara «figlia Jo. Francisci Nagli de Cento, Pictoris et habitatoris Ariminensis» (Rimini, Arch. St. Com., *rogito A. Bianchi*, 28 settembre 1650, parte seconda, p. 170); Angelo Giuseppe «filius Jo. Fran.ci Nagli Arim. e Pictor» (Rimini, A.S.C. *rogito P.F. Benedettini* 6 luglio 1665 p. 83); Bartolomea (A.S.C. *rogito A. Bianchi*, 1668 p. 224). Angelo Giuseppe, nato nel 1643,

1638, è sicuramente in loco da più di nove anni ed ha alle spalle perlomeno un quinquennio di esercizio artistico riconosciuto. Abbiamo quindi anche gli estremi cronologici necessari per superare i limiti posti alla prima attività, limiti che comparazioni stilistiche interne sembravano già evadere.

Trovano collocazione prima del 1638 un gruppo di tele tradizionalmente inquadrata tra il quinto e il sesto decennio: ci riferiamo, al *Santo Vescovo* (Rimini, Pinacoteca Comunale) e al *San Giovanni Evangelista* (Fig. 2) (ubicazione ignota, già Rimini coll. Costanzi) (5). Queste opere presentano notevoli affinità espressive, accomunate come sono da un registro che pare notevolmente mutato nella produzione del decennio successivo: basti considerare il carattere intenso della luce, la scansione marcata delle ombre, la definizione del volume per piani essenziali e per netti contorni, o il taglio ravvicinato risolto nel primo piano. Anticipare questo gruppo di tele significa delineare una più complessa dialettica tra il naturalismo colto e sensualmente declinato del Cagnacci e quello riflessivo e pacato del Centino, che non concepisce la luce come strumento di svelamento delle figure nell'attimo di folgorante rivelazione o di languido abbandono, perchè la sua indagine luminosa insinua nelle scansioni una più lenta e descrittiva analisi, un andamento accostante, a volte illustrativo, altre narrativo, ma sempre semplice, elementare. La sua attenzione è piana, non incalzata da volontà sperimentali, paga di ritrarre le storie ed i personaggi come chiari riferimenti per una sollecita devozione collettiva.

Non si colgono in questa prima attività del Centino, nè in quella immediatamente successiva, gli elementi della supposta formazione

esegue in qualità di pittore insieme a Angelo Sarzetti, nel 1697, una perizia sull'antichità di una venerata immagine dipinta (G. Garampi, *Memorie ecclesiastiche appartenenti al culto e all'istoria della Beata Chiara da Rimini*, Roma 1755, p. 441); Tonini, op. cit. 1888, VI, parte II, pp. 257-258, lo dicono pittore; nulla tuttavia è rimasto della sua attività.

(5) Già P. G. Pasini, op. cit., 1983, pp. 140-141, propone per questa opera una collocazione tra il '30 e il '35. Riguardo all'*Annunciazione* di Santarcangelo ci sentiamo di condividere l'ipotesi avanzata dallo studioso, op. cit., 1983, p. 150, che cioè possa trattarsi di un'opera di Giulio Pistollì. Ribadiamo invece la nostra convinzione che il *S. Giovanni Evangelista* della Pinacoteca di Rimini è copia e non replica autografa dall'originale già in collezione privata riminese, unico quadro firmato «Gio. Franco Naglia da Cento». La qualità assai scarsa di quella copia ben si apprende con le due tele del convento dei Cappuccini di Rimini, *S. Marco Evangelista* e *S. Luca Evangelista*, che padre Donato da S. Giovanni in Persiceto (*I conventi dei frati Minori Cappuccini nella Provincia di Bologna*, Budrio 1959, II, p. 204) vuole pure di mano del Centino. In realtà crediamo che queste opere si pongano come importanti testimonianze di una serie completa di Evangelisti a cui il Centino lavorò prima del 1638, rimastaci documentate solo parzialmente attraverso le copie. L'impostazione compositiva della serie trova riscontro compositivo in quella incisa da G. B. Pasqualini (pubblicata in G. Gaeta Bertelà-S. Ferrara, *Incisori bolognesi ed emiliani del '600*, ed F. Francia, Bologna 1973, nn. 812-813-814-815) che traduce modelli guercineschi. Va comunque sottolineato che le affinità si colgono solamente a livello dispositivo e si legano quindi al momento della divulgazione a stampa di quegli esemplari.



Fig. 3. CERVIA, *Cattedrale*. *S. Giuseppe col Bambino Gesù* di S. Contarini.



Fig. 4. SAVIGNANO, *Collegiata*. *Madonna del Carmine del Centino*, prima del restauro.

guercinesca, anche se certamente non gli saranno ignoti gli esiti della pittura del Barbieri, specie quelli più tardi, esiti dai quali trarrà suggerimenti per una appartata e solitaria maturità.

Costante e continuo è invece l'interesse di Giovan Francesco verso la cultura pittorica marchigiana, attento alle componenti ormai estenuate di tradizione barocca, come a quella linea di ispirazione naturale che con il soggiorno di Orazio Gentileschi, con l'attività del nativo Guerrieri da Fossombrone e poi con l'esperienza di Simone Cantarini, diventa il linguaggio caratterizzante della regione (6).

La pittura del Pesarese (1612-1648), documentata a Rimini con il *S. Giacomo in gloria* e con una perduta *Sacra Famiglia* (7), costituisce per il Centino un polo di riferimento che non vogliamo ridurre in un ennesimo, svantaggioso confronto per il nostro pittore. Infatti, come bene ha sintetizzato A. Colombi Ferretti (8), il Cantarini conserva una tendenza alla fisicità del tutto estranea al Centino, ma sono certamente quelle inclinazioni naturalistiche, corrette da una tensione idealizzante che apre ad una bellezza piena di grazia e di grande decoro, ad interessare Giovan Francesco; nè si può tralasciare di aggiungere che nello stesso Cantarini quelle propensioni dovevano rinvigorirsi, dopo l'abbandono dell'atelier del Reni, anche a contatto con la pittura del Cagnacci e del Centino (9), fino a produrre l'intimissimo *S. Giuseppe con il Bambin Gesù tra le braccia* (Fig. 3) della cattedrale di Cervia (10). Questa opera così singolarmente riflessiva può ben testimoniare (aldilà della stesura pittorica sciolta che denuncia una esecuzione successiva al viaggio romano) dei complessi scambi del Pesarese anche con la cultura riminese, così come questo altro dipinto, inedito, ci fornisce il senso dell'articolato rapporto tra il Centino e il Cantarini.

Si tratta di una teletta rappresentante la *Madonna del Carmine* della Collegiata di S. Lucia a Savignano (11) (Fig. 4). Il recente restauro, che

(6) Per la presenza a Rimini di pittori baroccheschi vedi Marcheselli, op. cit., (1754), 1972; Colombi Ferretti, op. cit., 1982; per il soggiorno di O. Gentileschi: A. Emiliani, *Orazio Gentileschi: nuove proposte per il viaggio marchigiano*, «Paragone», 1958, pp. 38-57; per Guerrieri: Emiliani, *G.F. Guerrieri da Fossombrone*, Urbino 1958; per S. Cantarini: Arcangeli, *S. Cantarini: due dipinti*, «Paragone», 1950; Emiliani, *S. Cantarini*, «Maestri della pittura del Seicento emiliano», cit. pp. 114-128; Colombi Ferretti, *S. Cantarini: dalla marca barocca alla bassa padana*, «Boll. d'arte», 1983, pp. 19-34.

(7) Arcangeli, op. cit., 1952, p. 13.

(8) Colombi Ferretti, op. cit., 1982, p. 124.

(9) Arcangeli, op. cit., 1950, pp. 38-42.

(10) La tela attribuita dalla scrivente verrà pubblicata prossimamente da A. Colombi Ferretti.

(11) Devo la segnalazione ad A. Colombi Ferretti, che ringrazio anche per i preziosi consigli. Della tela (100 x 70) non è stato possibile rintracciare l'ubicazione originaria, si conoscono i vari spostamenti dell'opera a partire dal 1796, quando l'immagine ritenuta miracolosa, viene trasportata dalle logge del Palazzo Comunale (dove si trovava esposta) prima in San Se-

tuttavia è intervenuto con una pulitura troppo drastica, ha rimosso quegli ostacoli che precedentemente impedivano la piena leggibilità dell'opera, tanto che ora è agevole rintracciarvi la mano del Centino: a lui rinviano l'impostazione un po' rigida della composizione, l'atmosfera di intima devozione e la tipologia dei gesti cauti, come sospesi: ritroveremo l'atto con cui la Madonna porge lo scapolare nel *San Martino* della Collegiata di Verucchio. Stringenti confronti si allacciano inoltre con la memoria fotografica del perduto lavoro già nella chiesa del Suffragio di Rimini, *Nostra Signora della Concezione che schiaccia il drago* (12) (Fig. 5). Nella tela di Savignano, databile alla seconda metà del quinto decennio, si esplicitano forti resistenze iconografiche nel recupero, per l'impostazione della Madonna col Bimbo scorciato dal sottinsù, di uno stilema neo-quattrocentesco. Non si può tuttavia tralasciare l'ipotesi suggerita dall'impianto analogo della *Madonna del Rosario* (Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo) (Fig. 6) del Cantarini, cioè di un prestito figurativo da Simone (13). Ma, mentre la *Madonna* di Brescia unisce alla grazia del gruppo il timbro solenne dell'epifania divina, la *Madonna del Carmine* del Centino dichiara una più forte impronta popolare, perchè unisce elementi dai caratteri consueti e ripetitivi con un immediato contatto affettivo.

bastiano, poi in Collegiata, nella cappella di S. Francesco di Paola, di giuspatronato della famiglia Quadrelli. Le presunte capacità prodigiose della immagine dipinta sono all'origine della sua traduzione a stampa ad opera dell'incisore Francesco Rosaspina su disegno fornitogli dal pittore savignanese Giuseppe Turchi: cf. P.G. Pasini, «*Grafica Riminese tra Rococò e Neoclassicismo*», Rimini 1980, pp. 162-163. Oltre all'incisione pubblicata, opera del Rosaspina, abbiamo rintracciato presso l'Archivio della Collegiata di Santarcangelo un'altra versione inedita, anonima e di fattura assai debole, quasi artigianale, ma che ben testimonia la grande diffusione dell'immagine. Per le vicende che portarono alla traduzione incisoria: Savignano, Arch. Collegiata, *Memorie Istoriche intorno all'insigne Collegiata di Savignano* di G. Casalini, ms. 1858; Arch. Accademia dei Filopatridi, ms. 1837 siglato G.Z.R.: in entrambi i documenti si sottolinea il giudizio espresso dal Turchi sulla tela: «stimolla di buon pennello», questo, se non bastassero i dati stilistici, serve ad indicare che non si tratta di opera dipinta dal Turchi stesso, come dubitativamente riteneva Pasini, op. cit., 1980, p. 162.

(12) La tela è pubblicata in G. Ravaioli, *Pittori dell'età barocca a Rimini*, estratto da «*Libertas Perpetua*», IX, n. 1, 1941, p. 7.

(13) La tela (cm 51 × 40) di S. Cantarini, proveniente dalla collezione Tosio di Brescia, era precedentemente in collezione privata a Pesaro (G. Nicodemi, *La Pinacoteca Tosio-Martinengo*, p. 70). Tuttavia varie testimonianze fanno ritenere che l'opera doveva essere ben conosciuta in tutto il riminese: infatti la ritroviamo incisa nella 'cartella' del secondo paliotto di destra nella Collegiata di Santarcangelo e nel primo di destra della chiesa di S. Agata di Montiano; queste opere in scagliola si datano tra la fine del '600 ed i primi del '700. Non è stato possibile collegare finora al dipinto del Cantarini alcun disegno o incisione; si conoscono invece alcune copie dell'opera bresciana, una a Roma, nella Galleria Pallavicini (F. Zeri, *La galleria Pallavicini*, Firenze 1959, p. 108, n. 176, non conoscendo l'originale lo dice di scuola emiliana di derivazione da E. Sirani o della bottega dei Gennari); l'altra è a Croce del Bianco (Bo) nella chiesa di S. Giacomo. L'episodio più sorprendente è dato tuttavia dalla statua della *Vergine del Rosario* custodita nella cappella omonima di S. Domenico a Bologna; databile alla fine del '500, essa venne donata dalla famiglia Turrini alla chiesa e consacrata nel 1634. Risulta evidente che la statua è il modello al quale si attiene, assai fedelmente nell'impianto, Simone per il quadro di Brescia che dovrebbe a nostro avviso datarsi intorno tra il 1635 e il 1637.



Fig. 5. *Nostra Signora della Concezione del Centino*, dipinto ora distrutto, un tempo a Rimini nella chiesa del Suffragio.



Fig. 6. ERESCIA, *Pinacoteca Tosio-Martinengo*. *Madonna del Rosario* di S. Contarini.

Lo stesso carattere, la stessa temperatura sentimentale è in un'altra tela, ugualmente inedita, della Collegiata di Sant'Agata Feltria, con la *Madonna e il Bambin Gesù adorato da S. Antonio da Padova* (14) (Fig. 7).

I riferimenti in questo caso vanno al quadro di Saludecio (*Il Bambino Gesù tra i SS. Antonio Abate e Antonio da Padova*) (Fig. 8), che segna il vertice di rielaborata adesione agli esempi cantariniani e al quadro di Musano (*S. Antonio da Padova e il Bambin Gesù*), ma è il ricordo fotografico di un altro lavoro perduto a restituirci sul piano compositivo il riscontro più stringente: è la pala della chiesa dei Celestini di Rimini, collocata nel 1651 all'altare maggiore (15), vi si ritrova in maniera letterale l'andamento della figura del santo patavino tutto proteso, quasi sbilanciato verso il Bambino.

Nel dipinto di Sant'Agata Feltria troviamo, nella semplicità dell'ambientazione, una disposizione architettonica che organizza la visione all'interno di una chiesa. La scelta rappresentativa allaccia stretti rapporti tra il reale luogo fisico del fedele in preghiera davanti all'altare e la proiezione di questo nella tela: non si tratta, è ovvio, della illusiva rappresentazione dello spazio come infinita continuità di natura barocca, in quanto questi elementi architettonici servono solo a ricalzare la familiarità dell'apparizione, ad abitare con immediatezza i luoghi dell'orazione mentale.

L'adozione di determinati moduli stilistici, come la rarefazione degli interni, l'annullamento dello spazio architettonico, è stata interpretata quale prerogativa del finale, senile declino arcaizzante del Centino, dopo il più robusto e contrastato naturalismo delle prime opere, stemperato in una "luminosità in chiaro" carica di nuovi, determinanti incontri.

La data in calce alla tela di Sant'Agata, 1650 (16), mette in discussione una simile parabola stilistica facendo rilevare che tali soluzioni sono da intendere come registri (certamente diseguali e discontinui per realizzazione) di una ricerca espressiva che, declinata nell'alveo di un naturalismo periferico, affianca momenti di tensione a momenti di rilassamento.

L'arco di tempo che va dal 1650 ai primi anni del decennio successivo si rivela un periodo di altissima operosità per Centino come testimoniano le tele superstiti destinate in gran parte alle chiese della diocesi riminese.

(14) Il ringraziamento per la segnalazione va a G.P.Savini. Il quadro (cm 138 x 204), schedato come opera di ignoto emiliano del sec. XVII (G.Ugolini, *scheda Ministeriale* 1978), necessita di un urgente restauro.

(15) La debole fotografia è pubblicata da P.G.Pasini in Marcheselli, op. cit., (1754), 1972, foto n. 90.

(16) Le lettere parzialmente decurtate che si scorgono alla base del dipinto (HMFF) potrebbero alludere alle iniziali latine del Marchese Orazio Fregoso, signore di Sant'Agata Feltria dal 1596 al 1654, come conferma anche l'arma ben visibile nell'ancona dell'altare in cui era custodito il quadro prima di essere rimosso (il primo a sinistra).

Questa dislocazione è stata considerata una scelta di doppia periferia, forse anche obbligata per il pittore dalla mancanza di commissioni cittadine o dall'involgersi delle sue forze (17).

È imputabile in realtà alle gravi distruzioni dell'ultima guerra la cancellazione a Rimini di gran parte della produzione di Giovan Francesco: delle diciotto opere a lui attribuite dalle fonti locali, ben quattordici si trovavano infatti in chiese o oratori della città (18). Di alcune di esse si conosce la data di esecuzione: del 1651 era il *Sant'Antonio che predica ai pesci* della chiesa dei Teatini, del 1654 l'affresco con *Annunciazione* nelle logge del Palazzo Comunale, del 1655 la *Concezione in gloria* collocata nel soffitto della chiesa di San Marino (19). Francesco Arcangeli, che le vide, avanzava inoltre per le tre tele della chiesa di S. Nicolò una datazione verso il '50, proposta anche per la *Concezione* del Suffragio e per la *Madonna e Santi* di San Gaudenzio (20).

A questo nutrito gruppo di lavori perduti si aggiungono, ma inoltrate nel sesto decennio, i quadroni dell'oratorio della Gomma e il *Sant'Ubaldo* della chiesa di S. Sebastiano (ora Rimini, Pinacoteca Comunale).

La situazione che scaturisce non accredita quindi cedimenti nei favori della committenza, nè un volontario isolamento. Inoltre la straordinaria qualità di quadri "periferici" come quello di Saludecio e di Verucchio ribadisce una maturazione in continua crescita e non un inarrestabile declino. Se si aggiungono, in base a nuovi documenti di archivio, l'*Annunciazione* di Montiano e la stupenda *Crocefissione* di Longiano, si comprende come questa maturità si mantenga ad altissimi livelli fin oltre i primi anni del settimo decennio. Anni straordinariamente fertili, nei quali il purismo semplice e schietto elaborato dal Centino mostra significative consonanze con taluni precedenti esiti di pittura toscana riformata, specie con Santi di Tito e con l'Empoli (21).

I nuovi documenti, recuperati dalla scrivente, non solo permettono puntualizzazioni cronologiche assai significative, ma aprono anche uno spiraglio sulla individuazione della committenza, capitolo ancora tutto da scrivere per il Centino.

(17) Arcangeli, op. cit., 1954, p. 55.

(18) Marcheselli, op. cit., (1754), 1972, voce Nagli; L. Tonini, *Guida al forestiere nella città di Rimini*, Rimini 1864, voce Nagli; Oretti, op. cit., ms. sec. XVIII in Marcheselli, op. cit. (1754), 1972.

(19) Per queste opere Marcheselli, op. cit., (1754), 1972 pp. 72, 110, 48. Per l'esiguità del frammento superstite dell'*Annunciazione* non è possibile confermare l'attribuzione al Centino.

(20) Arcangeli, op. cit., 1952, p. 16.

(21) Spetta a A. Colombi Ferretti l'aver rilevato per prima queste consonanze, in op. cit., 1982, p. 124.

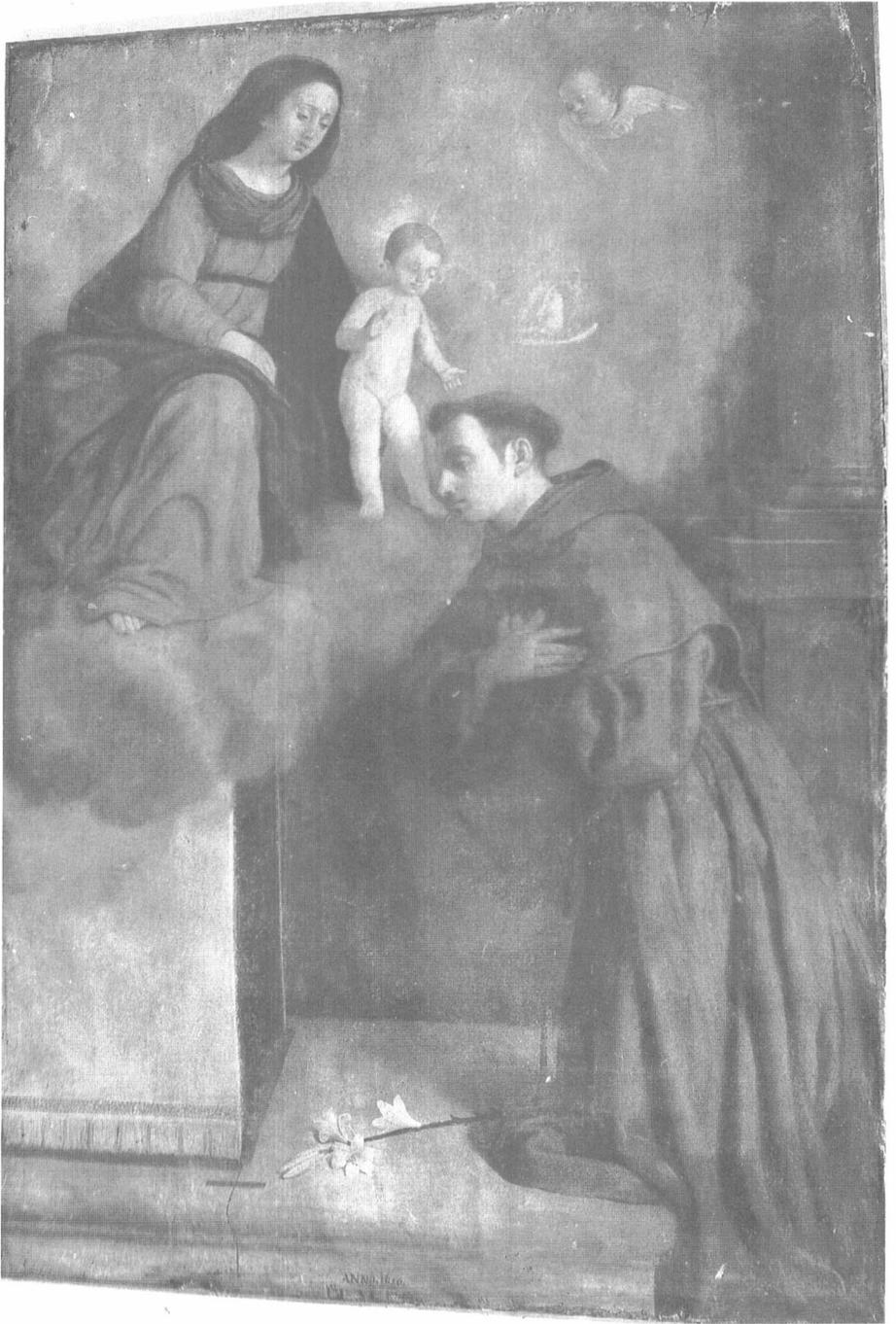


Fig. 7. SANT'AGATA FELTRIA, *Collegiata*. *Madonna col Bambino adorata da S. Antonio da Padova*, opera del Centino.

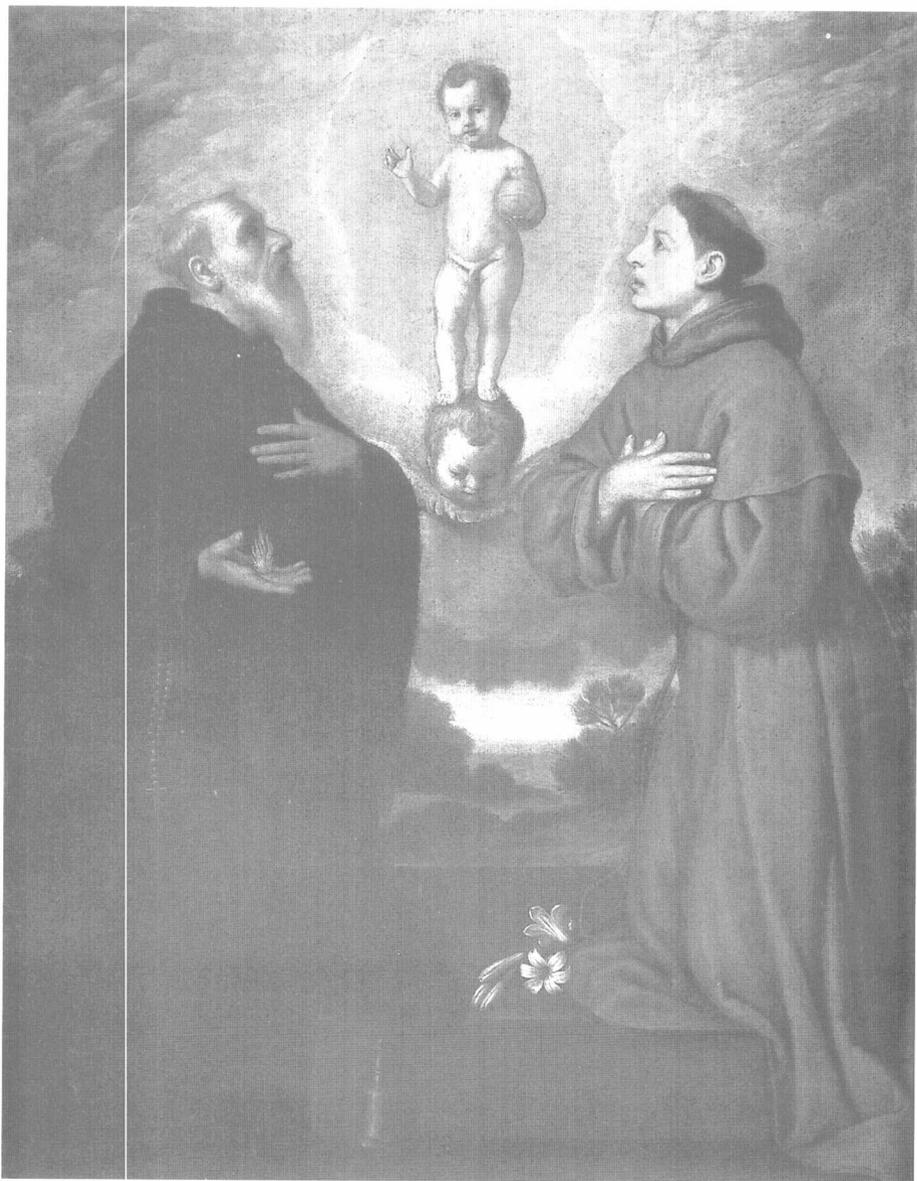


Fig. 8. SALUDECIO, *Collegiata di S. Biagio*. Il Bambino Gesù fra S. Antonio Abate e S. Antonio da Padova, del Centino.

Nella ex chiesa del SS.Crocefisso di Montiano, che conserva la pala dell'*Annunciazione* (Fig. 9), si trovava un'epigrafe (oggi scomparsa) datata 1663, a ricordo della benefattrice di quell'altare: ELISABETTA BORGHEGIANA DE MAGGIOLIS; la donna curò l'allestimento dell'altare per espressa volontà del marito, notaio di Montiano, Pandolfo Maggioli. Questi, nel testamento redatto nel 1655, stabiliva che alla sua morte gli eredi fossero "...obbligati a far l'altare che è... a man manca, dirimpetto a quello dei Chierici e spendere scudi 150 in un'ancona con l'immagine della SS.*Nunciata* ed altri adornamenti" (22).

L'esecuzione della pala si può precisare ulteriormente tra il 1659, anno in cui vengono registrati i primi pagamenti per le messe a suffragio del Maggioli e il 1663 data che attestava la fine dei lavori.

In altre circostanze questi recuperi archivistici hanno anche chiarito apparenti incongruenze iconografiche: è il caso della *Crocefissione* (Fig. 10) di Longiano, nella quale la presenza di San Giovanni Battista appare perlomeno insolita; non è pensabile che il nostro pittore, così attento all'ortodossia delle immagini, lo abbia confuso con l'Evangelista, tradizionalmente raffigurato sotto la croce.

Come è noto, il manoscritto dell'Andreini cita, nella chiesa di S.Cristoforo, l'opera all'altare del Crocefisso, mantenuta dalla famiglia Levoli (23). La nostra supposizione di identificare nella persona di Giambattista Levoli il committente del quadro, ha trovato recente conferma col rinvenimento del suo atto di morte (1667) (24), nel quale viene ricordata la sua sepoltura presso l'altare del SS.Crocefisso da lui stesso fatto erigere: si giustifica in tal modo la presenza del Battista voluta dall'omonimia del committente. Ragioni stilistiche ed il termine ante quem del 1667, ci inducono a circoscrivere questa *Crocefissione* intorno agli anni che vedono realizzarsi la pala di Montiano.

Non ci soccorre invece alcuna tradizione manoscritta o fonte d'archivio per il perduto *Transito di S.Giuseppe* (Fig. 11), che si conservava sempre a Longiano, nelle sale della Biblioteca di S.Girolamo; è lecito supporre comunque la provenienza dalla distrutta chiesa di S.Giuseppe Agonizzante (25). Nella impossibilità di leggere la qualità pittorica, rimane tuttavia in-

(22) Bologna, Arch. O.F.M. sez. Montiano, *cartolare III*. Per la epigrafe: Padre Flaminio da Parma, *Memorie Storiche delle chiese e dei conventi dei frati minori...*, Parma 1760, II, p. 156.

(23) C.A.Andreini, *Cesena Sacra*, Bibl. Malatestiana Cesena, ms. 1807, VI, p. 404, pubblicato da Colombi, Ferretti, op. cit., 1982, p. 123.

(24) Longiano, Arch. Parrocchiale, *Liber Mortuorum*. Ringrazio padre Mario Lucchi per la preziosa segnalazione.

(25) La foto del dipinto, stampata in cartolina insieme ad una Adorazione dei Magi di

confondibile la sospesa e arcaica atmosfera evocativa che sprigiona dalle pose e dagli atteggiamenti delle figure, come dal timido affacciarsi delle "care immaginette in alto" (26).

La storia del Centino sembra essere legata da un affascinante quanto ineluttabile destino, al termine "ricordo", non solo per il titolo dell'articolo arcangeliano, ma per quell'incredibile energia sentimentale che anche la sfocata fotografia di una sua opera riesce a trasmettere.

La vena di "lento, solido e talvolta incantato naturalista" (27) si stempera alla fine degli anni sessanta in composizioni di devozionalismo descrittivo che, prive di tensione esecutiva, vivono solo di una delicata e ormai smarrita poesia.

Presenta questi caratteri il dipinto di Montefiore Conca, indicato come tappa finale, siamo poco dopo il 1672, del suo lungo percorso artistico (28); ma per il Centino c'è ancora il tempo di licenziare un'altra pala (29) nel 1675, per la chiesa di S. Maria Nuova di Mercato Saraceno (*Madonna col Bambino e S. Anna che intercede per le anime purganti*) (Fig. 12). Le precarie condizioni di conservazione della tela, che presenta in basso estese ed evidenti ridipinture, nonché squilibri mai riscontrati in simili proporzioni, tra la zona superiore di evidente autografia e quella inferiore di qualità assai scarsa, ci fanno pensare ad un preponderante intervento di aiuti.

È questo devozionalismo a volte un pò facile e ripetitivo, ma non retorico, che funge da polo di attrazione per alcuni pittori, ancora anonimi, attivi nel riminese e nel cesenate (30). Si tratta di una produzione di qualità

Scipione Sacco (anch'essa perduta), era a questi attribuita.

(26) Arcangeli op. cit., 1952.

(27) Arcangeli op. cit., 1959, p. 270.

(28) P.G. Pasini, *La valle delle chiese bianche: appunti sulla cultura artistica*, «*Natura e cultura nella valle del Conca*», Rimini 1982, p. 483.

(29) Sarsina, Arch. Vescovile, *Visite Pastorali Martinuzzi*, 5 maggio 1675 (chiesa di S. Maria Nova di Mercato Saraceno) carta 348 v. «...Li confratelli della Venerabile Compagnia del SS. Sacramento di Mercato Saraceno... espongono che decidono di erigere in questa chiesa parrocchiale una compagnia del Suffragio... e a questo effetto avendo per lor divozione a proprie spese fatto fare il presente quadro, supplicano...».

(30) Vanno sottratte al catalogo delle opere del Centino le due telette della Pinacoteca di Faenza, *Addolorata e Cristo coronato di spine*, attribuitegli da Arcangeli (op. cit., 1954, p. 52) esse presentano al di là del patetismo richiesto e voluto da questo tema iconografico espedienti troppo enfaticamente caricati per lo stile del Centino; in aggiunta a ciò una *Veronica* di coll. priv. riminese che presenta differenze solo in ordine di grandezza, viene firmata da un non meglio identificato pittore riminese nel 1639 (nel retro si legge faticosamente per le lacune della tela: PER MESSER (?) ADUM REUM (?) MICHAELI VANCI ARIM. / PRE...OMAND. PRETI(?) / ...NA / FÈ... UR. ENTINI ARIM. PINGEBAT / 1639) a questi potrebbero spettare le due tele di Faenza. Analogamente vanno espunte il *Sansone e Dalila* comparso nel 1982 alla galleria Zabert di Torino (cf. *Aspetti della cultura figurativa in Oriente e Occidente dal XIII al XIX secolo*, Torino 1982; *l'Elezione di S. Vicinio a Vescovo* (Sarsina, Cattedrale) attribuitagli da O. Piraccini (*Il patrimonio culturale della provincia di Forlì*, I, Bo-



Fig. 9. MONTIANO, *Ex chiesa del SS. Crocifisso. Annunciazione del Centino.*

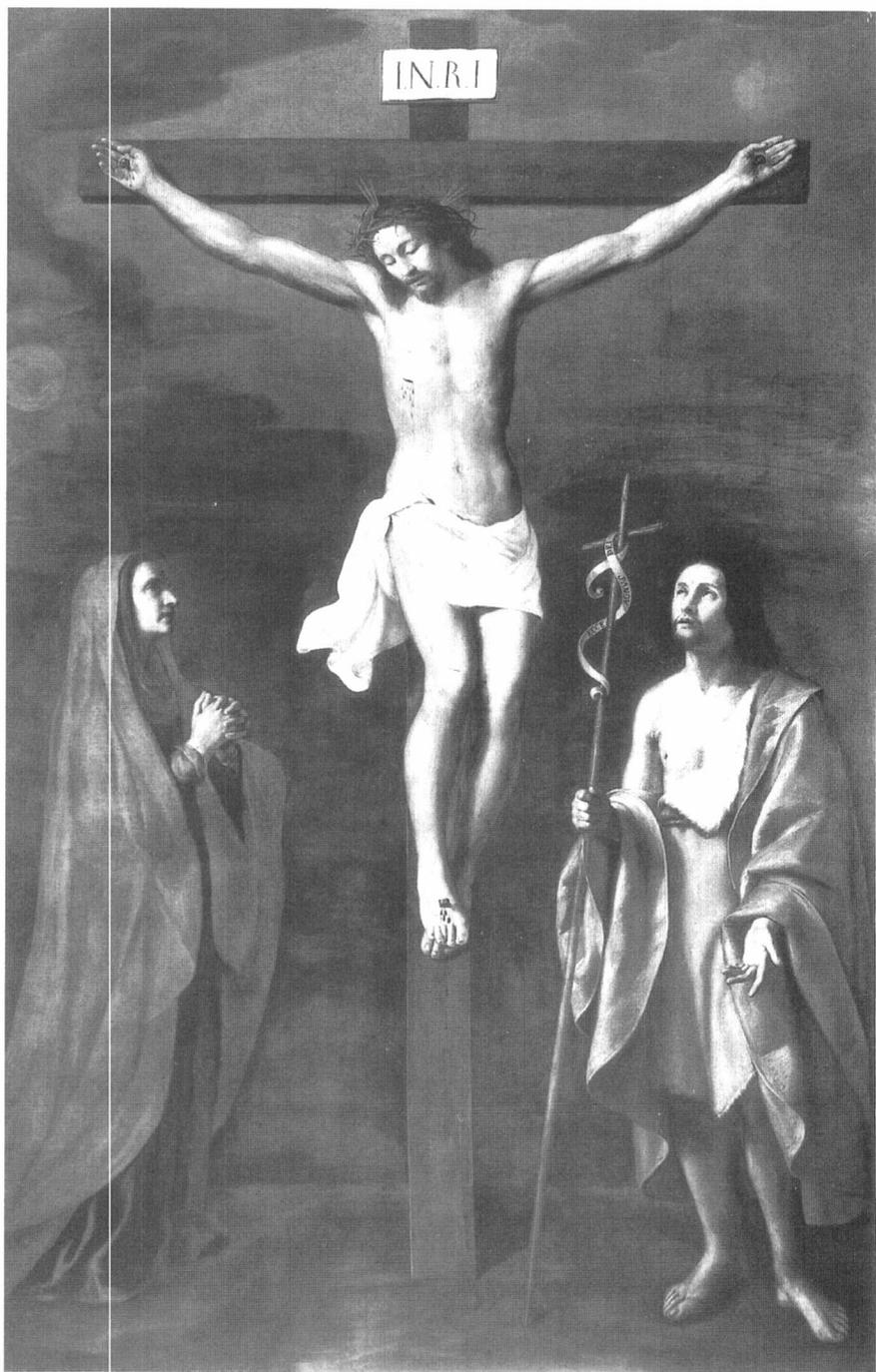


Fig. 10. LcNGIANO, chiesa di S. Cristoforo. Crocifissione del Centino.

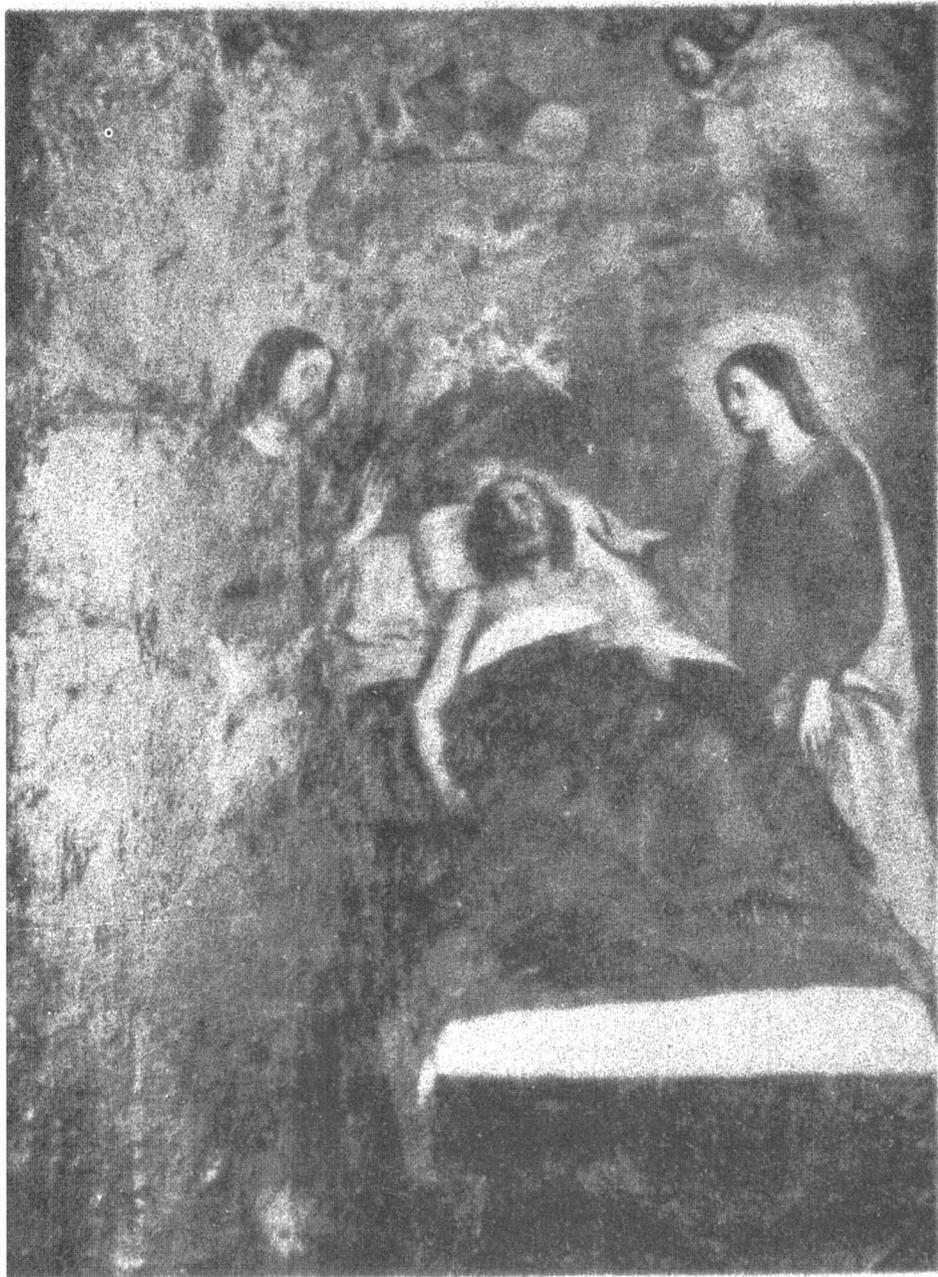


Fig. 11. *Transito di S. Giuseppe* del Centino, già nella Biblioteca di S. Girolamo di Longiano, ora distrutto.

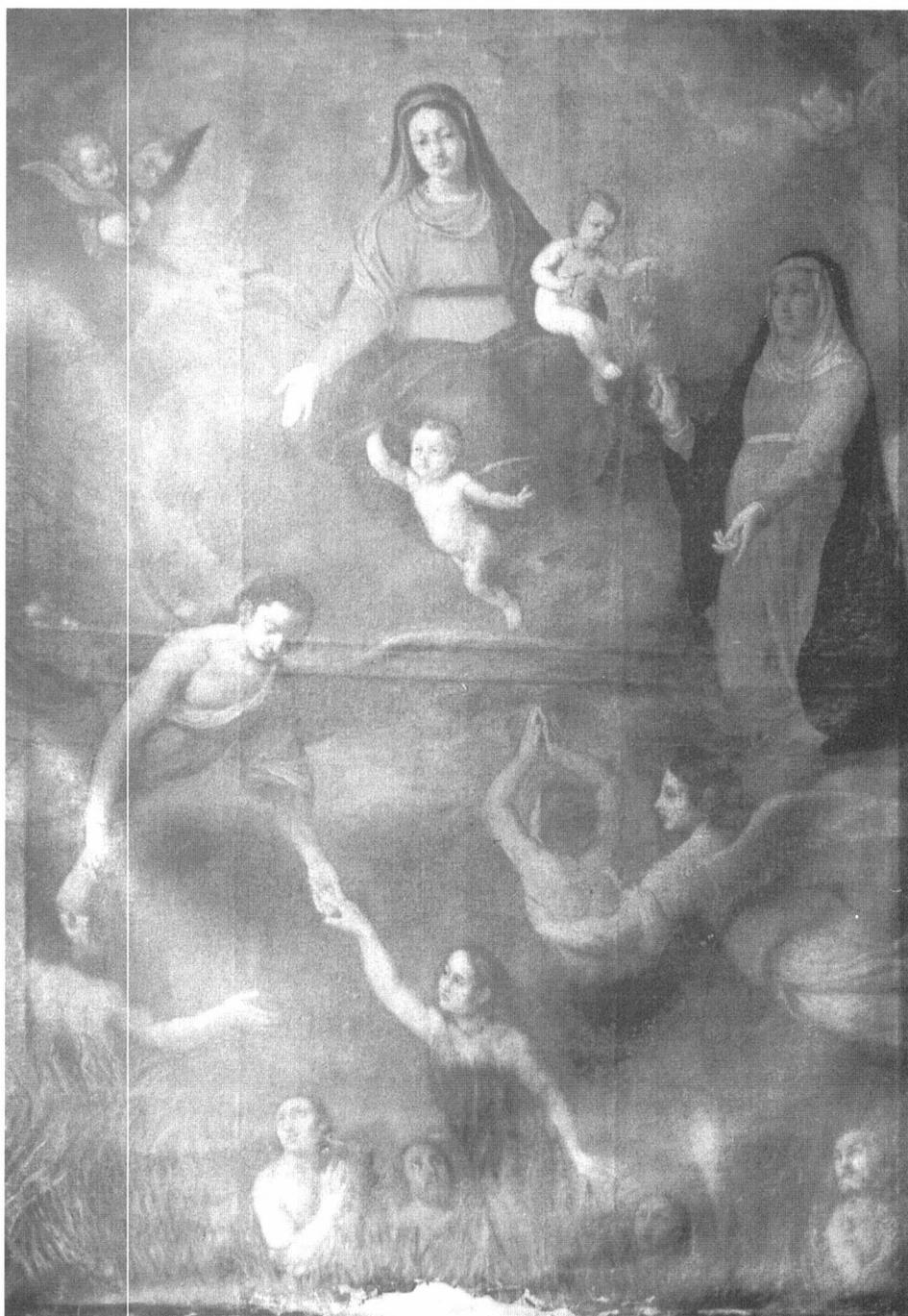


Fig. 12. MERCATO SARACENO, chiesa di S. Maria Nova. *Madonna col Bambino e S. Anna che intercede per le anime purganti del Centino e bottega (?)*.

spesso assai debole, ma tutto sommato ancora poco conosciuta; il caso più interessante è quello di Giulio Pistolli da Pennabilli, appartenente ad una famiglia di pittori locali, attivo a Rimini, dove è documentato dal 1653 al 1665 (31). La sua *Madonna del Carmine* (Rimini, Pinacoteca Civica) aderisce ad un ingenuo naturalismo di aspri accenti cromatici; è un tipo di pittura che può ben dirsi "scuola del Centino" come Gino Ravaioli ebbe precocemente a definire il bel dipinto finora anonimo del Suffragio di Santarcangelo raffigurante i *SS. Crispino, Crispiniano, Pietro Martire e Omobono* (Fig. 13) (32), che risulta avere all'evidenza gli stessi caratteri della *Madonna del Carmine* del Pistolli e a questi va senz'altro attribuito; basti osservare l'accentuato verticalismo delle figure, i panneggi che cadono a piombo, la tipologia dei volti di ruvida dolcezza, ma soprattutto le incertezze di esecuzione, il dibattersi tra caute osservazioni naturali e tono dolcemente accomodante, di facile colloquialità.

Parlare di un lascito del Centino parrebbe contraddirne la fisionomia, così singolarmente definita da Arcangeli, di piccolo maestro introverso e solitario, in realtà crediamo che il ruolo di sincero interprete di un naturalismo devoto ponga il Centino come modello per tanta pittura di soggetto religioso realizzata in queste zone, almeno sino a quando l'attività forlivese di Carlo Cignani si costituirà, in questo ambito, come punto di riferimento per un aggiornamento in chiave di classicismo aggraziato e più nobilmente composto.

logna 1973, p. 92); qualche dubbio rimane anche per il *S. Gaetano* della Collegiata di Santarcangelo.

(31) Rimini, Arch. di Stato, *Notaio A. Bondi*, 1653, parte I p. 280/311; *Notaio S. Bindi*, 8 luglio 1665; P.A. Guerrieri, *Della Carpegna abbellita...*, 1667, parte III; Pasini, op. cit., 1983, p. 150.

(32) Ravaioli, op. cit., 1941, p. 22.



Fig. 13. SANTARCANGELO di ROMAGNA, *chiesa del Suffragio*. *I SS. Crispino, Crispiniano, Pietro Martire e Omobono* di G. Pistelli.