



Fig. 18
Senigallia, La cinta muraria, elaborazione Paola Raggi

conseguenza, ma non intende rinunciare a far conoscere quello che è il suo obiettivo culturale. In un contesto diverso, e in condizioni estremamente più concrete, egli sembra riproporre qui il suo credo politico-culturale, che è il perseguimento della virtù per il tramite del 'giusto equilibrio' aristotelico: tra l'appiattimento sugli obblighi di guerra e la perfezione formale del progetto, egli sceglie di modellare la realtà delle mura e della città in una immagine d'invenzione, che non rappresenta il vero ma evoca l'idea.

F. Rossi – Abstract

Guidubaldo II della Rovere was very much aware of the power of images and built up his own image with the collaboration of the intellectuals living at his court. The idea of a talented military man and of a prince of the arts was also communicated through the language of medallions and sumptuous armor. The main idea expressed is the question of Aristotelian equilibrium between the exercise of power and aspiration to virtue, by evoking war and at the same time Roman antiquity.



Fig. 19
Zecca di Pesaro, Medaglia di Pesaro, Pesaro, Biblioteca Oliveriana

Per la pittura tra Sei e Settecento nelle Marche. Un riepilogo per Andrea Pasqualino Marini da Recanati e alcune novità.*

Giulia Spina



Fig. 1
Andrea Pasqualino Marini, *Madonna col Bambino, san Giacomo e san Cristoforo*. Cortona, chiesa di San Cristoforo

Sull'altare maggiore della chiesa di San Cristoforo a Cortona è una tela raffigurante la *Madonna col Bambino e i santi Cristoforo e Giacomo* (fig. 1). Il dipinto è inserito in una cornice in stucco composta da due lesene che sostengono un timpano ad arco ribassato, con quattro teste di angioletti alati tra raggi di una gloria. Altri due volti di angeli sono al di sotto dei capitelli, insieme a ghirlande floreali in forte aggetto. La Vergine è seduta sul-

le nuvole e pizzica il velo che avvolge i fianchi di Gesù Bambino, che si trova in piedi sullo stesso nembo. Egli tiene nella mano destra il Globo e si sporge indicando verso l'alto, mentre sta per salire a cavalcioni sulla spalla di san Cristoforo, un gigante come consueto. Questi è in ginocchio al cospetto della Madre e del Figlio, si volge potentemente verso di loro e sorregge un bastone da viandante. Sulla sinistra è invece san Giacomo Maggiore vestito da pellegrino, inconfondibile per la valva di conchiglia sulla spalla destra, che guarda verso l'osservatore indicando il resto del gruppo sacro. Al fondo, si apre un paesaggio naturale con uno scorcio di mare. Tra le nuvole del cielo sono anche due teste alate di angeli e sulla destra fanno da quinta scenica il fusto e la base di una colonna scanalata avvolta in un sipario viola. In primo piano in basso sono poggiati una palma e un libro chiuso da cui fuoriesce un cartiglio che restituisce notizie sulla committenza, sull'autore e sulla data del dipinto: "AERE D[OMINI] NICOL(AI) / DE ROMANIS / RECTO(RE) / ANDREAS PA(SQ)U(A) / LINUS MARINUS / RECINETENSIS / PING[EBAT] / A.D. MDCCX". L'opera venne realizzata a spese del rettore Nicolò Romani e fu dipinta da Andrea Pasqualino Marini da Recanati nell'anno 1710, come riportava anche Giovanni Girolamo Sernini Cucciatti in un manoscritto del 1745¹. La guida di Alberto Della Cella riferiva che in "un'antica memoria" non meglio specificata si leggeva che il 22 giugno 1705 era cominciata la demolizione dell'antico altare maggiore e in quell'occasione fu trovata, insieme ad alcune reliquie, una pergamena recante l'iscrizione: "hec exl dedicata C i honorem F (?) co et jacobi (segno indecifrabile che pare un 7) Xtori l fuit cnsta ab epo Aretino d MCLXXXII"². Secondo Della Cella la data 1192, ritenuta quella della consacrazione del complesso, fu dunque incisa in caratteri moderni proprio nei primi anni del XVIII

* Questo studio nasce dalle ricerche svolte per il seminario di storia dell'arte medievale, moderna e contemporanea che è si è tenuto a Cortona nell'anno accademico 2017/2018 nell'ambito della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici presso l'Università di Firenze. Ringrazio dunque i professori Fulvio Cervini, Andrea De Marchi e Antonio Pinelli che mi hanno seguito in questo percorso. Ringrazio inoltre Anna Maria Ambrosini Massari, Francesca Bartolacci, Valentina Catalucci, Alessandro Delpriori, Marco Moroni, Giovanni Russo, i proprietari e i custodi

dei luoghi che conservano le opere citate nel testo e che mi hanno gentilmente permesso di accedervi.

¹ G. G. SERNINI CUCCIATTI, *Quadri in chiese e luoghi pii di Cortona alla metà del Settecento (1745)*, a cura di J.P. Cardile, in "Annuario. Accademia Etrusca di Cortona", XII, 1980-81, pp. 177-178.

² A. DELLA CELLA, *Cortona antica*, Cortona, Tipografia sociale 1900, p. 157: ho riportato tra virgolette l'iscrizione così come la scioglie l'autore della guida, che evidentemente non ha tenuto conto delle abbreviazioni.



Fig. 2
Andrea Pasqualino Marini, *Nascita di san Giovanni Battista*. Roma, chiesa di Santa Maria in Campo Marzio

secolo in un blocco di pietra serena, ora murato sulla parete destra della chiesa³. In seguito anche Angelo Tafi riportò il testo della pergamena, che però era già perduta, modificando leggermente la lettura precedente: “hec ekl dedicata C i honorem F (?) co et Jacobi (7?) Xfori I fuit constra ab epo Aretino d. MCLXXXII”⁴. Egli ipotizzava che la chiesa fosse intitolata a tre santi e per il primo avanzava il nome di san Filippo, il cui culto è spesso associato a quello di san Giacomo Minore⁵, mentre sarebbe Giacomo Maggiore a comparire nel dipinto che stiamo analizzando. L’iscrizione andava probabilmente sciolta così: “H(a)ec ec(c)l(esia) dedicata ad honorem s(an)c(t)i Jacobi (et) Christofori fuit c(o)ns(ac)ra(ta) ab episcopo Aretino A.D. MCLXXXII”⁶. La chiesa, consacrata nel 1192 dal vescovo di Arezzo, era dunque intitolata ai soli Giacomo e Cristoforo, verso i quali è particolarmente diffusa la devozione da parte di viandanti e pellegrini. A Cortona tale luogo sacro poteva dun-

que rappresentare una delle ultime tappe dell’erta che conduce al santuario di Santa Margherita, in cima al paese, poco sotto la Rocca del Girifalco. La data riportata nel dipinto è coerente con le notizie tramandate sul rinnovamento dell’altare maggiore, condotto a partire dal 1705. Fatta eccezione per le menzioni nelle due guide sopra citate, non mi risulta che qualcuno si sia occupato in maniera specifica del dipinto. È ignorato in molti volumi riguardanti l’arte tra Sei e Settecento nell’Aretino⁶ e solo velocemente citato in una nota del saggio di Liletta Fornasari nel volume sul Settecento della *Storia delle arti in Toscana*, tra gli episodi “cortoneschi” della zona⁷. La presenza in Toscana dell’opera di un pittore che si firma “recanatese” dev’essere sembrata finora del tutto isolata e fuori contesto, sebbene il linguaggio pittorico espresso nel dipinto non sia di certo estraneo in quest’area, come ha giustamente notato la Fornasari. Le figure sono corpulente e segnate con forti effetti chiaroscurali, i panneggi sono gonfi, la materia pittorica è fatta di pennellate veloci e dense, e la composizione è diagonale e tutta sbilanciata sulla destra, rielaborando stancamente i dettami della pittura barocca di Pietro da Cortona.

Se la tela non portasse con sé il nome del suo autore, probabilmente ci limiteremmo nuovamente a inserire quest’opera nel fenomeno, piuttosto frequente, del coinvolgimento di pittori cortoneschi di prima e seconda generazione per commissioni nella città natale di Pietro Berrettini⁸, dove il suo linguaggio, dopo mezzo secolo dalla morte, era ancora vincente e solo marginalmente insidiato dagli influssi fiorentini. L’interesse del territorio aretino verso la cultura artistica romana, sia cortonesca sia poi marattesca, sarà una costante tra la seconda metà del Seicento e la prima metà del Settecento. Chi poteva permetterselo si rivolgeva ad artisti di spicco, mentre gli altri facevano ricorso ad artisti di secondo o terzo rango⁹. Non avendo dati che possano precisare la rete di conoscenze del committente Niccolò Romani, biso-

³ Ibidem.

⁴ A. TAFI, *Immagini di Cortona. Guida storico-artistica della città e dintorni*, Cortona, Calosci 1989, p. 150.

⁵ F. SPADAFORA, s. v. *San Filippo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, V, Roma, Città Nuova 1964, pp. 706-718; A. CARDINALI, s. v. *San Giacomo il Minore*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VI, Roma, Città Nuova 1965, pp. 401-411.

⁶ L. FORNASARI, *L’arte ad Arezzo tra il 1670 e il 1765: dominio fiorentino e penetrazioni diverse*, in *Arezzo e la Toscana tra i Medici e i Lorena (1670-1765)*, atti del convegno (Arezzo, 16-17 novembre 2001), a cura di F. Cristelli, Città di Castello, Edimond 2003, pp. 199-231; S. CASCIU, *Artisti romani del Settecento*

nell’Aretino da Andrea Pozzo a Sebastiano Conca, in *Arte in terra d’Arezzo. Il Settecento*, a cura di L. Fornasari, R. Spinelli, Firenze, Edifir 2007, pp. 55-70.

⁷ L. FORNASARI, *Episodi, luoghi e protagonisti del Settecento nell’Aretino*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Settecento*, a cura di M. Gregori e R. P. Ciardi, Firenze, Edifir 2006, pp. 157-178, in part. p. 165, n. 51.

⁸ Ciro Ferri lavora per San Francesco a Cortona: L. FORNASARI, *Pietro da Cortona profeta nella sua terra*, in *Arte in terra d’Arezzo. Il Seicento*, Firenze, Edifir 2003, p. 153.

⁹ Per questi argomenti si vedano i testi citati alle due note precedenti.



Fig. 3
Andrea Pasqualino Marini, *Battesimo di Cristo*. Roma, chiesa di Santa Maria in Campo Marzio

gnerà immaginare un qualche canale con Roma per spiegare l’esistenza a Cortona di un’opera di un pittore che, come vedremo, fu essenzialmente attivo tra la città papale e le Marche. Prendendo spunto dal dipinto di San Cristoforo, che si colloca in realtà quasi a chiusura della car-

riera del Marini, si presenta infatti l’opportunità di rivedere l’intero percorso dell’artista recanatese. Sebbene la storiografia abbia già svelato in sedi disparate molte sue tappe, l’unico tentativo di riassumere l’attività di Andrea Pasqualino Marini condotto finora è costituito dal breve saggio che Michela Casella pubblica nel 1999¹⁰, nel quale tuttavia si omettono notizie già note. Prima di allora, il nome del pittore era raramente comparso in guide locali, per le quali si rimanda al prosieguo del testo, e in voci di repertori, come quello di Stella Rudolph sulla pittura del Settecento a Roma¹¹. Il basso grado di approfondimento degli studi attorno al Marini risulta palese se si considerano i pochi passi avanti compiuti ad oggi persino rispetto alle righe che nel 1834 Amico Ricci dedica al recanatese nelle sue *Memorie*¹². L’erudito ricorda infatti Pasqualino Marini tra gli imitatori di Carlo Maratta e elenca le opere a lui note, tutte nelle Marche.

Andando con ordine, però, le prime attestazioni di Andrea Pasqualino Marini sono in realtà a Roma: nel 1681 e nel 1682 si classificò rispettivamente al terzo e al secondo posto in due concorsi di disegno indetti dall’Accademia di San Luca¹³. Sono poi le guide romane settecentesche a darci notizie sui lavori del recanatese nella città papale. Gregorio Roisecco descrive un affresco, ormai perduto, nella chiesa dei Santi Vito e Modesto¹⁴, mentre tre tele nella chiesa di Santa Maria in Campo Marzio sono date a “Pasqualin Marini” da Filippo Titi nell’edizione del 1763 del suo *Studio di Pittura, Scoltura et Architettura*¹⁵. Dal volume edito nel 1987 sulla chiesa di Santa Maria in Campo Marzio¹⁶, già citato da Michela Casella, si ricava un’informazione che, nonostante sia stata sempre ignorata negli studi che sono seguiti, può invece restituire un interessante indizio per la formazione di Andrea Pasqualino. È infatti riportato il brano in cui Filippo Titi, nell’*Ammaestramento utile e curioso* del 1686, descrive il complesso con le imprese decorative ancora in corso d’opera. A quel

¹⁰ M. CASELLA, *La decorazione di Sant’Andrea delle Fratte per il giubileo del 1700. Precisioni su Pasquale Andrea Marini*, in *L’arte per i giubilei e tra i giubilei del Settecento, I, Arciconfraternite, chiese, artisti*, a cura di E. Debenedetti, Roma, Bonsignori 1999, pp. 71-81.

¹¹ S. RUDOLPH, *La pittura del ‘700 a Roma*, Milano, Longanesi 1983, p. 785. Una breve biografia è anche nei volumi della *Pittura in Italia* dell’Electa (C. MAGGINI, *Pasquale Andrea Marini*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, II, Milano, Electa 1989, pp. 784-785) e nel Thieme-Becker (*Pasquale Andrea Marini*, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, a cura di U. Thieme e F. Becker, XXIV, Leipzig, Engelmann 1930, p. 106). Non esiste una voce nel *Dizionario Biografico degli Italiani* della Treccani.

¹² A. RICCI, *Memorie delle arti e degli artisti della Marca d’Ancona*, Macerata, Ti-

pografia di Alessandro Mancini 1834, p. 364.

¹³ *I disegni di figura nell’Archivio Storico dell’Accademia di San Luca*, I, a cura di A. Cipriani, E. Valeriani, Roma, Quasar 1988, pp. 85, 99, 186; C. MARCHEGIANI, *Meteorite nei cieli d’Arcadia. Marchigiani e accademie d’arte nei secoli XVII e XVIII: studi e concorsi romani*, in “Studia Picena”, LXXIII, 2008, pp. 199 e 218.

¹⁴ G. ROISECCO, *Roma antica, e moderna, o sia nuova descrizione di tutti gl’Edifij Antichi, e Moderni, tanto Sagri, quanto Profani della Città di Roma dell’antica e moderna città di Roma e di tutti gli edifizj notabili che sono in essa*, II, Roma, Puccinelli 1750, p. 125.

¹⁵ F. TITI, *Studio di pittura, scoltura, et architettura nelle chiese di Roma*, Roma, Pagliarini 1763, p. 365.

¹⁶ F. BORSI, *Santa Maria in Campo Marzio*, Roma, Editalia 1987, pp. 176-177.



Fig. 4
Andrea Pasqualino Marini (?), *Madonna col Bambino e san Giovannino*. Recanati, Museo civico di Villa Colloredo-Mels

tempo infatti Lazzaro Baldi era occupato nell'esecuzione delle tre tele della cappella di sinistra, e nella cappella di destra avrebbe fatto "(...) prove del suo pennello un allievo di Ciro Ferri"¹⁷. Se nel 1763 l'autore delle tele di quest'ambiente è detto proprio Andrea Pasqualino Marini, l'indicazione del 1686 può essere ritenuta una plausibile precisazione sulla sua formazione, che in ogni caso avremmo immaginato in un ambiente romano fortemente condizionato da Pietro da Cortona¹⁸. Il pittore recanatese nella seconda metà degli anni ottanta del Seicento era dunque impegnato nella

realizzazione di tre tele con storie del Battista: la *Nascita* (fig. 2), il *Battesimo di Cristo* (fig. 3)¹⁹ e la *Decollazione*. Le opere si caratterizzano tutte per composizioni affollate, specialmente le due di forma quadrangolare sulle pareti laterali, con figure sovradimensionate che emergono potentemente e che sembrano adeguarsi a un'interpretazione più classica del cortonismo vicina a Giovan Francesco Romanelli. La scena centrale, nonostante il pessimo stato di conservazione, è quella che richiama in maniera più esplicita lo stile di Ciro Ferri, ma Andrea Pasqualino potrebbe essere stato

¹⁷ F. TIRI, *Ammaestramento utile, e curioso di pittura, scultura et architettura nelle chiese di Roma*, Roma, Vannacci 1686, p. 33.

¹⁸ *Pietro da Cortona. 1597-1669*, catalogo della mostra (Roma, 31 ottobre 1997 - 10 febbraio 1998), a cura di A. Lo Bianco, Milano, Electa 1997, *passim*.

¹⁹ Del *Battesimo* è pubblicata una scheda a seguito di un restauro: L. MORTARI, in *Restauri della Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte medioevali e moderne per il Lazio (1970-71)*, Roma, De Luca 1972, p. 50: è indicata erroneamente San Severino Marche come città originaria di Andrea Pasqualino.



Fig. 5
Pier Simone Fanelli, *Gloria di san Filippo Neri*, particolare. Recanati, chiesa di San Filippo Neri

suggestionato anche dallo sfondato potente del dipinto che sta esattamente di fronte, dall'altro lato della chiesa, il *Transito di san Benedetto* di Lazzaro Baldi²⁰.

Sebbene l'indicazione di un apprendistato romano sia da tenere ben presente, non escluderei che Andrea Pasqualino abbia mosso i primi passi nel mondo della pittura nella sua città natale. Ipotizzando una nascita tra gli anni cinquanta e sessanta del Seicento, non è improbabile che a Recanati sia stato a bottega da Pier Simone Fanelli, pittore nato nel 1641 e morto nel 1703, che Diego Calcagni ci dice allievo di Domenico Peruzzini e poi fondatore dell'Accademia del disegno della città²¹, e che sviluppa nella seconda metà del XVII secolo la linea bolognese che deriva da Guercino e passa da Simone Cantarini²². Nella Pinacoteca civica di Recanati si conserva un dipinto proveniente dalla chiesa di San Vito che porta un'attri-

²⁰ BORSI, *Santa Maria*, cit., pp. 157-175.

²¹ D. CALCAGNI, *Memorie storiche della città di Recanati nella Marca d'Ancona*, Messina, Maffei 1711, p. 258.

²² Su Pier Simone Fanelli si vedano: P. MAZZEI, *Pier Simone Fanelli: un pittore*



Fig. 6
Andrea Pasqualino Marini, *Madonna col Bambino e san Gregorio Papa*. Matelica, Museo Piersanti

buzione alla bottega di Pier Simone Fanelli, raffigurante la *Madonna con Gesù Bambino e san Giovannino*, che a mio avviso si potrebbe proprio accostare al Marini (fig. 4). I forti effetti chiaroscurali del dipinto sono in accordo con quelli che Pier Simone utilizza, ad esempio, nella *Gloria di san Filippo Neri* dell'altare maggiore della chiesa degli oratoriani di Recanati (fig. 5). La posa dell'angelo di destra, con una spalla completamente scoperta, appare ripetuta, speculare, nel san Giovannino del dipinto della pinacoteca. Ma allo stesso tempo i volti degli angioletti di quest'ultima sembrano

"eccentrico" nelle Marche del Seicento, in "Historia Nostra", I, 2009, pp. 67-84; A. DELPRIORI, *Un'aggiunta a Pier Simone Fanelli*, in "Notizie da Palazzo Albani", XXXVIII, 2009, pp. 105-109.



Fig. 7



Fig. 9



Fig. 8



Fig. 10

Fig. 7
Andrea Pasqualino Marini nella bottega di Ciro Ferri (?), *Sposalizio mistico di santa Caterina*. Ancona, Pinacoteca civica "F. Podesti"

Fig. 8
Andrea Pasqualino Marini, *Sposalizio mistico di santa Caterina e San Giorgio*. Recanati, chiesa di Santa Maria in Castelnuovo

Fig. 9
Andrea Pasqualino Marini, *San Carlo Borromeo cura gli appestati*. Recanati, chiesa di San Filippo Neri

Fig. 10
Andrea Pasqualino Marini, *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*. Roma, chiesa di Sant'Andrea delle Fratte



Fig. 11
Andrea Pasqualino Marini, *Cristo e la Veronica*. Camerino, chiesa di Santa Maria in Via

anticipare le fisionomie paffute dei bambini di Andrea Pasqualino Marini, come quelle delle tele di Matelica (fig. 6) e di Santa Maria in Castelnuovo a Recanati (fig. 8), di cui si parlerà tra poco. Sempre nelle Marche, stavolta nella Pinacoteca civica di Ancona, è un bel dipinto cortonesco raffigurante uno *Sposalizio mistico di Santa Caterina* (fig. 7). Giuseppe Marchini lo ha attribuito a Ciro Ferri, di cui rappresenterebbe l'unica apparizione nella Marca Anconetana e Maceratese²³. L'accostamento è indubbiamente sensato, ma certi passaggi più morbidi e informi nei panneggi sono ben più banali rispetto alle forme vaporose e impalpabili del pittore romano, come si può vedere

²³ G. MARCHINI, *La pinacoteca comunale "Francesco Podesti" di Ancona*, Ancona, Stab. Tip. Trifogli 1960, pp. 99-100; G. MARCHINI, *La pinacoteca comunale di Ancona*, Ancona, Comune di Ancona 1979, pp. 57-59; C. COSTANZI, *Ancona. Pinacoteca civica "F. Podesti". Galleria comunale d'arte moderna*, Bologna, Calderini 1999, p. 8. Senza troppa convinzione l'attribuzione è citata anche da C. PIZZORUSSO, *La pittura del Seicento nelle Marche*, in *La pittura in*



Fig. 12
Andrea Pasqualino Marini, *Immacolata Concezione*. Corridonia, chiesa di San Francesco

a confronto con il suo dipinto di analogo soggetto del Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. 1576)²⁴. Potrebbe trattarsi di una prova di qualità inferiore del pittore romano, ma alla luce dell'ipotesi dell'alunnato del Marini presso il Ferri, trovo verosimile che lo *Sposalizio* possa rappresentare una prova giovanile del recanatese nella bottega del presunto maestro, folgorato dal cortonismo romano all'indomani delle sue esperienze a Roma nel nono decennio del Seicento. Riprendendo il filo cronologico del percorso di Andrea Pasqualino Marini, nell'anno 1690 egli venne ingaggiato a Foligno. Michela Casella ha recuperato alcuni pagamenti per la pittura di uno stendardo per la confraternita del Crocifisso della città umbra²⁵, oggi perduto ma ancora esistente all'epoca di Amico Ricci²⁶. In un inventario del 1728 conservato nella Curia Vescovile di Foligno,

Italia. Il Seicento, Milano, Electa 1989, p. 394.

²⁴ *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde*, a cura di S. Ferino-Pagden, Vienna, Brandstätter 1991, p. 55, tav. 174.

²⁵ CASELLA, *La decorazione*, cit., pp. 71-72 e 74 n. 10.

²⁶ RICCI, *Memorie*, cit., p. 364: lo voleva risalente al 1697. I pagamenti per il tessuto si protraggono fino al 1699: CASELLA, *La decorazione*, cit., pp. 71-72 e 74 n. 10.

come riporta sempre la Casella, è contenuta anche una dettagliata descrizione del gonfalone, che recava da un lato una *Crocifissione con san Giovanni e santa Maria Maddalena* e dall'altro l'*Invenzione della Croce con sant'Elena*²⁷.

Nel 1693 il nome di Andrea Pasqualino Marini compare su un'opera che non è stata presa in esame dagli studi sul pittore che ho citato finora, sebbene fosse già nota alla storiografia almeno dall'esposizione regionale di Macerata del 1905²⁸. Si tratta di un dipinto attualmente conservato al Museo Piersanti di Matelica²⁹, ma proveniente dalla Cattedrale di Santa Maria Assunta, acquisito in occasione del rinnovamento della chiesa negli anni Venti del Novecento. Secondo un inventario del 1767, il dipinto si trovava in cattedrale nella seconda cappella a destra, di patronato della famiglia Finaguerra, dedicata a San Gregorio³⁰. La Vergine è portata in cielo da una nuvola e san Gregorio Papa si inginocchia per baciare un piede di Gesù Bambino, che si sporge nel gesto della benedizione (fig. 6). Sul libro tenuto dall'angelo seduto in basso compare l'iscrizione "JACOBUS ET NEPOTES DE FINAGUERRA IN DEVOTION(E) OSSEQ(U) IUM IMMAG(INE) HANC APPONI CURARUNT", insieme alla data 1693 e alla firma "Andreas Pasqualinus de Marinis Ricinatensis Pinsit". È Silvia Blasio a richiamare l'attenzione su questa tela solo pochi anni fa, rilevando un'impostazione che risente senza dubbio dei modelli di Carlo Maratta, ma con un impeto tutto cortonesco³¹. In effetti il Marini svela un'adesione al classicismo del pittore di Camerano che a Roma stava imponendo il suo linguaggio, dal quale difficilmente si poteva restare immuni ormai negli anni novanta del Seicento. Nel quadro di Matelica la Madonna è in alto su una nuvola, e sullo sfondo è una veduta del monte Conero a picco sul mare Adriatico, come nelle composizioni più consuete del

Maratta, ma la materia pittorica è sempre quella corposa e disgregata che abbiamo visto in Santa Maria in Campo Marzio, ereditata dai seguaci di Pietro da Cortona. Questa è l'opera più "marattesca" tra tutte quelle di Andrea Pasqualino, e si può ben capire perché Amico Ricci lo credesse *tout court* un suo imitatore. Non è forse l'unica occasione in cui il Marini lavorò per Matelica. Oltre alla tentazione di collegargli alcuni dei dipinti della sterminata collezione del Museo Piersanti, dovuta in gran parte a Venanzio Filippo Piersanti, Maestro delle Cerimonie Papali dal 1718 al 1761, bisognerà prendere in considerazione la possibilità di riferirgli le quattro tele con gli *Evangelisti* conservate nella chiesa delle Anime del Suffragio della stessa città, in cui si riscontrano numerosi tratti comuni alle sue opere, specialmente quelle più tarde, nelle quali, come vedremo, semplifica i tratti e carica le ombre.

Ancora la data 1693 è riportata da Michela Casella a proposito di un dipinto recanatese raffigurante *Sant'Antonio che venera Gesù Bambino nel presepe*³². Sia Diego Calcagni nel 1711, sia Amico Ricci un secolo più tardi, lo vedevano ancora nella chiesa delle monache di Santo Stefano³³, ma alla metà dell'Ottocento fu trasferito in Santa Maria di Varano, in uno degli altari di sinistra³⁴. Altre opere recanatesi, non datate, sono ricordate dal Ricci, il quale sosteneva appartenessero al periodo in cui "avanzato negli anni (...) ritornò in patria"³⁵. In realtà non si conoscono dati sicuri sul suo rientro. Anzi, come vedremo, egli continuerà ad alternarsi tra le Marche, Roma e, evidentemente, la Toscana. La menzione di alcuni dipinti di Recanati da parte di Diego Calcagni nelle *Memorie storiche* edite nel 1711³⁶ ci aiuta però a ritenerle anteriori almeno a quella data, se non ancora precedenti³⁷. Nella chiesa di San Filippo Neri, nella seconda cappella a sinistra, è

un quadro con *San Carlo Borromeo che cura gli appestati* (fig. 9). L'altare fu eretto nel 1666³⁸, ma la data è troppo alta per potervi ancorare l'esecuzione di un'opera che pare proprio più tarda. Si riconoscono infatti tangenze con la tela toscana da cui prende le mosse questo studio, accostando la figura del san Carlo di Recanati e quella del san Giacomo di Cortona, raffigurati con il braccio in una posa molto simile tra loro. Comuni sembrano anche la pittura vibrante e il chiaroscuro marcato dei carnati. Nella seconda cappella a sinistra della chiesa di Santa Maria in Castelnuovo, di patronato dei Calcagni, si trova uno *Sposalizio mistico di santa Caterina* con accanto *san Giorgio* (fig. 8)³⁹. In basso a destra compare lo stemma nobiliare, di rosso al leone rampante che impugna una rosa bianca attraversato da una fascia azzurra. Lo stesso padre gesuita Diego Calcagni narra che sull'altare della propria famiglia vi fosse prima un *Martirio di santa Caterina*, poi sostituito con il dipinto fatto fare a "Andrea Pasqualino Marini, che ora vive in Roma con grido d'uno de' migliori pittori"⁴⁰. La scena dello sposalizio appare ripresa dal dipinto di analogo soggetto della Pinacoteca di Ancona (fig. 7), con alcune varianti ma anche con tratti perfettamente coincidenti come la posa del Bambino, sebbene il trattamento pittorico sia nettamente più sommario, cosa che fa effettivamente pensare che si tratti di uno degli ultimi lavori di Andrea Pasqualino.

Ancora tra le opere recanatesi, Michela Casella richiama una tela "di incerta attribuzione" nella chiesa di Santa Maria di Montemorello⁴¹, menzionata tra le opere del Marini in alcune guide locali, ma non da Amico Ricci⁴²: Vincenzo Spezioli a fine Ottocento descrive nella prima cappella a sini-

stra un dipinto che "rappresenta Sant'Anna colla Vergine, San Giuseppe, San Gioacchino, Sant'Ignazio, San Francesco Saverio. Autore di questo quadro credesi il recanatese Pasqualino Marini, studioso imitatore del Maratta"⁴³. In realtà lo stesso dipinto era già attribuito, più verosimilmente, a Pier Simone Fanelli⁴⁴, e in seguito altre guide locali faranno confusione⁴⁵, ma l'indicazione dello Spezioli non era una pura invenzione. A chiarire la questione è Anna Maria Ambrosini Massari nel volume in cui raccoglie la corrispondenza di Amico Ricci: in una lettera firmata da Monaldo Leopardi⁴⁶, padre del poeta Giacomo, si spiega che il quadro "molto patito" con *Sant'Anna* del Fanelli era stato ricevuto in dono dalla sua famiglia da parte delle monache della chiesa dell'Assunta, dove l'opera è descritta da Diego Calcagni⁴⁷. Lo stesso conte Monaldo poi lo cedette alla chiesa che si trova di fronte a Palazzo Leopardi, Santa Maria di Montemorello, dov'è ancora oggi. Per la chiesa dell'Assunta⁴⁸, invece, era a suo tempo stata realizzata in cambio una copia che la Ambrosini Massari crede possa forse attribuirsi proprio al Marini⁴⁹, nome che in effetti è tirato in causa dalle guide sopra citate.

Amico Ricci ricorda poi alcune opere perdute di Andrea Pasqualino a Macerata⁵⁰: un quadro per la collegiata di San Salvatore, raffigurante san Leonardo e san Pietro Martire, smarrito con le soppressioni⁵¹, e le ridipinture nel cenacolo del collegio dei Padri Barnabiti, anch'esse non più esistenti visti i massicci rimaneggiamenti otto e novecenteschi del complesso⁵².

Un altro tassello dell'attività del Marini è riemerso a Tolentino, sebbene non molto preciso dal punto di vista cronologico⁵³. Negli scritti del 1727 dell'e-

²⁷ CASELLA, *La decorazione*, cit., pp. 72 e 74 n. 10.

²⁸ *Catalogo della mostra di belle arti*, Macerata, Unione Cattolica Tipografica 1905, p. 76, nr. 1; C. PRETE, *L'arte antica marchigiana all'Esposizione Regionale di Macerata del 1905*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2005, p. 198.

²⁹ A. ANTONELLI, *Matelica. Museo Piersanti*, Bologna, Calderini 1998, p. 66; S. BIGIARETTI, *Catalogo generale del Museo Piersanti*, a cura di A. Antonelli, Matelica, Museo Piersanti 1997, p. 25.

³⁰ S. BIOCCHIO, A. BUFALI, *Dei ad decorem*, Matelica, Grafostil 2007, p. 20. Per una più completa ipotesi sull'aspetto della cattedrale di Santa Maria al tempo dell'inventario del 1767 si rimanda a: A. DELPRIORI, *La Crocifissione di Giuseppe Bastiani. Frammenti di un cantiere della Contro riforma*, in *Il Museo Piersanti e la sua collezione. Studi e ricerche per i 100 anni dalla nascita del museo*, atti del convegno (Macerata, 17-18 febbraio 2018), a cura di G. Spina, in corso di stampa.

³¹ S. BLASIO, *Scolari, seguaci e imitatori di Carlo Maratti nel maceratese*, in *Il magi-*

stero di Carlo Maratti nella pittura marchigiana tra Sei e Settecento, a cura di C. Costanzi e M. Massa, Milano, 24 Ore Cultura 2011, p. 142.

³² CASELLA, *La decorazione*, cit., p. 71.

³³ CALCAGNI, *Memorie*, cit., p. 354; RICCI, *Memorie*, cit., p. 364.

³⁴ In Santa Maria di Varano la descrive V. SPEZIOLI, *Guida di Recanati*, Recanati, Simboli 1898, p. 159. La chiesa, un tempo dei frati minori osservanti e convertita nell'Ottocento a chiesa del Cimitero, è da tempo inagibile a causa dell'abbandono e dell'incuria e pertanto non è stato possibile entrarvi per visionare il dipinto dal vero, né mi risulta che esistano fotografie edite.

³⁵ RICCI, *Memorie*, cit., p. 364.

³⁶ CALCAGNI, *Memorie*, cit., p. 343.

³⁷ Il padre gesuita Diego Calcagni scrisse buona parte delle sue *Memorie* tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento, prima di trasferirsi a Messina dove poi pubblicò il volume nel 1711. Mantenne contatti con Recanati

all'inizio del nuovo secolo grazie ad alcuni informatori locali che gli permisero di aggiungere le ultime notizie. Ringrazio Marco Moroni per le informazioni contenute in questa nota, ma si veda anche la voce *Calcagni Diego*, in *Dizionario storico-biografico dei marchigiani*, a cura di G. M. Claudi e L. Catri, I, Ancona, Il lavoro editoriale 1992, p. 139.

³⁸ MAZZE, *Pier Simone*, cit., p. 70.

³⁹ La raffigurazione del san Giorgio si spiega con l'antica esistenza di una Compagnia a lui dedicata che aveva sede proprio presso quest'altare, come chiarisce sempre l'erudito recanatese: CALCAGNI, *Memorie*, cit., p. 291.

⁴⁰ CALCAGNI, *Memorie*, cit., pp. 291-292.

⁴¹ CASELLA, *La decorazione*, cit., p. 71.

⁴² RICCI, *Memorie*, cit. p. 364.

⁴³ SPEZIOLI, *Guida*, cit., p. 30. È descritto anche in L. R. VARINELLI, *Recanati storia ed arte*, Recanati, Azienda Soggiorno e Turismo 1979, p. 104.

⁴⁴ A. BRAVI, *Recanatesi illustri*, in *Il Casanostra. Piccola strena recanatese*, 1873, pp. 60-61: le pagine contengono le voci dedicate a Pasqualino Marini e Pier Simone Fanelli. In effetti il San Giuseppe in penombra ben si confronta con il San Nicola da Tolentino raffigurato in alto accanto alla Madonna col Bambino nel dipinto di Amandola su cui non molto tempo fa è

stata letta la firma di Pier Simone Fanelli: DELPRIORI, *Un'aggiunta*, cit., pp. 107-108.

⁴⁵ Ad esempio è in dubbio se sia di Marini o di Fanelli O. CALAMANTI, *Guida di Recanati*, Recanati, Simboli 1934, p. 13.

⁴⁶ A. M. AMBROSINI MASSARI, *'Dotti amici'. Amico Ricci e la nascita della storia dell'arte nelle Marche*, Ancona, Il lavoro editoriale 2007, p. 304.

⁴⁷ CALCAGNI, *Memorie*, cit., p. 360.

⁴⁸ La chiesa dell'Assunta è attualmente annessa alla Fondazione I.R.C.E.R. (Istituti Riuniti di Cura e Ricovero) e non mi è stato concesso di accedere.

⁴⁹ AMBROSINI MASSARI, *'Dotti amici'*, cit., p. 301 n. 107. Eppure SPEZIOLI, *Guida*, cit., pp. 84-85: "Il quadro nell'altare al lato del Vangelo è simile a quello che abbiamo visto nella chiesa di Montemorello, attribuito al Marini o al Fanelli. Questo di cui parliamo è di certo del Fanelli, ma non ha il pregio dell'altro".

⁵⁰ RICCI, *Memorie*, cit., p. 364.

⁵¹ O. GENTILI, *Macerata Sacra*, Recanati, Simboli 1947, pp. 113-115.

⁵² Ivi, pp. 207-209.

⁵³ G. SEMMOLONI, *I manoscritti di Nicola Gualtieri sulla storia di Tolentino antica*, Tolentino, Tip. San Giuseppe 1990, pp. 162-163; *La chiesa di San Catero a*

rudito tolentinate Nicola Gualtieri si dice che nella volta del “panteum” di San Catero, l’antico tempio che nell’Ottocento venne in parte distrutto e in parte inglobato alla nuova cattedrale, vi era una gloria celeste con la memoria dell’abate Ascanio Benadduci, che la fece realizzare a sue spese a “Pasqualino Marini da Recanati circa l’anno 1700”⁵⁴: non ne resta che un frammento, in una partitura muraria attualmente annessa agli ambienti dell’episcopio, con un angioletto musicante e tracce di un’incorniciatura con una ghirlanda⁵⁵. Sempre a “Pasqualino Pittore” il Benadduci fece dipingere una santa Maria Maddalena sull’altare del Santissimo Crocifisso e “li dui Quadri Laterali nella Cappella della Santa Testa di S. Catero”⁵⁶, non più ritracciabili.

Nei primissimi anni del XVIII secolo il Marini però ricompare impegnato anche a Roma, in Sant’Andrea delle Fratte, per l’impresa decorativa da cui l’articolo di Michela Casella già più volte menzionato prendeva le mosse⁵⁷. È Roisecco il primo a riferire la paternità del pittore recanatese: “La Tribuna fu la prima opera a fresco di Pasqualino Marini, che dipinse ancora gli Angoli, e la Cuppola”⁵⁸. Una nota in un registro conservato presso l’Archivio Generale dei Padri Minimi riporta che questi vendettero due dipinti per poter pagare la decorazione della cupola, la cui costruzione era terminata nel 1691⁵⁹. I soldi furono incassati il 12 maggio del 1700 e la decorazione fu verosimilmente eseguita entro gli otto anni seguenti, visto che gli affreschi sono descritti già da Filippo Titi nella sua guida del 1708⁶⁰. Il Marini dipinge la cupola con l’*Eterno circondato da schiere angeliche*, i pennacchi con i *Quattro padri della Chiesa d’Oriente e d’Occidente* e il catino absidale con la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, dove l’apostolo Andrea, santo titolare della chiesa, è bene in evidenza accanto a Cristo al centro della sce-

na (fig. 10). Anche ad affresco la sua pittura è vibrante, fatta di tocchi veloci, e nelle composizioni trae spunto, ma banalizza, modelli importanti come quello di Pietro da Cortona nella cupola e nel catino absidale della chiesa di Santa Maria in Vallicella⁶¹.

Andrea Pasqualino Marini venne accolto tra i Virtuosi del Pantheon nel 1704⁶², la stessa data che parrebbe iscritta su un dipinto recentemente riscoperto a Camerino come opera sua. Su segnalazione di don Sandro Corradini, Michela Casella riferisce al recanatese due tele della cappella della Passione nella chiesa di Santa Maria in Via a Camerino⁶³, fino ad allora ignorati dalla bibliografia⁶⁴. È quello con il *Cristo e la Veronica* che risulterebbe firmato e datato al 1704 (fig. 11), anche se al momento non mi è possibile verificare tale iscrizione visto lo stato disastroso in cui versa la chiesa camerte a causa del terremoto del 2016 e il conseguente ritiro in deposito delle opere che vi erano esposte. Stando alle riproduzioni fotografiche, mi sembra comunque che il dipinto sia coerente con lo stile del Marini: l’angioletto che si libra in alto è praticamente fratello del Gesù Bambino di Cortona, il flagellatore a torso nudo in forte scorcio incarna la stessa idea del san Cristoforo potentemente voltato. L’altro dipinto della cappella – oltre alla *Flagellazione* di Giacinto Gimignani, al centro – raffigura un’*Orazione nell’orto* e presenta tonalità più fredde e smaltate, distanti dai tratti tipici del pittore recanatese, motivo per cui credo che si tratti di un’opera di un altro artista.

Alcune notizie inedite su Andrea Pasqualino Marini mi sono state gentilmente segnalate da Marco Moroni, che le ha rintracciate nell’Archivio Storico Comunale di Recanati. Nello stesso anno in cui firmò la tela di Cortona, egli chiese ai Priori e ai Consiglieri di Recanati di essere aggregato al



Fig. 13
Biagio Puccini, *Clemente XI distribuisce l’Eucaristia in Laterano*, particolare. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

Nobile Reggimento della sua città natale, allegando gli estimi delle sue proprietà. Nella supplica si dichiarava dedito alla “nobilissima virtù della pittura, in cui si è reso cognito in Roma”⁶⁵. Come si evince dalla seduta consiliare del 2 novembre dello stesso anno, la sua richiesta però non venne accolta: “l’ipoteca totale sopra li di lui beni” e “l’esercizio della pittura mercenario” non furono considerati requisiti ammissibili per l’aggregazione⁶⁶. Una simile richiesta venne poi rivolta nel 1731 da Guglielmo Marini, che dichiarava di avere due fratelli di nome Francesco e Filippo⁶⁷. Alcuni mesi più tardi lo stesso informò i consiglieri di rinunciare all’incarico di esattore di Santa Lucia, in quanto creduta occupazione che impediva l’ammissione alla nobiltà recanatese. A tale documento è allegata la copia dell’atto di battesimo del 21 luglio 1693: il suo nome è Guglielmo Flaviano Sigismondo, è nato tre giorni prima da Pasqualino Marini e Maria Felici sua moglie, suoi padrini sono Innocenza Galli e Pier Simone Fanelli⁶⁸, verosimilmente il pittore, il che è probabilmente una conferma del rapporto di discepolato, o quantomeno di conoscenza, tra i due artisti recanatesi. L’ultima opera nota di Andrea Pasqualino Marini si conserva nella chiesa di San Francesco a Montolmo, l’attuale Corridonia, dove la descriveva già



Fig. 14
Biagio Puccini, *Madonna col Bambino, san Gregorio e san Felice da Cantalice*, particolare. Matelica, chiesa delle Anime del Suffragio

Amico Ricci⁶⁹. Si tratta di un’*Immacolata Concezione*, esposta nel secondo altare a destra, che reca in basso l’iscrizione “ANDREAS PASQUALINUS MARINI RECINETEN(SIS) 1712” e in cui il pittore svela ormai una definitiva adesione al classicismo marattesco (fig. 12). Si noti però quanto i due angeli sulla sinistra riprendano modelli già sperimentati, ad esempio, nelle figure di sinistra nel *Battesimo di Cristo* della chiesa di Santa Maria in Campo Marzio a Roma.

Intorno agli stessi anni, il recanatese sembrerebbe essere stato coinvolto in un’importante impresa decorativa a Roma. In seguito a un restauro condotto alla fine degli anni Settanta del secolo scorso, Dante Bernini lesse la firma “Andreas Pasqualinus Marini” su un dipinto della Galleria Nazionale delle Marche raffigurante una *Pubblica udienza di Clemente XI* (fig. 15) e pubblicò la scoperta solo nei primi anni Duemila⁷⁰. Il dipinto costituisce il quarto di una serie di sei dipinti che papa Albani commissionò a Pier Leone Ghezzi intorno al 1710 per una sala del palazzo pontificio di Castelgandolfo, che dovevano celebrare le “pie occupazioni” del Pontefice e che adesso sono ricoverati nei depositi di Palazzo Ducale di Urbino. Anna Lo Bianco⁷¹ aveva ricollegato quest’impresa ai “six grands tableaux” di cui parla Poerson

⁵⁴ Tolentino arte storia spiritualità, a cura di G. Semmoloni, Tolentino, Grafiche Ciocca 2007, p. 37; S. D’AMICO, *Dal panteum cum tricolo alla facciata neoclassica di Filippo Spada: la chiesa di San Catero a Tolentino, in Le cattedrali. Macerata, Tolentino, Recanati, Cingoli, Treia*, a cura di G. Barucca, Macerata, Fondazione Cassa di Risparmio della Provincia di Macerata 2010, p. 102; S. BLASIO, *La decorazione della cappella di San Catero, in Le cattedrali*, cit., p. 129 n. 22.

⁵⁵ SEMMOLONI, *I manoscritti*, cit., pp. 162-163.

⁵⁶ La chiesa di San Catero, cit., p. 37, dove è pubblicata anche un’immagine del lacerto.

⁵⁷ SEMMOLONI, *I manoscritti*, cit., p. 163.

⁵⁸ La Casella nel 1999 auspicava un restauro che ha preso il via solo alla fine del 2018 e si è concluso nella primavera del 2019, a cura della Soprintendenza Speciale Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Roma.

⁵⁹ ROISECCO, *Roma antica*, cit., p. 14.

⁶⁰ M. D’ONOFRIO, *Sant’Andrea delle Fratte*, Roma, Marietti 1971, p. 47.

⁶¹ E. WATERHOUSE, *Roman baroque painting*, Oxford, Phaidon 1976, p. 93.

⁶² CASELLA, *La decorazione*, cit., p. 72.

⁶³ RUDOLPH, *La pittura*, cit., p. 785; G. BONACCORSO, T. MANFREDI, *I Virtuosi al Pantheon. 1700-1759*, Roma, Argos 1998, pp. 64, 143.

⁶⁴ CASELLA, *La decorazione*, cit., p. 72.

⁶⁵ La chiesa fu interessata da un importante cantiere barocco nel secondo quarto del Seicento, grazie principalmente al mecenatismo del prelo camerinese Angelo Giori (1586 – 1662), cardinale dal 1643, maestro di camera di papa Urbano VIII e sovrintendente alle maggiori commesse artistiche pontificie: V. IERROBINO, *Il mecenatismo del Cardinale Angelo Giori: nuovi documenti su Giovanni Battista Calandra, Giacinto Gimignani et altri*, in “Studi di storia dell’arte”, XXV, 2014, pp. 183-186; F. MARIANO, *Lo spazio del sacro. Chiese barocche tra ’600 e ’700 nella provincia di Macerata*, Macerata, Fondazione Cassa di Risparmio della Provincia di Macerata 2009, pp. 37-38; A. A. BITTARELLI, in *Camerino. Ambiente, storia, arte*, Camerino, Mistic Falzi 1976, pp. 174-175.

⁶⁶ Archivio Comunale di Recanati, Suppliche, n. 1367, carte non numerate, Richiesta di aggregazione, 1710.

⁶⁷ Archivio Comunale di Recanati, Annali, n. 201 (1704-1713), 2 novembre 1710.

⁶⁸ Archivio Comunale di Recanati, Suppliche, n. 1370, carte non numerate, Richiesta di aggregazione, 10 dicembre 1731.

⁶⁹ Archivio Comunale di Recanati, Suppliche, n. 1370, carte non numerate, Rinuncia all’incarico di esattore, 5 febbraio 1732.

⁷⁰ RICCI, *Memorie*, cit., p. 364. È l’unica opera del Marini menzionata da A.

C. TONI, *La pittura del ’700 nel Maceratese*, in *Il Settecento nella Marca*, atti del XII convegno di studi maceratesi (Treia, 20-21 novembre 1976), XII, Macerata, Centro di Studi Storici Maceratesi 1978, p. 131.

⁷¹ D. BERNINI, in *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721*, catalogo della mostra (Urbino, 29 giugno – 30 settembre 2001, Roma, 25 ottobre 2001 – 13 gennaio 2002), a cura di G. Cucco, Venezia, Marsilio 2001, pp. 155-157, cat. 17; D. BERNINI, *Pier Leone Ghezzi e le “cerimonie” di Clemente XI*, in “Atti e studi. Accademia Raffaello”, 2002, 0, pp. 49-66.

⁷² A. LO BIANCO, *Pier Leone Ghezzi pittore*, Palermo, ILLA Palma 1985, pp. 109-111.



Fig. 15
Andrea Pasqualino Marini, *Pubblica udienza di Clemente XI*. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

in una lettera a d'Antin datata 14 giugno 1710, riportata da Montaignon⁷². Pier Leone Ghezzi nel 1708 era diventato pittore della Camera Apostolica, succedendo a Giuseppe Passeri, ed è verosimilmente lui l'ideatore della serie che comprende, oltre al dipinto già citato, le scene di *Clemente XI al capezzale di un moribondo*, *Clemente XI distribuisce l'eucaristia in Laterano* (fig. 13), *Clemente XI consacra un vescovo*, *Clemente XI celebra una funzione in San Pietro*, *Clemente XI segue la processione in piazza San Pietro* (fig. 16)⁷³. Quanto all'esecuzione dei singoli dipinti, da immaginare conclusa entro il 1715, da tempo si discute in merito all'intervento di diversi collaboratori⁷⁴. Il primo a proporre per alcune un nome diverso da quello del Ghezzi è Vittorio Casale, che attribuisce a Biagio Puccini le prime due scene⁷⁵. Mi sembra però che solo la *Distribuzione dell'eucaristia* (fig. 13), di gran lunga quella di più alta qualità della serie, possa spettare al pittore di origine lucchese, che si distingue per le composizioni vortico-



Fig. 16
Andrea Pasqualino Marini, *Clemente XI segue una processione in Piazza San Pietro*. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

convulse, tocchi di colore sfrangiati e volti fortemente espressivi⁷⁶, come si vede a confronto con una tela della chiesa delle Anime del Suffragio a Matelica (fig. 14)⁷⁷. L'altra, a mio avviso, conserva invece una vena ritrattistica effettivamente comune al Ghezzi ed è alla sua bottega che manterrei il riferimento. Il coinvolgimento di Puccini è comunque totalmente escluso da Dante Bernini, che giudica proprio quei due dipinti i più vicini allo stile di Pier Leone⁷⁸. Nella stessa occasione lo studioso svela la firma recuperata sul dipinto della *Pubblica udienza*, opera di cui Anna Lo Bianco aveva trovato un disegno preparatorio nell'Ashmolean Museum di Oxford⁷⁹. Mi sembra corretto l'accostamento al Marini anche della scena della *Processione in Piazza San Pietro* (fig. 16)⁸⁰, sebbene a primo impatto l'ampia veduta del colonnato possa sembrare inusuale per il pittore recanatese. Eppure si riconoscono alcuni suoi tratti caratteristici, come le pennellate nette e corpose, le figure possenti, i volti potentemente chiaroscu-

rati ma allo stesso tempo piuttosto stereotipi e non di certo con la capacità ritrattistica delle prime due tele. La *Consacrazione di un vescovo* e la *Celebrazione in San Pietro* secondo Dante Bernini potrebbero invece spettare a Michelangelo Ricciolini, un nome suggerito dalla postilla aggiunta accanto alla voce dei nostri dipinti in un elenco ottocentesco conservato nell'Archivio dell'Istituto d'Arte di Urbino, dove la serie transitò a quel tempo. Ebbene, accanto a "Ritratto e funzioni di Clemente XI" compare la dicitura "dipinti dal Ricciolini", senza però specificare se si trattasse di Michelangelo o del figlio Niccolò⁸¹. La questione rimane a mio avviso ancora aperta almeno per queste due tele della serie delle "pie occupazioni", le più deboli e spettanti a un pittore più cor-rivo tra quelli gravitanti attorno alla corte di Papa Albani. Ciò che in questa sede vorrei sottolineare è il coinvolgimento di Andrea Pasqualino Marini per un'importante commissione papale in un momento particolarmente felice per la produzione di arti figurative, il mecenatismo e il collezionismo. Giovan Francesco Albani, sia da cardinale sia da papa, carica che ricoprì dal 1700 al 1721, aveva stretto attorno a sé un nutrito gruppo di artisti e tra questi i marchigiani erano in qualche modo prediletti dal papa urbinato⁸². Abbiamo visto dunque un percorso geograficamente non lineare per Andrea Pasqualino Marini, con alcuni punti ancora da precisare. È a Roma

negli anni ottanta del Seicento dove sembra formarsi tra gli allievi di Pietro da Cortona non senza però rimanere immune al classicismo di Carlo Maratta, che stava diventando la lingua ufficiale della pittura romana. Saranno quelle le occasioni che gli valsero l'ingresso nell'importante giro dei marchigiani a Roma, che avevano come "casa madre" la chiesa di San Salvatore in Lauro, e che gli permisero dunque di ottenere altre commissioni nella città papale. Tra l'ultimo decennio del Seicento e i primi quindici anni del Settecento sembrerebbe dividersi tra Roma e le Marche, rimanendo sempre legato a Recanati dove aveva famiglia e proprietà. La puntata in Toscana, al momento del tutto isolata, apre in realtà alla possibilità che altre tappe del Marini in centro Italia, magari sulle vie lauretane, siano ancora da scoprire.

Referenze fotografiche:

- Archivio personale dell'autrice: figg. 1, 2, 3, 5, 6, 8, 9, 10, 12, 14.
- Archivio personale Alessandro Delpriori: fig. 11.
- Pinacoteca civica di Villa Colloredo-Mels di Recanati: fig. 4.
- Su concessione della Pinacoteca civica "F. Podesti" di Ancona: fig. 7.
- Su concessione della Galleria Nazionale delle Marche, Urbino: figg. 13, 15, 16.

⁷² M. ANATOLE DE MONTAIGLON, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome, 1699-1711*, III, Parigi, Charavay 1889, pp. 392-393.

⁷³ I dipinti misurano tutti 180 cm di altezza per 250 cm di larghezza. La tela con la *Processione* fu pubblicata nel volume dei restauri della Soprintendenza di Urbino del 1973: A. ANTONELLI, in *Restauri nelle Marche. Testimonianze acquisite e recuperi*, Urbino, Arti grafiche editoriali 1973, pp. 508-509, cat. 131.

⁷⁴ LO BIANCO, *Pier Leone*, cit., pp. 109-111; B. MONTEVECCHI, in *Pier Leone Ghezzi. Settecento alla moda. I Ghezzi dalle Marche all'Europa*, catalogo della mostra (Ascoli Piceno, 8 maggio - 22 agosto 1999), a cura di A. Lo Bianco, C. Costanzi, Venezia, Marsilio 1999, pp. 108-110, cat. 17.

⁷⁵ V. CASALE, *Il segno forte di Biagio Puccini*, in *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, a cura di G. Barbera, T. Pugliatti e C. Zappia, Roma, De Luca 1997, pp. 281-285. Sempre Vittorio Casale rilancia e rafforza la sua attribuzione, che era stata tralasciata nella scheda di Benedetta Montevecchi citata alla nota precedente: V. CASALE, *Il DNA artistico di Pier Leone Ghezzi e*

il gioco degli scambi con Biagio Puccini, Giuseppe Chiari, Agostino Masucci e Antonio David, in "Bollettino d'arte", LXXXV, 2000, 111, pp. 113-114.

⁷⁶ Se ne discute anche in: A. DELPRIORI, *Appunti per il Barocco a Matelica: Francesco Giovanni, Biagio Puccini e un nuovo Sebastiano Conca. Breve florilegio di Alberto Bufali*, in A. Delpriori, M. Francucci, *Francesco Giovanni. 1639-1699*, Matelica, Hacca 2016, pp. 20-21.

⁷⁷ Chiesa dove, peraltro, in precedenza in questo testo ho ipotizzato l'attribuzione di alcune tele proprio a Andrea Pasqualino Marini.

⁷⁸ BERNINI, *Pier Leone*, cit., p. 56.

⁷⁹ LO BIANCO, *Pier Leone*, cit., pp. 111 e 163.

⁸⁰ BERNINI, *Pier Leone*, cit., p. 63: in maniera del tutto arbitraria Dante Bernini considera il 1712, anno della tela di Corridonia, come la data di morte del pittore recanatese, sebbene non si abbiano notizie riguardanti il suo decesso. A rigore il 1712 andrebbe invece considerato come un *terminus post quem* per la sua scomparsa e dunque non necessariamente un ostacolo per ipotizzare gli ultimi momenti della sua attività anche negli anni successivi.

⁸¹ BERNINI, in *Papa Albani*, cit., pp. 156-157; BERNINI, *Pier Leone*, cit., p. 62.

⁸² Per questi argomenti si rimanda al catalogo della mostra di Urbino del 2001 *Papa Albani*, cit., e al saggio di A. NEGRO, *Dall'accademia al "mondo*

nuovo". *Pittura e società a Roma nei primi quarant'anni del secolo*, in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma 10 novembre 2005 - 26 febbraio 2006), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2005, pp. 53-59.

G. Spina – Abstract

This paper starts from the rediscovery of a little-known painting in the Church of San Cristoforo in Cortona, dated 1710 and signed by Andrea Pasqualino Marini from Recanati. Sources mention this painter in Rome at the beginning of the 1680s, when he worked in the Church of Santa Maria in Campo Marzio, maybe as a pupil of Ciro Ferri. He operated most of all in his hometown and in other towns in the Marche, for example Matelica, Tolentino, Camerino and Corridonia. Other paintings are documented in Rome, such as the decoration of the dome of the Church of Sant'Andrea delle Fratte at the beginning of the 18th Century. At the end of his career, he was involved in a decorative campaign commissioned to Pier Leone Ghezzi by Clement XI Albani: six episodes of Papal ceremonies. Two of these paintings are surely by Andrea Pasqualino Marini. This paper aims to take stock of Andrea Pasqualino Marini's activity, to add some new attributions and to retrieve more information about his life.

Ordres e ordonnances: Quatremère de Quincy e l'alfabeto della scrittura architettonica

Paolo Bertoncini Sabatini

Quatremère e lo spirito enciclopedico: la genesi dell'Encyclopédie Méthodique. Architecture

«Vitruve et les anciens écrivains ne nous ont transmis qu'en bien petit nombre, et encore en abrégé, les procédés et les diverses inventions de l'art de bâtir. La raison est que Vitruve écrivoit surtout pour ses contemporains, sans prétendre à l'instruction particulière des siècles à naître, et comptant plus sur l'immortalité des monumens que sur celle de ses écrits; et à cet égard il faut dire que la durée des édifices antiques a plus fait pour l'instruction des modernes, que la conservation de quelques ouvrages relatifs à l'architecture.

Il en est autrement de nous. Sans doute nos écrits survivront à nos monumens. De là le soin que nous prenons de confier au papier toutes nos inventions [...]»¹.

Nell'introdurre l'articolo dedicato alla voce «Cartone» Quatremère dichiara il credo alla base della sua *Encyclopédie Méthodique. Architecture*, il cui primo volume è dato alle stampe nel 1788. Il coinvolgimento nella maggiore impresa editoriale dell'epoca – una collana di volumi a carattere scientifico avviata sei anni prima sotto la direzione dell'amico Charles Joseph Panckoucke² – riflette la fama goduta da questo promettente trentenne, grande esperto di architettura antica e contemporanea (la *Mémoire sur l'Architecture égyptienne* del 1785 gli vale il riconoscimento dell'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres), ma anche scaltro e attivo polemista (basti ricordare la ferma

presa di posizione contro la ventilata distruzione della rinascimentale Fontaine des Innocentes espressa nel febbraio del 1787 dalle pagine del "Journal de Paris"). Alla figura del colto intendente che il secolo dei Lumi aveva creata, alimentata e diffusa, Quatremère unisce quella dello storico, del letterato-filosofo e infine del pubblicitario; un *mix* particolarmente affascinante che nel volgere di pochi anni gli permette di conquistare un posto di assoluto rilievo, non solo in ambito accademico, nel panorama culturale francese³.

L'opera del Nostro tributa all'arte edificatoria le medesime attenzioni rivolte in quegli stessi anni alla Storia, alla Matematica e la Meccanica, alle Scienze naturali, alla Fisica, alla Medicina, alla Chimica, alle Arti e Mestieri⁴. Per la prima volta l'investigazione intellettuale basata sulla ricerca e l'applicazione dello spirito critico – concetti fondanti del sentimento speculativo degli enciclopedisti, sebbene Diderot si fosse interessato perlopiù all'espressione artistica in rapporto alle tecniche e alla produzione – abbraccia ogni aspetto dell'architettura, arte ambigua poiché dalla doppia natura, come affermato nell'*avertissement* iniziale, in quanto «attiene alle invenzioni del genio come a quelle del bisogno»⁵. Al dualismo genetico e critico tra *pars intellectualis* (la vitruviana *ratiocinatio*) e *pars materialis* (l'altrettanto vitruviana *fabrica*), Quatremère risponde ampliando l'orizzonte conoscitivo sull'argomento («suppléer au plus grand nombre possible des livres qui traitent d'une même matière»⁶) in modo da raggiungere il maggior numero possibile di lettori («satisfaire toutes les classes de lecteurs en embrassant l'universalité des connoissances que le

¹ A.-C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Encyclopédie Méthodique. Architecture*, vol. 1, Paris/Liège, Panckoucke/Plomteux 1788, p. 527. La corrispondente voce nel *Dictionnaire* appare lievemente modificata (cfr. A.-C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Dictionnaire historique d'architecture*, vol. 1, Paris, Adrien Le Clère et C. 1832, pp. 312-313).

² Il progetto panckouckiano dell'*Encyclopédie Méthodique* avviato nel 1782 poggia su quella concezione culturale e storica di unità tra arte, scienza e lettere, condivisa dallo stesso 'illuminato' editore, appassionato cultore di molte discipline, eredità della prima monumentale opera enciclopedica sviluppatasi alla metà del Settecento sotto la direzione di Denis Diderot e la collaborazione scientifica di Jean le Rond d'Alembert.

Pur costituendo l'emanazione diretta di quell'impresa, l'*Encyclopédie Méthodique* si prefigge di ampliare il disegno educativo tracciato dai phi-

losophes. Avendo questi delineato il vasto corpo del sapere, agli eredi non resta che conferire alle distinte membra le giuste e debite proporzioni affinché l'intero organismo dello scibile, già prefigurato, potesse giungere a compiutezza. Cfr. M. LEONI, *Quatremère de Quincy e l'Encyclopédie méthodique. La storia dell'architettura tra erudizione e teoria*, Milano, Franco Angeli 2018, pp. 51-56.

³ Cfr. S. LAVIN, *Quatremère de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture*, Cambridge (Mass.), The MIT Press 1992.

⁴ Nel 1788 è in corso di pubblicazione anche il volume dedicato alle Belle Arti curato da Claude-Henri Watelet e Pierre-Charles Lévesque.

⁵ QUATREMÈRE DE QUINCY, *Encyclopédie Méthodique. Architecture*, vol. 1, cit., p. i.

⁶ Ivi, p. ij.