

Antonio Amorosi allievo di Giuseppe Ghezzi e i legami con Comunanza di Giulia Semenza

Nel 1676 Antonio Mercurio Amorosi si stabilisce a Roma lasciandosi alle spalle la città natale sullo sfondo dei Sibillini e ripercorrendo un sentiero già battuto da Giuseppe Ghezzi circa venticinque anni prima. Ha sedici anni e una prima formazione di «filosofia e d'altre scienze»¹ conseguita, per volere del padre, al Seminario di Albano.

¹ L. Pascoli, *Vita di Antonio Amorosi*, (ante 1724), a cura di L. Salerno, in *Vite de' pittori, scultori ed architetti viventi*, Treviso 1981, p. 75.

È probabile che Giuseppe Ghezzi - giunto a Roma intorno ai diciassette anni dopo aver studiato legge e filosofia a Fermo per volere dei familiari - veda nel giovane allievo suo conterraneo qualche riflesso di se stesso. In questo senso sono preziose le affermazioni di Lione Pascoli - biografo di Ghezzi e di Amorosi ed amico di entrambi - circa «l'affetto particolare» e il crescente «amor del maestro» per il giovane allievo. A quell'epoca Pier Leone - figlio di Giuseppe e in seguito suo allievo accanto ad Amorosi - ha solo due anni e non sorprende che Ghezzi possa dedicare un'attenzione particolare alla formazione del giovane conterraneo affidato alle sue cure.

La vita dei due artisti sembra allinearsi nell'approdo alla dimensione più ampia della capitale e nel percorso che vede entrambi conquistare la professione di pittore solo dopo una formazione erudita imposta dalla famiglia. Lione Pascoli ricorda, infatti, come ambedue gli artisti dopo gli studi si dedicarono «interamente alla pittura»² e lo stesso Giuseppe, in una lettera a padre Pellegrino Orlandi, sottolinea che, nonostante le «maravigliose» difficoltà, la «stravaganza della natura» lo aveva voluto pittore³.

Gli anni che seguirono la formazione di Antonio Amorosi presso la bottega di Ghezzi, tuttavia, segnano una progressiva divergenza nelle scelte pittoriche e nella posizione sullo scenario culturale e sociale della Roma del tempo. Una divergenza che si sintetizza nel confronto tra Giuseppe Ghezzi, segretario perpetuo dell'Accademia di San Luca e Antonio Amorosi che capeggia la protesta dei pittori non allineati con i cambiamenti imposti nel 1716 dai nuovi statuti dell'Accademia stessa.

Nonostante le distanze che il pittore prende dal maestro nella sua maturità diventando uno dei più noti pittori di bambocciate del tempo, tra le righe della redazione più dettagliata della vita di Amorosi scritta da Lione Pascoli⁴ si coglie una sorta di filo rosso che collega i due pittori e che trova origine nella provenienza da Comunanza e nella formazione di Amorosi presso la bottega di Ghezzi.

Giuseppe Ghezzi protegge e favorisce l'allievo al quale è legato dalla pro-

² Ibidem.

³ Lettera di Giuseppe Ghezzi a Padre Pellegrino Orlandi, 2 novembre 1701, in *Lettere di diversi e notizie su argomenti riguardanti le Belle Arti*, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, B 153, f. 51.

⁴ L. Pascoli, *Vita di Antonio Amorosi*, (ante 1724), cit.

venienza comunanzese e, come si vedrà in seguito, da un comune retaggio di relazioni con la terra d'origine.

È stato ampiamente sottolineato come Antonio Amorosi abbia i suoi primi contatti di committenza grazie all'intervento di Giuseppe Ghezzi. L'ambasciatore del re di Spagna duca di Ucceda, committente di 12 quadri di Amorosi, è legato da amicizia a Ghezzi che aveva dipinto per lui due pale d'altare da mandare in Spagna e due bozzetti. La partecipazione di Amorosi alla mostra di San Salvatore in Lauro nel 1712 non può prescindere dall'appoggio del maestro, a cui era affidata l'organizzazione delle esposizioni nel chiostro della chiesa dei marchigiani a Roma. Giuseppe Ghezzi, come propone Anna Lo Bianco⁵, dovette avere un ruolo importante anche nella commissione di affreschi per il Palazzo Pubblico di Civitavecchia, la più importante opera giovanile di Amorosi di cui si abbia notizia, ora purtroppo perduta.

Va anche notato come Amorosi fosse abile nel ritoccare e riparare dipinti, attività a cui si applicò da «maestro, essendo in sì fatto genere singolarissimo»⁶ e come fosse attivo anche in qualità di stimatore, per esempio nel 1713, quando fece una perizia per la quadreria Sforza Cesarini⁷. Si tratta di due compiti comunemente svolti da numerosi artisti, ma va ricordata l'assidua attività di stimatore del Ghezzi. Il credito riscosso da Giuseppe in qualità di restauratore, inoltre, è testimoniato dalla fiducia accordatagli dalla regina Cristina di Svezia che affidava soltanto a lui la cura dei propri dipinti⁸. Si può dunque credere che Amorosi avesse appreso dal maestro l'arte del restauro che, praticata anche da Sebastiano, padre di Giuseppe Ghezzi, fu una sorta di eredità di famiglia per il Ghezzi e dovette far parte dell'educazione impartita dal pittore nella propria bottega.

Le bambocciate di Antonio Amorosi non permettono di cogliere il bagaglio di insegnamenti appresi dal pittore presso il maestro. Vi si può riconoscere un'at-

⁵ A. Lo Bianco, *Pier Leone Ghezzi pittore*, Palermo 1985, p. 15.

⁶ L. Pascoli, *Vita di Antonio Amorosi*, (ante 1724), cit., p. 81.

⁷ Si veda G. e O. Michiel, *La décoration du Palais Ruspoli en 1715 et la rédecouverte de "Monsù Francesco Borgognone"*, in "Melanges de l'Ecole Française de Rome. Moyen Age-Temps Modernes", LXXXIX, 1977, 1, pp. 265-340, in particolare p. 267.

⁸ Sui rapporti tra Giuseppe Ghezzi e la regina Cristina di Svezia si veda *Papa Albani e le arti tra Roma e Urbino 1700-1721*, a cura di G. Cucco, catalogo della mostra di Urbino-Roma, Venezia 2001.

tenzione alla penetrazione psicologica cara al linguaggio di Ghezzi e l'osservazione del dato reale filtrato da un'intonazione arcadica e da toni idillici che tradiscono un'atmosfera respirata e assimilata nel decennio di attività presso lo studio di Giuseppe che fu membro dell'Arcadia. È, tuttavia, molto difficile fare un puntuale confronto tra le opere dei due pittori. Per colmare questa lacuna sarebbe prezioso lo studio dei dipinti di soggetto sacro eseguiti da Antonio Amorosi, ma l'analisi è intralciata dell'esiguità di opere rimaste in loco. Sembra, anzi, che la stessa sorte di «damnatio memoriae» riservata dalla storia a Sebastiano Ghezzi - di cui non esistono più le opere documentate - sia toccata anche ad Amorosi nell'ambito della produzione sacra.

Un confronto interessante si può cogliere nell'analisi dell'unica opera del pittore rimasta a Civitavecchia dove sono andati perduti gli affreschi del Palazzo Pubblico. Si tratta del *San Gregorio Nazianzeno e le anime purganti* nella chiesa di Santa Maria dell'Orazione e Morte (fig. 1), prima opera sacra conosciuta di Amorosi, databile dopo gli affreschi del Palazzo Pubblico e, dunque, dopo il 1699. In questa tela l'artista rivela chiaramente un'impostazione romana di matrice marattesca diffusissima a Roma nella seconda metà del Seicento e recepita



fig. 1 – Antonio Amorosi, *San Gregorio Nazianzeno e le anime purganti*, Civitavecchia (Viterbo), chiesa di Santa Maria dell'Orazione e Morte.



fig. 2 – Giuseppe Ghezzi, *Sacra Famiglia con Sant'Anna*, Roma, chiesa di San Giuseppe dei Falegnami.

San Giuseppe che compaiono nel quadro con *Madonna col Bambino*, *San Giuseppe e San Domenico* della chiesa romana di Santa Maria del Suffragio e nella *Sacra Famiglia con Sant'Anna* di San Giuseppe dei Falegnami a Roma (fig. 2). Particolarmente stringente è il confronto con il quadro di *San Giuseppe e il*

attraverso l'insegnamento di Ghezzi.

All'universo di espedienti e modelli "ghezziiani" appartengono il partito compositivo e la tipologia dei personaggi. Amorosì introduce, infatti, alcune fisionomie tipiche dei quadri di Ghezzi, che sembrerebbero derivare da precedenti del maestro o da disegni tratti dagli allievi su comuni modelli viventi. Come nota Anna Lo Bianco, infatti, un volto analogo a quello del San Gregorio Nazianzeno è proposto anche da Pier Leone Ghezzi nella *Caricatura di Angelo modello* di Giuseppe Ghezzi ora alla Biblioteca Apostolica Vaticana⁹. Questa tipologia di santo barbuto e canuto è molto frequente nei dipinti di Giuseppe, per esempio nelle figure di

Bambino adorato da San Nicola di Bari e San Biagio, dipinto da Ghezzi per la chiesa romana di Santa Maria in Via Lata nel 1686¹⁰ (fig. 3). Vi compare un San Biagio molto vicino al San Gregorio Nazianzeno dell'Amorosì, con lo stesso naso sottile e un po' aquilino, la fronte stempiata e la barba canuta che fanno pensare all'utilizzo dello stesso modello. L'ipotesi è plausibile se si pensa che la *Sacra Famiglia con Sant'Anna* di San Giuseppe dei Falegnami fu dipinta dal Ghezzi nel 1692¹¹ e che il modello Angelo fu ritratto nella già citata caricatura di Pier Leone Ghezzi nel 1700, in date non troppo lontane, dunque, dall'esecuzione del dipinto di Civitavecchia. Al di là dell'ispirazione a modelli comuni, tuttavia, si coglie un procedimento analogo nella stesura delle ombre che insistono sull'arcata orbitale, sulla tempia e sotto lo zi-

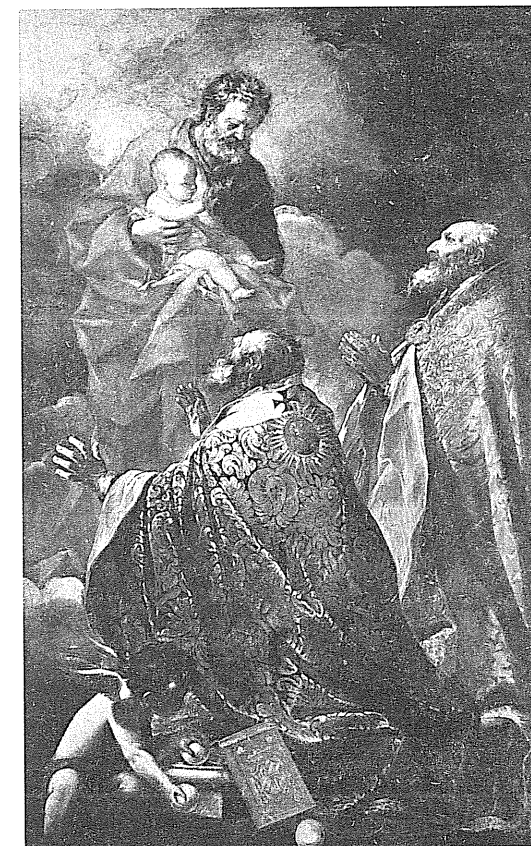


fig. 3 – Giuseppe Ghezzi, *San Giuseppe e il Bambino adorato da San Nicola di Bari e San Biagio*, Roma, chiesa di Santa Maria in Via Lata.

¹⁰ Il Titi descrive la chiesa nel 1686 e ricorda che Giuseppe Ghezzi sta dipingendo quest'opera per la cappella dei Servanti: F. Titi, *Ammaestramento utile e curioso di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma*, Roma 1686, p. 188.

¹¹ G. Zandri, *San Giuseppe dei Falegnami*, Roma 1971, p. 50.

⁹ Codici Ottoboniani Latini, 3114, fol. 128; cfr. Lo Bianco, 2003, p. 16, nota 8, fig. 2.



fig. 4 – Giuseppe Ghezzi, *Santa Francesca Romana*, Roma, Santa Maria in Aracoeli.

gomo conferendo profondità a volti attraversati da un sentimento intenso ma composto.

Un'altra tipologia comune alle opere di Giuseppe Ghezzi si riconosce nella figura di Sant'Anna dipinta da Amorosi alle spalle della Vergine nel quadro di Civitavecchia. Si tratta di una donna velata e anziana che ritorna, con qualche variazione, lungo tutto l'arco della produzione del maestro, fin dalle prime opere pubbliche, come la *Santa Francesca Romana* sulla volta dell'anticappella del Sacramento nella chiesa di Santa Maria in Aracoeli a Roma (fig. 4).

Una figura analoga compare anche, in veste di Sant'Anna, nel quadro con *Madonna col Bambino, San Domenico e Sant'Anna* della cattedrale dei Santi Pietro e Caterina a Ronciglione (fig. 5), ma il parallelo più stringente emerge dal

confronto con il quadro già citato di San Giuseppe dei Falegnami. La Sant'Anna dipinta in questa tela da Giuseppe Ghezzi è, prima di tutto, una madre sul cui volto la tenerezza sembra sfumarsi nel dolore. Gli occhi abbassati e lo sguardo in ombra, evocano un "altrove" di meditazione e preghiera che si direbbe appartenere anche alla Sant'Anna dipinta da Amorosi nel quadro di Civitavecchia.

Oltre ai rimandi fisionomici esistono connessioni strutturali tra il dipinto di Amorosi e alcuni precedenti pittorici di Ghezzi. La composizione, in effetti, sembra debitrice, nella costruzione e nella disposizione dei personaggi, ad un modello molto usato dal maestro. Elementi cardine di questa struttura sono la netta separazione della scena su due piani, quello celeste e quello terreno e una linea diagonale che attraversa il dipinto, idealmente tracciata dal gruppo divino in alto a sinistra e dal santo in basso a destra. Si tratta di un partito compositivo diffuso all'epoca e molto usato da Giuseppe Ghezzi che lo adotta, forse, anche grazie alla conoscenza delle opere di Giovanni Lanfranco di cui, tra l'altro, esegue a olio su muro le copie degli otto grandi quadri che decoravano la cappella del Santissimo



fig. 5 – Giuseppe Ghezzi, *Madonna col Bambino, San Domenico e Sant'Anna*, Ronciglione, Cattedrale dei Santi Pietro e Caterina.

Sacramento della chiesa di San Paolo Fuori le Mura¹². La costruzione, oltre a risolvere armoniosamente la collocazione dei vari personaggi nello spazio, acquista una valenza simbolica con lo scopo, sempre caro al Ghezzi in linea con le istanze ecclesiastiche, di rendere il messaggio del quadro immediatamente chiaro e leggibile.

San Gregorio Nazianzeno di Antonio Amorosi è rappresentato, infatti, nel suo ruolo di tramite tra terra e cielo e mostra alla Vergine le anime del Purgatorio secondo una costruzione analoga a quella proposta da Giuseppe Ghezzi nelle sue riflessioni sul tema della *Madonna con il Bambino e le anime del Purgatorio* (fig. 6). Il pittore tratta questo soggetto nella pala per l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria del Suffragio - opera con cui Ghezzi esordisce nel panorama delle commissioni pubbliche romane - nel quadro destinato alla chiesa di Sant'Andrea a Montefortino, firmato e datato 1691, in quello di Santa Maria del Pozzo a Monte San Martino e nella tela ora in San Francesco a Penne di San Giovanni, firmata e datata 1694 (fig. 7). In tutte le redazioni di questo soggetto la scena si divide nei consueti due piani - divino e "umano" - uniti trasversalmente dalla figura intermedia dell'angelo che interviene nel ruolo di tramite tra le anime e la Vergine, disegnando con quest'ultima una sorta di linea diagonale che attraversa il dipinto. Un altro espediente tecnico che accomuna la tela di Civitavecchia alle opere di Giuseppe Ghezzi si coglie nel modo in cui sono ottenuti effetti di profondità spaziale non solo grazie alle regole prospettiche, ma anche attraverso la definizione della linea e l'insistenza delle ombre sui personaggi in primo piano a cui corrisponde uno schiarimento dei toni e un "non finito" che abbozza le figure più lontane. L'effetto è completato dall'introduzione di personaggi collocati di spalle. Si tratta di tecniche diffuse da tempo e non certo escogitate da Ghezzi, ma profondamente assimilate dal pittore che vi attinge sistematicamente nei propri quadri.

Per provare a ricomporre le maglie disperse del linguaggio artistico appreso da Amorosi alla bottega di Ghezzi è molto utile tornare indietro, non solo nelle vicende cronologiche, ma anche nella geografia materiale del viaggio dalle Marche a Roma compiuto dai due pittori in tempi diversi. Giuseppe Ghezzi e Antonio Amorosi, infatti, restano entrambi legati alla comune terra d'origine da vincoli di parentela e di devozione religiosa.

¹² Per la storia di questi dipinti si veda *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, catalogo della mostra a cura di Erich Schleier, Milano 2001, pp. 234-235.

La chiave di questo legame è rappresentata dalla chiesa di Santa Caterina, il cui aspetto attuale si deve all'ultimo restauro della prima metà dell'800. Della chiesa seicentesca non si sapeva pressoché niente¹³ fino al reperimento di un documento inedito, emerso durante le ricerche su Sebastiano e Giuseppe Ghezzi, che fornisce una preziosa testimonianza sulla struttura sei-settecentesca dell'edificio e aggiunge un'opera al corpus delle opere di Antonio Amorosi. Si tratta dell'"Inventario di tutti i Beni stabili, mobili, semoventi, frutti, censi, noli di case, rendite, maggiori, azioni, ed altro spettanti alla Venerabile Compagnia del Santissimo Sacramento della

Terra di Comunanza fatto da me Diodato Pasquali presentando Priore di detta Venerabile Compagnia sotto questo di 10 Aprile 1750"¹⁴. Il documento, che in



fig. 6 – Giuseppe Ghezzi, *Madonna con il Bambino e le anime del Purgatorio*, Roma, Santa Maria del Suffragio.

¹³ Si veda P. Spinucci, *Comunanza ieri e oggi*, San Pietro in Cariano (Verona), 1996, pp. 191-197.

¹⁴ Comunanza, Archivio della Chiesa di Santa Caterina. Il documento si compone di ventidue fogli non numerati e rilegati e presenta un'ultima data attestante un censo imposto per rogi-



fig. 7 – Giuseppe Ghezzi, *Madonna con il Bambino e le anime del Purgatorio*, Penne di San Giovanni (Ascoli Piceno), già chiesa di Sant'Antonio Abate, ora chiesa di San Francesco.

to del notaio Angelo Giuliani di Montefortino, il 7 maggio 1755. Le abbreviazioni sono state sciolte secondo il metodo interpretativo per facilitare la lettura del testo.

15 P. Spinucci, *op. cit.*, p. 191.

16 G. Semenza, *Sebastiano Ghezzi*, in *Sebastiano e Giuseppe Ghezzi, protagonisti del Barocco*, catalogo della mostra di Comunanza, Venezia 1999, p. 11, nota 10.

altra sede sarà pubblicato integralmente, fornisce una dettagliata descrizione della chiesa di Santa Caterina nel 1750 che corrisponde, con tutta probabilità, all'assetto seicentesco dell'edificio, successivo alla Visita Apostolica di Monsignor Maremonti, che il 23 agosto 1573 documenta l'esistenza di un oratorio dedicato a Santa Caterina d'Alessandria in cui officiavano i parroci delle chiese di Santa Maria a Terme, Sant'Antonio e San Giovanni¹⁵. In una cappella dedicata a Santa Caterina, infatti, si leggeva la data 1648 a suggello di un'iscrizione dedicatoria redatta in una cartella in stucco¹⁶.

Nel 1750 l'edificio, ad aula unica, si affacciava sulla piazza ed aveva tre portali, due dei quali riser-

vati all'ingresso in chiesa, l'altro all'accesso in sacrestia. Sulla "porta maestra"¹⁷, «[...] fatta in forma rotonda in pietra con suoi sportelli di legno di noce [...]», campeggiava lo stemma del vescovo di Montalto dipinto su legno e sopra di esso, in una nicchia, era effigiata Santa Caterina. Sul lato destro della porta, in un'altra nicchia, comparivano le immagini della Vergine e di San Pietro Martire. Su un piano rialzato di due gradini era posto l'altare maggiore, ai lati del quale si trovavano due cappelle, l'una a sinistra, dedicata alla Santa Casa di Loreto, l'altra, a destra, intitolata a «[...] Santa Caterina Vergine e Martire protettrice locale [...]». Contigui ad esse erano due altari soppressi con le effigi dipinte della *Madonna della Misericordia* e di *San Sebastiano*.

Ai piedi della scalinata, lungo le pareti, erano posti due arcibanchi fatti "all'antica" accanto ai quali si incontravano le cappelle di San Giovanni Battista e Santa Giuliana, patronato di casa Ferrari a destra e di Santa Maria a sinistra.

All'entrata della chiesa, sulla parete destra, si trovava una credenza in cui era conservato uno stendardo rappresentante da un lato *La Vergine con il Bambino che dona il Rosario a San Domenico* e dall'altro *Santa Caterina*, accanto a cui era posto un altare soppresso sotto il titolo di San Giorgio, contiguo al battistero. Lo stendardo¹⁸, dipinto in tela «[...] dal celebre Giuseppe Ghezzi pittore in Roma da detta Terra [Comunanza] donato alla medesima terra e per essa alla Venerabile Compagnia del Santissimo Rosario di detto luogo [...]», si trovava ancora nella chiesa di Santa Caterina quindici anni dopo, quando è ricordato da un altro documento¹⁹. La presenza di opere del Ghezzi in questa chiesa non si esaurisce con questa citazione. Il quadro con *San Liborio* attualmente conservato in Santa Caterina, è stato attribuito al pittore di cui mostra le cifre stilistiche, ma l'inventario

17 Tutte le citazioni che seguono, comprese tra virgolette, sono tratte dal suddetto "Inventario di tutti i Beni stabili, mobili, semoventi, frutti, censi, noli di case, rendite, maggiori, azzioni, ed altro spettanti alla Venerabile Compagnia del Santissimo Sacramento della Terra di Comunanza [...]". I tre puntini di sospensione entro parentesi quadra all'inizio, all'interno e alla fine di un testo indicano che alcune parti sono state omesse.

18 L. Pascoli, *Vita di Giuseppe Ghezzi*, in *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti viventi*, Vol. II, Roma 1736, a cura di G. Casale, ed. Perugia 1992, p. 653; G. De Marchi, *Giuseppe Ghezzi, in Sebastiano e Giuseppe Ghezzi, protagonisti del Barocco*, catalogo cit., p. 33; G. Semenza, *op. cit.*, p. 13.

19 "Inventario dei Beni della Compagnia del Rosario ora Santissimo Sacramento", Comunanza, Archivio parrocchiale di Santa Caterina, 1765, f.n.n.

settecentesco non ne fa alcuna menzione e conferma la diversa collocazione originaria del dipinto che si ritiene provenire dalla chiesa di Sant'Anna.

Due degli altari citati dal documento, al contrario, erano certamente adorni dei quadri che sono tuttora conservati in Santa Caterina e che rappresentano, infatti, *San Giovanni Battista e Santa Giuliana* (fig. 8) e *La Madonna di Loreto* (fig. 9). Il primo quadro è tradizionalmente attribuito al Ghezzi²⁰, mentre nel secondo Anna Lo Bianco²¹ ha rilevato una collaborazione tra il maestro e i suoi due più noti allievi, Pier Leone Ghezzi e Antonio Amorosi. Il ruolo di Giuseppe Ghezzi dovrebbe limitarsi ad una funzione di supervisione in corso d'opera e ad un ritocco finale, più che ad un vero e proprio intervento autonomo in alcune porzioni del dipinto. L'autografia di Ghezzi infatti, non si riconosce nelle singole figure, sebbene l'impianto della scena e il linguaggio stilistico conducano senza dubbio al suo universo pittorico. Una certa rigidità nella conduzione delle figure, in particolare di quelle della Vergine e di San Giuseppe, esclude la paternità del Ghezzi senior, ma alcuni passaggi - come l'angelo in controluce che ancora una volta è intermediario tra il divino e il terreno, il personaggio maschile e quella barbuto in basso - sono chiaramente derivanti dal repertorio di tipologie del maestro e sono resi con un tocco più fuso e impastato che tradisce un intervento del pittore, anche se, confrontati con le altre stesure conosciute di questo soggetto, rivelano una conduzione più debole che sembra riferibile alla mano dei due allievi.

Il confronto con la già citata pala dipinta da Giuseppe Ghezzi per la chiesa Santa Maria del Suffragio, infatti, rivela le stesse tipologie di giovane e di vecchio condotte, però, con una maggiore accuratezza, riscontrabile specialmente nel volto femminile che compare tra le anime del purgatorio in entrambi i dipinti. Si potrebbe obiettare che il pittore avesse curato in modo particolare la pala di Santa Maria del Suffragio, sua prima opera destinata al pubblico raffinato

20 U. Thieme e F. Becker, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler*, XIII, Leipzig 1920, XIII, p. 538; L. Serra, *Elenco delle Opere d'Arte Mobili delle Marche*, Pesaro 1925, III, p. 435; A. Lo Bianco, *Giuseppe e Pier Leone Ghezzi tra Roma e le Marche*, in *Il Seicento nelle Marche. Profilo di una civiltà*, a cura di C. Costanzi e M. Massa, Ancona 1994, pp. 219-220; G. Sestieri, *Repertorio della Pittura romana di fine 600 e del 700*, Torino 1994, vol. I, p. 81.

21 A. Lo Bianco, *Pier Leone Ghezzi pittore*, cit., p. 103; Id., *Giuseppe e Pier Leone Ghezzi tra Roma e le Marche*, cit., p. 219.

della capitale, rispetto ad un dipinto da inviare in provincia. Il quadro di Penne di San Giovanni, tuttavia - firmato e datato da Ghezzi nel 1694, quando Amorosi era ormai indipendente dal pittore - mostra a sua volta un linguaggio più accurato rispetto alla *Madonna di Loreto* in Santa Caterina. Il dipinto comunanza quindi, assume un particolare valore come testimonianza di una fase intermedia, in cui Amorosi è ancora legato al maestro e in cui Pier Leone Ghezzi muove i primi passi nella bottega paterna.

Anche nel quadro rappresentante *San Giovanni Battista e Santa Giuliana*, tut-

tavia, mi sembra si possa vedere un intervento della bottega e, forse, del giovane Amorosi, rilevabile nei brani secondari e più abbozzati e, in particolare, nei Santi martiri in basso a sinistra. Vi si scorgono, infatti, figure vicine alle anime del Purgatorio della pala di Civitavecchia di Antonio Amorosi, con le ombre che insistono sotto gli occhi, sotto la linea del naso e sulle labbra carnose. Questo quadro va collocato cronologicamente nella seconda metà degli anni Settanta del Seicento, nel periodo di alunnato di Amorosi presso Ghezzi. Se, infatti, la posa di Santa Giuliana orante ricorda quella della figlia di Santa Paola nel dipinto con la *Par-*

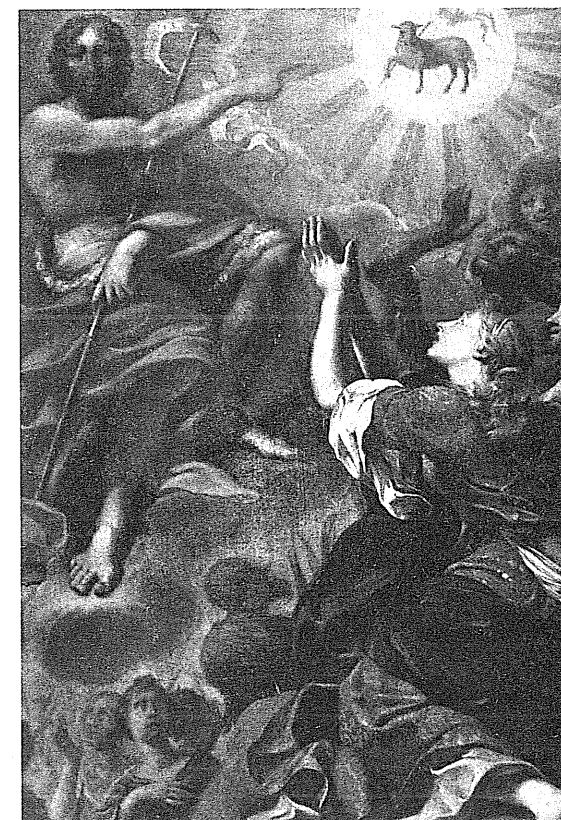


fig. 8 - Giuseppe Ghezzi, *San Giovanni Battista e Santa Giuliana, Comunanza (Ascoli Piceno), Santa Caterina*.

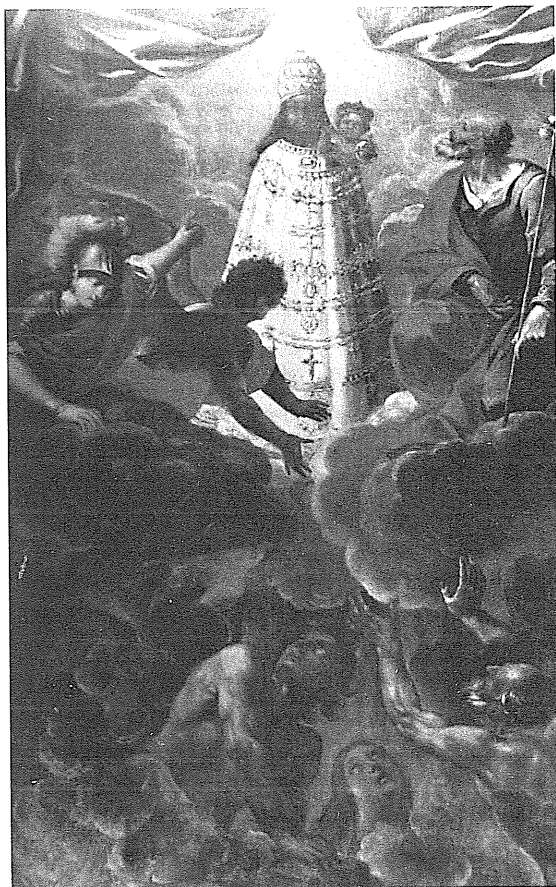


fig. 9 – Antonio Amorosi e Pier Leone Ghezzi (sotto la supervisione di Giuseppe Ghezzi): *La Madonna di Loreto*, Comunanza (Ascoli Piceno), Santa Caterina.

22 Firmato e datato 1676.

23 Inv. n. 45601.

24 È probabile che il dipinto sia stato eseguito subito dopo il 1680, cfr. F. Pansecchi, *Giuseppe Ghezzi: tre quadri fuori sede*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Milano 1984, II, p. 726.

tenza di Santa Paola eseguito da Giuseppe Ghezzi per la chiesa delle Turchine a Roma²² (fig. 10), la tipologia femminile è pressoché identica a quella che compare nel *Martirio di Santa Margherita* - dipinto da Giuseppe Ghezzi per la chiesa romana di Santa Margherita in Trastevere e ora al Museo di Roma²³ - databile intorno al 1680²⁴ (fig. 11).

La conduzione del panneggio - gonfio e accuratamente studiato nella disposizione delle pieghe - rimanda alla stessa fase dell'attività del Ghezzi se si osserva il dipinto raffigurante la *Decapitazione di Santa Margherita* (fig. 12), pendant del quadro con il martirio, ancora conservato nella chiesa tra-

steverina dedicata alla santa. L'ultimo tassello di questo breve percorso tra Ghezzi e Amorosi e tra Roma e Comunanza si coglie in una notizia inedita che completa il quadro delle presenze artistiche in Santa Caterina a Comunanza. Insieme alle due pale con la *Madonna di Loreto* e *I Santi Giovanni Battista e Giuliana* infatti, uno sguardo particolare si deve riservare alla perduta cappella di Santa Caterina, descritta dal già citato inventario settecentesco e officiata dalla Compagnia del Santissimo Sacramento. Sull'altare, lavorato riccamente in stucco, esisteva una nicchia ovata fregiata di fogliami con diversi serafini in cui era collocata l'immagine di Santa Caterina «[...] la qual nicchia veniva coperta da un quadro dipinto in tela rappresentante l'immagine di S. Caterina e di S. Francesco di Paola ed esso quadro fu donato nell'anno 1738 a detta terra di Comunanza sua patria dal Signor Antonio Amorosi [...]» che l'aveva firmato e datato.

Antonio Mercurio Amorosi dunque, dona un proprio quadro a Comunanza nell'ultimo anno della propria vita e, in particolare, all'altare di quella compagnia



fig. 10 – Giuseppe Ghezzi, *Partenza di Santa Paola*, Roma, già chiesa della Santissima Annunziata delle Turchine, ora Galleria Nazionale d'Arte Antica.

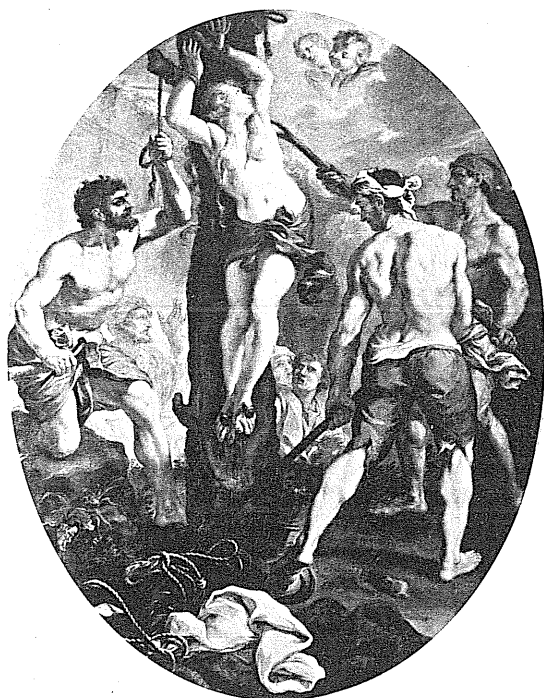


fig. 11 – Giuseppe Ghezzi, *Martirio di Santa Margherita*, Roma, già chiesa di Santa Margherita in Trastevere, ora al Museo di Roma, inventario n. 45601.

nei cui registri sono spesso segnalati come confratelli membri della famiglia Amorosi²⁵. La scelta di effigiare San Francesco di Paola, tra l'altro, potrebbe intendersi simbolicamente come omaggio e ricordo del padre di Antonio, Francesco Amorosi.

Nei dipinti comunanzesi con la *Madonna di Loreto* e *I Santi Giovanni Battista e Giuliana*, dunque, si possono cogliere i riflessi di un'epoca in cui gli estremi sono ancora composti e Antonio Amorosi è diligente allievo di Giuseppe Ghezzi. La cappella di Santa Caterina, al contrario, potrebbe essere il luogo in cui coesistono gli apici temporali di queste presenze artistiche a Comunanza. Gli stucchi della Cappella, infatti, per tipologia e datazione sono compatibili con l'attività

²⁵ Si veda il *Libro della Compagnia del Santissimo Sacramento*, 1655-1746, Comunanza, Archivio della Chiesa Parrocchiale di Santa Caterina.



fig. 12 – Giuseppe Ghezzi, *Decapitazione di Santa Margherita*, Roma, chiesa di Santa Margherita in Trastevere.

comunanzese di Sebastiano Ghezzi²⁶ ed è un peccato che la perdita di queste opere e di quelle eseguite dall'artista nella chiesa locale della Madonna del Ponte non consentano un puntuale raffronto stilistico che confermi quest'ipotesi. È suggestivo, comunque, ipotizzare che proprio in quella cappella si trovassero gli stucchi di Sebastiano, capostipite della famiglia Ghezzi e quella che ora si può definire l'ultima opera documentata di Antonio Amorosi.

Si tratta dell'ultimo dei doni tributati a Comunanza dai suoi artisti trasferitisi nella capitale pontificia e conclude, idealmente, il percorso che aveva visto lo spostamento a Roma di Giuseppe Ghezzi e Antonio Amorosi e l'arrivo delle loro opere nella cittadina picena. Amorosi, infatti, compie un gesto preciso quando dona a Comunanza il proprio quadro così come Giuseppe Ghezzi aveva regalato

²⁶ G. Semenza, *Sebastiano Ghezzi*, cit., p. 11.

alla patria lo stendardo dipinto²⁷ e un reliquiario con le ossa di San Placido Martire alla chiesa di Santa Caterina²⁸.

Questi doni, i dipinti eseguiti per le cappelle della Madonna di Loreto e dei Santi Battista e Giuliana e i legami parentali di entrambi i pittori con la terra d'origine si intrecciano nella chiesa di Santa Caterina che, nel Settecento, era ancora il luogo della continuità tra la terra picena e i suoi artisti e tra diverse generazioni di pittori nati ai piedi dei Sibillini. La chiesa comunanzese, dunque, fu una sorta di antologia delle opere dei suoi pittori che cercarono fortuna a Roma, ma mantennero un legame con la terra d'origine e, in questo senso, essa fu, almeno fino alla metà del Settecento, una sorta di antologia della memoria.