

**Nuove considerazioni su alcuni aspetti della pittura sacra di
Antonio Amorosi**

di Antonella Pampalone

“quest’uomo fa, e sa far ciocché vuole”
(L. Pascoli)

Esattamente cinquant’anni addietro Eugenio Battisti, affrontando filologicamente l’analisi delle fonti, disegnava una mappa topografica dell’esigua produzione sacra di Antonio Amorosi in un momento in cui lo studio del Settecento italiano era ancora “preistoria”, come lo stesso studioso ebbe a scrivere¹. Dopo questa importante apertura, parallelamente ad un rinnovato interesse per il Settecento, ma anche in parallelo allo sviluppo dello studio sui Ghezzi, Giuseppe e Pier Leone, rispettivamente maestro e condiscipolo dell’Amorosi, sono stati apportati nuovi contributi². Chiarificazioni di ordine cronologico, stilistico e attri-

2004, p. 240. Nella scheda c’è un interessante accenno ad una replica del dipinto ascolano che si trova presso la collezione Koelliker di Milano.

¹ E. Battisti, *Per la conoscenza di Antonio Amorosi*, in «Commentari», IV, 1953, II, pp. 155-164.

² Il primo fondamentale contributo su entrambi gli artisti risale alla tavola rotonda tenutasi

butivo sono venute dalle analisi di Anna Lo Bianco e Claudio Maggini³ il quale, stilandone la monografia, ha incrementato il catalogo di opere sacre con alcuni dipinti in collezione privata e altri apparsi sul mercato antiquario; interessanti novità documentarie, piuttosto di carattere biografico, sono emerse dalla ricerca per la tesi di laurea di Ornella Virgili⁴.

Nonostante questo arricchimento, permangono lacune e molti interrogativi sulla cronologia delle opere, che meritano nuove attenzioni per una corretta valutazione stilistica; se la creatività non sempre è felice, spesso è di buon livello la qualità del tessuto pittorico. Pertanto, la sua produzione sacra non solo consente di rilevare al meglio la sua formazione, ma si distingue in positivo da quella di altri artisti come lui di seconda grandezza (i vari Cerruti, Orazi, de Pietri, Piastrini, Triga), che per varie ragioni ebbero all’epoca diversa fortuna.

Nel coniugare la preparazione accademica con le sue vocazioni culturali, Amorosi seguì percorsi alterni che compromisero l’unitarietà della grammatica espressiva; di conseguenza il suo stile non è omogeneo, né è facilmente confron-

a Roma nel 1982, organizzata da Valentino Martinelli presso il Pio Sodalizio dei Piceni, e di cui con molto ritardo furono pubblicati gli atti: si veda V. Martinelli, a cura di, *Giuseppe e Pier Leone Ghezzi*, Roma 1990, con contributi di V. Martinelli, G. Casale, S. Corradini, G. De Marchi, A. Pampalone, A. Lo Bianco. A questo hanno fatto seguito numerosi altri studi dedicati all’uno o all’altro pittore, per i quali rimandiamo alla vasta bibliografia citata nei cataloghi delle mostre *Sebastiano e Giuseppe Ghezzi protagonisti del barocco*, a cura di G. De Marchi (Comunanza), Venezia 1999; *Pier Leone Ghezzi. Settecento alla moda*, a cura di A. Lo Bianco (Ascoli Piceno, Roma), Venezia 1999; da ultimo vanno segnalati A. Lo Bianco, *Papa Albani e i Ghezzi*, in *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721*, catalogo della mostra a cura di G. Cucco (Urbino, Roma 2001-2002), Venezia 2001, pp. 144-147; G. Rostirolla, *Il “Mondo novo” musicale di Pier Leone Ghezzi*, con saggi di S. La Via e A. Lo Bianco, Milano 2001. Chi scrive questa nota ha in preparazione un volume sulle caricature di Pier Leone Ghezzi nei Codici Ottoboniani in Vaticano.

³ A. Lo Bianco, *Alcune considerazioni sull’attività di Antonio Amorosi*, in «Antologia di Belle Arti», 7-8, 1978, pp. 286-294; C. Maggini, *Antonio Mercurio Amorosi pittore (1660-1738)*, Rimini 1996. Riduttivi e generici sono i giudizi sulla produzione sacra espressi ancora da A.M. Rybko, in *La Pittura in Italia. Il Settecento*, II, Milano 1990, pp. 603-604, e da G. Sestieri, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, I, Torino 1994, pp. 13-15.

⁴ O. Virgili, *L’arte “sui generis” di un pittore di genere del Settecento romano: Antonio Amorosi*, tesi di laurea presso l’Università di Roma, La Sapienza, anno accademico 1994-1995, relatore E. Debenedetti, correlatore A. Pampalone.

tabile con la produzione di genere che siglò il suo successo presso i contemporanei. Con questa si identifica di solito l'attività dell'artista e a questa si lega la sua rivalutazione moderna, particolarmente basata sul giudizio del biografo Lione Pascoli, che evidenziò con lusinghieri apprezzamenti quella stravagante produzione di scenette di genere e ritratti di piccolo formato, destinata ad una clientela eterogenea⁵.

Questa singolare pittura di tono quotidiano, aderente ad un criterio di mondana socievolezza, era svincolata da scelte teoriche; lontana dai toni aulici della pittura di "historia", richiedeva anche un minor impegno sul piano formale. Amorosi la esercitò con atteggiamento divertito e con la soddisfazione di affrontare un repertorio alternativo che riscuoteva larga popolarità presso una clientela tanto aristocratica quanto borghese.

I temi trattati aderivano all'interpretazione garbata di un mondo semplice e spontaneo, per lo più infantile, espressione di ingenuità e immediatezza del vivere a contatto con una natura amica e rasserenante; perciò le sue "pastorellerie"⁶ trovavano concordanza col programma letterario dell'*Arcadia* di cui evocavano i contenuti, mentre assumevano valore di divertimento intellettuale per il pubblico dell'arte più raffinato che faceva richiesta della sua opera. Non è da trascurare, in proposito, l'influenza di Giuseppe Ghezzi, membro dell'*Arcadia* fondata dal Crescimbeni nel 1690; egli indirizzò di certo l'allievo verso quell'idioma fatto di galanterie concettuali, ridotte da Amorosi ad una prosa semplice dal tono disincantato.

È indicativo che del 1691 sia la prima opera certa, il *Ritratto di Filippo Ricci*, un bimbo di pochi mesi figliolo di un vicino di casa del pittore⁷; dunque non

⁵ Per la biografia dell'artista, inserita nella "Vita di Giuseppe Ghezzi", si veda G. Casale, in L. Pascoli, *Vite dei pittori, scultori e architetti moderni* [1730-1736], Perugia 1992, pp. 651-663. Nel 1724 il Pascoli aveva redatto un'altra "Vita" dell'Amorosi, rimasta manoscritta e pubblicata col commento di L. Salerno: L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti viventi*, con Introduzione di V. Martinelli, Treviso 1981, pp. 73-90. Giudizi ampiamente positivi furono formulati pure da N. Pio, *La vita de' pittori, scultori et architetti* [1724], edizione a cura di C. e R. Enggass, Città del Vaticano 1977, pp. 150-151, e L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia* [1796], edizione a cura di M. Capucci, Firenze 1968-1970, pp. 426-427.

⁶ Questa definizione si adatta meglio al genere da lui trattato e per il quale è invalso l'uso, benché improprio, del termine "bambocciata".

⁷ La datazione del dipinto, rintracciato nella collezione Weitzner di New York da E. Battisti

un'opera sacra, ma un genere che l'artista doveva avere già sperimentato e nel quale cercava nuovi estimatori, come suggerisce la presenza della firma apposta sul dipinto⁸.

Un'altra riflessione spinge a ritenere precoce la scelta della pittura di genere: nel 1688, dopo dieci anni passati nella bottega di Giuseppe Ghezzi (1676-1687) e presumibilmente anche nella sua dimora⁹, Amorosi si staccò dal Maestro e andò ad abitare per proprio conto: segno di autonomia ormai raggiunta, operativa ed economica¹⁰, accompagnata da una forte volontà di indipendenza; certo non fu mosso da esigenze di famiglia, poiché celebrò il proprio matrimonio nel 1693. Fissò la residenza in via di Ripetta¹¹, estremo margine della parrocchia di San Lorenzo in Lucina ove si raccoglieva il più congruo e significativo nucleo di artisti. In quel lembo periferico della città erano adunate le case di altri pittori di genere e di paesaggio; dal momento che era consuetudine tra gli artisti prescegliere nuclei abitativi distinti per categorie, al fine di facilitare le reciproche

(Antonio Amorosi e non Monsù Bernardo, in «Commentari», V, 1954, 1, pp. 79-80), è stata ben stabilita su base documentaria da O. Virgili, in *Antonio Amorosi. Vita quotidiana nel '700*, catalogo della mostra a cura di A. Lo Bianco e S. Papetti (Comunanza), Venezia 2003, p. 86. Francesco Ricci, padre del bimbo, fece richiesta al pittore di un *Martirio di Santa Felicità*, mai rintracciato e da considerare perduto; come si evince dal Pascoli (*op. cit.*, ediz. 1981, p. 78), la committenza dell'opera religiosa va disgiunta dall'altra e fissata in un periodo molto più avanzato.

⁸ «Ant. Amorosi fecit, Filippo Ricci Romano di mesi sei nato nel 1690». Sulla scorta delle affermazioni del Pascoli, la storiografia artistica - a partire da R. Wittkower (*Art and architecture in Italy 1600 to 1750*, London 1958, p. 322) - tende a fissare intorno al 1700 l'inizio della produzione di genere.

⁹ La durata decennale, indicata dal Pio (*op. cit.*, p. 150) sembrerebbe essere confermata dai registri di San Biagio della Pagnotta, parrocchia pertinente alla casa dei Ghezzi, dove Amorosi non risulta più nel 1687, ma è censito nel triennio 1676-1679 (manca la documentazione fino al 1686); si veda in proposito G. De Marchi, *Mostre di quadri in S. Salvatore in Lauro*, in "Miscellanea della Società Romana di Storia Patria", XXVII, 1987, p. XXIII, nota 56.

¹⁰ Il Pascoli (*op. cit.*, ediz. 1981, p. 76) ricorda come agli inizi della carriera, mentre era ancora alla bottega del Ghezzi, «principiò a guadagnare del denaro e ad essere cognito in molte primarie cose per le quali andava giornalmente or una or l'altra facendo». E ancora: «[...] mise mano ad alcuni quadretti di cui prima di lasciarla [la bottega], avea avuto commissione». Per l'appunto, la definizione "quadretti" induce a ritenere che si sia trattato di una produzione di genere.

¹¹ O. Virgili, *op. cit.*, 2003, p. 86.

opportunità lavorative, è difficile credere ad una pura coincidenza¹². Viceversa fu una scelta volontaria, tanto più ragionata se consideriamo la personalità dell'artista così come viene suggerita dalla sua pittura.

A differenza del suo più stretto collega di apprendistato Pier Leone Ghezzi, Amorosì aveva un temperamento riservato e rifugiava dalle situazioni di pubblico riconoscimento. Ne fa fede il fatto che nulla tentò per fare il suo ingresso nell'Accademia di San Luca di cui Giuseppe Ghezzi fu Segretario a vita, né mai si iscrisse nella Congregazione dei Virtuosi al Pantheon, primo luogo di approdo degli artisti emergenti, di cui ripetutamente il suo Maestro Giuseppe ricoprì la carica di Reggente dal 1687 al 1700.

La produzione realizzata entro lo scadere del secolo mostra chiaramente come Amorosì fosse abile tanto nella pittura "eroica", quanto in quella di genere; aveva acquisito anche un ruolo professionale ben distinto, così da accogliere un allievo nella propria bottega, quel Carlo Fantaccini diventato per qualche tempo suo collaboratore¹³.

Spirito volutamente antiaccademico, Amorosì fece una scelta di campo individuando l'espressione formale da opporre alla formula alternativa perseguita da Pier Leone Ghezzi, fautore e maestro della caricatura, genere venuto in voga proprio nel Settecento. Non potendo competere con lui, certamente più dotato, ma protetto anche dal padre e dal papa marchigiano Clemente XI Albani, iscritto già dal 1705 all'Accademia dei pittori e destinato ad una carriera brillante aperta a molteplici settori, Amorosì mostrò di possedere grinta e altrettanta sufficiente ironia nell'affrontare in modo diretto, privo di impegno morale, gli aspetti genuini della vita. Col suo naturalismo schietto dimostrò che l'esercizio della pittura non era per lui prassi da intellettuale, ma mestiere con cui era possibile tanto distinguersi rispetto ad altri colleghi, quanto distinguere la sua arte, trattando le immagini con un tocco di grazia e di poesia, come il gusto dei tempi richiedeva.

Così vanno considerati i numerosi ritratti di fanciulli raffigurati in pose ripetitive, ma atteggiati a trastullarsi in modi diversi; gli occhietti, ora sorridenti e spi-

¹² Sembra alquanto significativo che in quella parrocchia risiedesse, tra gli altri, proprio il famoso pittore di genere E. Keilhau, di cui parleremo più avanti (Archivio Storico del Vicariato di Roma, Parrocchia di San Lorenzo in Lucina, *Stati delle Anime*, 1675, c. 92v).

¹³ O. Virgili, *op. cit.*, 2003, pp. 87 e 89 nota 10; L. Pascoli, *op. cit.*, ediz. 1736, p. 337.

ritosi, ora tristi e corrucciati, esprimono emozioni, suggeriscono stati d'animo, senza mai tradire, tuttavia, una dimensione psicologica.

In questa scelta non è da sottovalutare l'influenza esercitata dalla vasta gamma di fanciulli che in sembianza di putti e cherubini, o sotto forma di Gesù Bambino, popolano il vivace scenario sacro di Giovanni Battista Gaulli. Si pensi al Gesù Bambino del *Riposo nella fuga in Egitto* (nella doppia versione del bozzetto presso l'Accademia di San Luca e nella redazione di Palazzo Barberini, 1669), a quello sorretto dalla Vergine o al bimbo dormiente steso a terra (di reniana memoria) nella *Madonna col Bambino e San Rocco* nella chiesa di San Rocco (fig. 1), prima opera pubblica del pittore genovese a Roma, eseguita tra il 1660 e il 1662; ai vivaci angioletti che accompagnano il *San Luigi Beltrand* della Minerva (1671), e a tanti altri nelle pale di San Francesco a Ripa (*Vergine col Bambino e Sant'Anna*, 1671) o di Sant'Andrea al Quirinale (*Morte di San Francesco Saverio*, 1676), per non dire di quelli nei pennacchi del Gesù accompagnati dalla teoria di putti di Antonio Raggi in scultura¹⁴.

Gli anni in cui Gaulli realizzava queste opere, imponendosi come artista emergente nella Roma dell'ultimo trentennio del Seicento, coincidono con quelli della formazione di Amorosì che dovette rimanere attratto da questa umanità infantile, briosa e accattivante, la cui radice era riposta nel mondo poetico del



fig. 1 - Giovan Battista Gaulli, *Madonna col Bambino e san Rocco*, Roma, Chiesa di San Rocco.

¹⁴ La cronologia è aggiornata sull'*Indice dell'opera pittorica del Baciccio* di F. Petrucci e M. Fagiolo Dell'Arco, in *Il Baciccio: Giovan Battista Gaulli 1639-1709*, catalogo della mostra a cura di M. Fagiolo Dell'Arco, D. Graf, F. Petrucci (Ariccia), Milano 1999, pp. 339-346.



fig. 2 – Antonio Amorosi (attr.), *San Luigi Beltrand* (copia da G.B. Gaulli), Roma, Convento di Santa Sabina.

Correggio¹⁵. V'è la probabilità che, sollecitato dal Ghezzi all'esercitazione accademica delle copie¹⁶, ne abbia eseguita qualcuna dal Gaulli e reputo sia corretto riconoscere la mano di Amorosi nella copia seicentesca del *San Luigi Beltrand* conservata nel Convento di Santa Sabina (fig. 2), il cui originale è pervaso da un sentimentalismo religioso e da un pittoricismo di ascendenza correggesca, particolarmente evidente negli angioletti ai lati e sopra l'altare¹⁷.

Il pittore captò le possibilità espressive offerte da questa miriade di creature gioiose le quali, estrapolate dal contesto e caratterizzate singolarmente, perdevano la connotazione sacra; ne sfruttò la formula impiegandola in direzioni divergenti, ora di pittura quotidiana, di argomento popolare - sulla via tracciata da Eberhart Keilhau, famoso come Monsù Bernardo (1624-1687) -, ora di pittura colta, sulla scia educativa indicatagli dall'accademia ghezziana.



fig. 3 – Antonio Amorosi, *Gesù Bambino*, Roma, Convento di Santa Maria in Via.

¹⁵ Nel Gaulli, l'interesse per l'arte del maestro emiliano, inizialmente filtrata dal Van Dyck, si definì concretamente a seguito del viaggio compiuto a Parma (1669), dove il Bernini lo aveva mandato con lo scopo precipuo di studiare la pittura del Correggio. Dopo questo incontro, in Gaulli scattò una sensibilità particolare per il mondo dell'infanzia, quasi sempre presente nei suoi dipinti come indispensabile corollario per la rappresentazione scenica.

¹⁶ Sappiamo dal biografo che la prima attività di Amorosi fu costituita da copie "di non ordinaria franchezza", tanto "che molto crebbe di concetto e di stima" (L. Pascoli, *op. cit.*, ediz. 1981, pp. 75-76).

¹⁷ La copia è inedita. Per una lettura recente del quadro della Minerva con l'*Estasi di San Luigi Beltrand* si veda J. Curzietti, in *Visioni ed Estasi. Capolavori dell'arte europea tra Seicento e Settecento*, catalogo della mostra a cura di G. Morello (Città del Vaticano - Genova), Milano 2003, pp. 240-241, cat. 88. Un'altra copia fedele, più rigida nel nitore dei contorni e nella fusione della stesura pittorica, è conservata a Roma nel corridoio superiore del Monastero dei Ss. Domenico e Sisto (olio su tela, cm. 198 x 145, foto Archivio della Soprintendenza Speciale per il Polo Mussale, neg. 69691); queste limitazioni, unite alla ridotta espressività dei volti, non consentono ipotesi attributive e preferiamo assegnarlo ad un anonimo pittore attivo alla fine del Seicento.



fig. 4 – Antonio Amorosi, *Amor Sacro*, Roma, già collezione Gasparri-ri.



fig. 5 – Antonio Amorosi, *Amor Profano*, Roma, già collezione Gasparri-ri.

Una esemplificazione dell'aspetto aulico è offerta dalle seguenti opere attinenti a tematiche sacre e profane: in chiave sacra ricordiamo il *Gesù Bambino* nel Convento romano di Santa Maria in Via (fig. 3); l'impasto denso del colore, lontano dai modi acerbi delle primissime opere, suggerisce di datarlo alla fine del primo decennio del Settecento. Affine a questo è un altro *Bambino benedicente* in collezione privata di Arcevia, reso noto dal Maggini¹⁸. In ambito profano sono rappresentativi due quadretti realizzati "en pendant" (già collezione Gasparri-ri), l'*Amor Sacro* e l'*Amor profano*¹⁹: due graziosi fanciulli alati immersi nel paesaggio (figg. 4-5), strutturati sul gusto della tradizione bolognese (da Albani in avanti), ma che nell'ambiente romano avevano un precedente nei ritratti dei due figliolletti del Gaulli, raffigurati in chiave allegorica come amorini²⁰. I due dipinti di

¹⁸ C. Maggini, *op. cit.*, p. 105, cat. 14 b.

¹⁹ *Ibid.*, p. 130, cat. 34 a – b.

²⁰ Su uno dei due quadri si legge correttamente la data 1690 (si veda F. Petrucci, in *Il Baciccio*, cit., pp. 211-213, cat. 51 a-b).

Amorosi rivelano l'adesione al rococò nascente a cui ben si prestavano i soggetti tratti dal repertorio mitologico, consueti nella pittura arcadico-classicistica del primo Settecento. La presenza di questi motivi culturali e la morbidezza degli incarnati fa propendere per una datazione molto più avanzata²¹; lo stile infatti è assai diverso da quello delle prime opere certe che mostrano l'adesione stretta ai modelli di Giuseppe Ghezzi, da cui dipese lo sviluppo figurativo dell'arte di Amorosi.

Dal maestro deriva quanto di più valido si riscontra nella sua produzione ufficiale. Anzitutto l'attenzione vivace al vero naturale colto in piccoli dettagli che il pittore ripropone come frammenti dell'esperienza vitale, alla pari delle immagini dei fanciulli; in secondo luogo l'interesse per la pittura emiliana della prima metà del Seicento, declinata sulle interpretazioni energiche offerte dall'arte di Guercino e Lanfranco, riproposti nella lettura attualizzata da Giacinto Brandi, esponente romano, a fine XVII secolo, di una pittura tenebrosa e talvolta drammatica. Da qui dipendono i luministici contrasti chiaroscurali e la predilezione per un colore



fig. 6 – Antonio Amorosi, *San Gregorio, la Madonna col Bambino e le anime purganti*, Civitavecchia, Chiesa di Santa Maria del Suffragio.

²¹ Amorosi tornò su queste tematiche ripetutamente nel corso del secondo decennio del Settecento, come mostrano due piccoli capolavori in collezione privata a Parma, raffiguranti l'*Allegoria delle Arti* e l'*Allegoria della Virtù* (riprodotti in C. Maggini, *op. cit.*, pp. 152-153, cat. 61 a – b).

materico steso talvolta con sbrigliata disinvoltura.

È quanto si riscontra nella produzione religiosa del periodo iniziale, legata a una serie di dipinti realizzati da Giuseppe Ghezzi in quegli anni. Vediamo di Amadori la pala per la chiesa di Santa Maria del Suffragio a Civitavecchia raffigurante *San Gregorio, la Madonna col Bambino e le Anime Purganti* (fig. 6), paradigmatico esempio di una tessitura pittorica corposa e di una ripresa quasi testuale dei modelli iconografici del maestro, che ripetutamente ha trattato il tema delle Anime Purganti, anche in quadri inviati nelle Marche, recentemente resi noti dalla Lo Bianco²². In proposito è bene segnalare come nella *Madonna col Bambino e le Anime Purganti* per la chiesa di Santa Maria del Pozzo a Ponte San Martino, databile tra il 1680 e il 1685, il Ghezzi avesse reinterpretato la struttura compositiva della pala del Guercino per il San Paolo di Bologna con *San Gregorio addita a Cristo le anime del Purgatorio*; da essa aveva tratto citazioni letterali per gli atteggiamenti di alcune figure²³ e altre aveva mutuato dalla *Madonna del Suffragio*, pala di Salvator Rosa nella chiesa del Suffragio di Matelica, la quale a sua volta – neppure è stato notato – è consonante con un disegno di Alessandro Algardi preparatorio per un'incisione²⁴. In Amadori il ricordo

22 A. Lo Bianco, *Giuseppe e Pier Leone Ghezzi tra Roma e le Marche*, in C. Costanzi e M. Massa, a cura di, *Il Seicento nelle Marche. Profilo di una civiltà*, Ancona 1994, pp. 209-232.

23 I pagamenti al Guercino sono documentati tra gli anni 1643 e 1647. Per la storia della committenza e i disegni preparatori L. Salerno, *I dipinti del Guercino*, Roma 1988, p. 316, nota 242; D.M. Sone, *Guercino, Master Draftsman. Works from North American Collections*, catalogo della mostra (Cambridge, Mass., Ottawa, Cleveland), Bologna 1991. Il successo iconografico della pala guercinesca è altresì confermato dalla ripresa testuale di molte figure della zona inferiore, operata nel tardo Settecento dal romano Angelo Campanella, nel *Purgatorio* per la chiesa di San Felice a Tossignano; in questa pala il pittore è riuscito a creare una *contaminatio* con citazioni dallo stesso Ghezzi. Per la riproduzione G. Tiziani, *Angelo Campanella in Maremma: il Neoclassicismo al paese*, in «Bollettino della Società Tarquiniese d'Arte e Storia», XXXII, 2003, pp. 109, 129, fig. a p. 116. Il pittore e incisore A. Campanella, sposato con Francesca Placidi e padre di Michelangelo, pure incisore, negli anni compresi fra il 1783 e il 1805 risiedeva con la famiglia in Via di Sant'Isidoro, pertinente alla parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte. Era imparentato con l'incisore di gemme Cesare Liverziani (si veda A. Pampalone, *Sant'Andrea delle Fratte 1775*, sub voce Liverziani Cesare, in *Artisti e Artigiani a Roma dagli Stati delle Anime del 1700, 1725, 1750, 1775* (Studi sul Settecento Romano, 20), Roma 2004, pp. 104-118, nota 97.

24 Fra il 1661 e il 1662 Salvator Rosa aveva dipinto una seconda redazione dello stesso soggetto per la chiesa di San Giovanni Decollato di Milano (V. Maderna, in *Dalle collezioni all'ar-*

della tela marchigiana di Ghezzi resta vivissimo insieme a quello del prototipo romano dipinto dallo stesso maestro nel 1672 per Santa Maria del Suffragio (fig. 7); lo aveva già utilizzato nella zona inferiore della *Madonna di Loreto* in Comunanza (chiesa di Santa Caterina), forse la sua prima esercitazione pittorica databile intorno al 1687, e se ne riavvale intorno al 1702²⁵, estendendo le citazioni anche alla coppia di Santi nella zona superiore. L'affollata orditura dinamica delle figure risponde a un impianto barocco, destinato ad allentarsi nelle prove di età più matura; qui l'unica inclinazione accademica è accordata nella figura dell'angelo di stampo marattesco. Viceversa, il volto anziano di San Gregorio è compilato sui moduli tipologici ghezziiani: naso aquilino, larga arcata sopracciliare, gote sporgenti, individuabili in altre figure virili di



fig. 7 – Giuseppe Ghezzi, *La Madonna e le anime purganti*, Roma, Chiesa di Santa Maria del Suffragio.

redo. Opere dei musei negli uffici e nelle sedi di rappresentanza dello Stato. La ricostruzione delle collezioni, catalogo della mostra, Roma 1997, pp. 112-113, cat. 43). Per la riproduzione del disegno di Algardi, J. Montagu, *Alessandro Algardi*, II, New Haven-London 1985, p. 478, cat. 17, con bibliografia precedente.

25 La proposta del Battisti (*op. cit.*, 1953, pp. 156-157) di datare la tela di Civitavecchia al 1702, in concomitanza con l'anno conclusivo dei lavori di restauro della chiesa, è ragionevole

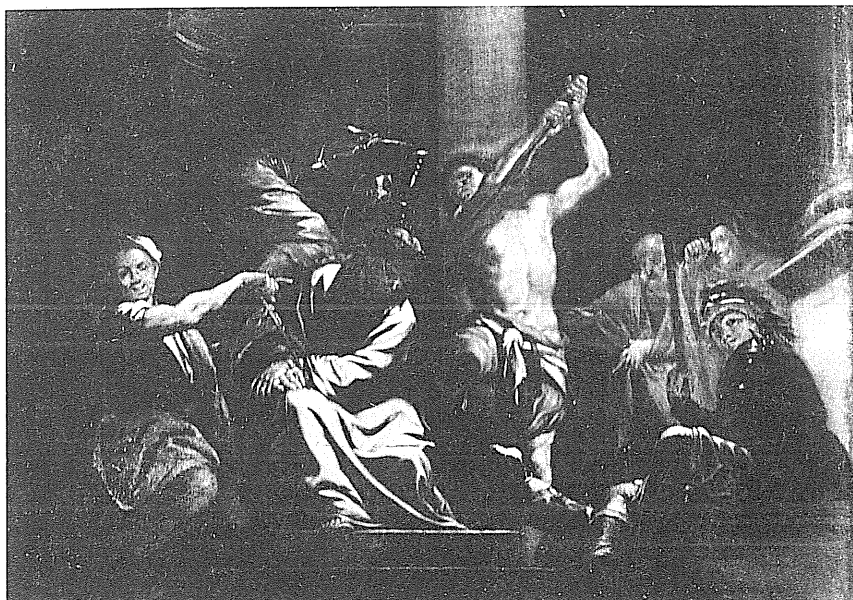


fig. 8 – Antonio Amorosi (attr.), *Cristo deriso* (copia da F. Trevisani), Roma, Convento di Santa Maria in Via.

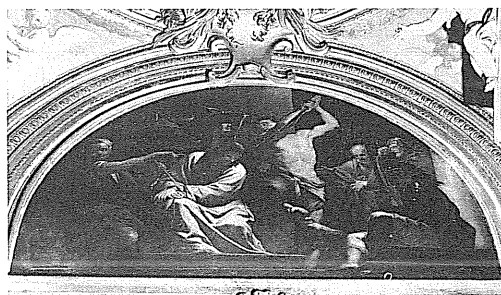


fig. 9 – Francesco Trevisani, *Cristo deriso*, Roma, Chiesa di San Silvestro in Capite.

età successiva, eseguite in un momento in cui le suggestioni classicistiche del marattismo dominante risultano diversamente assimilate.

È da credere che l'ultimo decennio del Seicento sia stato basilare per un artista come lui recettivo e predisposto a far proprio l'eclettismo culturale verso cui era spinto dal Ghezzi, il quale gli procurò alcune commissioni incoraggiandolo a

non trascurare il genere impegnato. In questa fase di autonomia operativa, pur sotto il controllo del maestro, Amorosi dovette sperimentare formule diverse per verificare quanto stava apprendendo. Fortemente incisivo per l'artista fu l'impatto con i cicli pittorici del 1696 in San Silvestro in Capite di Ghezzi, Trevisani e Garzi. Dal Ghezzi trasse una rinnovata lezione di naturalismo, dal Trevisani fu sollecitato alla rilettura di un linguaggio di estrazione caravaggesca confinante con i moduli espressivi del mondo dei bamboccianti²⁶, dal Garzi apprese come stemperare i sentimenti drammatici in atteggiamenti garbati.

A proposito di Trevisani, le varie repliche del ciclo di San Silvestro in Capite testimoniano il successo riscosso; qui segnaliamo una copia del *Cristo deriso* conservata nel Convento di Santa Maria in Via (fig. 8), da assegnare ad Amorosi



fig. 10 – Giuseppe Ghezzi, *San Giovanni battezza le folle*, Roma, Chiesa di San Silvestro in Capite.

e si accorda sia con i dati biografici, sia con le affermazioni del Pascoli (*op. cit.*, ediz. 1981, p. 76) che lascia intuire come la tela sia stata spedita da Roma: noi sappiamo che l'artista dal 1699 in avanti era a Roma (si veda O. Virgili, *op. cit.*, 2003, p. 87). Viceversa il Maggini (*op. cit.*, pp. 105-107, cat. 15), dando della stessa fonte un'interpretazione diversa, tende ad anticipare la cronologia al 1698, data degli affreschi nel Palazzo Comunale di Civitavecchia che procurarono all'artista nuove committenze (si veda qui nota 29); sembra improbabile che Amorosi in un solo anno abbia potuto dipingere un intero ciclo decorativo e una pala d'altare ricca di figure, la quale certamente fu eseguita a Roma dove peraltro aveva disponibili i consigli e i modelli del maestro.

²⁶ È stato osservato lo stretto contatto con la tradizione caravaggesca nel ciclo di Trevisani per la Cappella del Crocifisso in San Silvestro in Capite; in particolare, la lunetta col *Cristo deriso* è satura di reminiscenze da opere di Bartolomeo Manfredi e di Hendrick Terbrugghen (F. De Federico, *Francesco Trevisani and the decoration of the Crucifixion Chapel in S. Silvestro in Capite in Rome*, in «The Art Bulletin», LIII, 1971, 1, pp. 52-67, in particolare p. 59, fig. 2).



fig. 11 – Antonio Amorosi (attr.), *La Madonna del Rosario con san Domenico*, Roma, Convento di San Bonaventura al Palatino.



fig. 12 – Antonio Amorosi, *San Gregorio l'Illuminatore battezza il re armeno Tiridate II*, Roma, Chiesa di San Biagio della Pagnotta.

e da intendersi come una esercitazione a caldo molto sentita su un brano di pittura densa di viraggi chiaroscurali, affascinanti controluce e interpretazioni tipologiche. Il pittore fu di certo attratto dalla figura del giovinetto in atto di additare Cristo (fig. 9); trasformando quasi in riso il patetismo della smorfia dolorosa sul volto, il fanciullo assume un'aria scanzonata²⁷, affine a quella del giovinetto in braccio all'uomo visto di spalle nel *San Giovanni battezza le folle* (fig. 10), eseguita da G. Ghezzi per la terza cappella destra della stessa chiesa²⁸. L'esecuzione della copia potrebbe essere fissata intorno al 1697, poco prima della partenza per Civitavecchia²⁹; forse a questa tela si fa riferimento in un inventario di Santa Maria in Via del 1708, in cui è citato un "Cristo tra i manigoldi"³⁰.

In Garzi, di certo più che in Ghezzi, Amorosi trovò un esempio da seguire per assestare la propria arte entro i margini imposti dagli orientamenti accademici. Artista versatile, allievo di Andrea Sacchi, il Garzi non era stato indifferente agli aspetti barocchi dell'arte di Lanfranco e di Guercino, ricuperati nell'alveo della formula classicistica della sua formazione di base. È indicativa in questo senso la pala per la Collegiata di San Barnaba a Marino (Roma), raffigurante la *Madonna del Carmine con Santi e Anime Purganti*, all'incirca coeva alla tela del Ghezzi di soggetto affine per Ponte San Martino³¹; l'opera è esemplata sullo stesso schema guercinesco della pala bolognese sopra citata, rispetto alla quale i livelli di scansione ascensionale delle figure hanno una chiarezza distributiva conforme ai canoni maratteschi.

In Amorosi un primo sintomo dell'influenza verso soluzioni rattenute può

27 Il pittore copista deve avere tenuto a mente il bozzetto di Trevisani (Burghley House, collezione marchese di Exeter), in cui il fanciullo ha occhi e bocca atteggiati a un incipiente sorriso; l'espressione intensa e dolorosa che invece assume nell'opera finita dà un ruolo diverso al giovane spettatore della scena drammatica. Il bozzetto è riprodotto da O. Ferrari, *Bozzetti italiani dal Manierismo al Barocco*, Napoli 1990, fig. a p. 248.

28 Non è da scartare l'ipotesi che l'inserito del fanciullo in questa tela sia di mano di Amorosi.

29 Nel 1698 l'artista si recò con tutta la famiglia a Civitavecchia per ornare una sala del Palazzo Comunale con *Innocenzo XII riceve il magistrato* e, a fronte, la *Madonna con Santa Ferma* (si veda nota 25); la decorazione è andata distrutta.

30 Archivio di Stato di Roma, *Congregazioni Religiose Maschili, Servi di Maria in Santa Maria in Via*, b. 3606.

31 Per l'ipotesi di datazione della tela del Garzi al 1686 circa, si veda A. Tantillo, in *Un'antologia di restauri*, catalogo della mostra, Roma 1982, pp. 96-97, cat. 42, con fig.

essere colto in una pala d'altare non citata dalle fonti, ma in possesso di attributi stilistici tali da far propendere a riconoscerne la paternità. Alludiamo alla *Madonna del Rosario con San Domenico* (fig. 11), inventariata già alla fine del Seicento nella chiesa di San Bonaventura al Palatino³² e attualmente conservata nella biblioteca del Convento. Qui il pittore ripercorre in maniera semplificata il modello iconografico della *Madonna del Rosario con San Giuseppe e San Domenico* in Santa Maria del Suffragio, dipinta da Giuseppe Ghezzi agli inizi della carriera³³. Il volto della Vergine è conformato sui tipi della iniziale produzione di genere; si osservi il *Fanciullo che dipinge* (Rieti, Museo Civico) per riscontrare la fossetta sul mento, le labbra serrate, l'ombra sul volto, l'ampia definizione delle sopracciglia che proseguono la linea della canna nasale³⁴. Queste caratteristiche, ancorché tipiche della produzione giovanile, si rinvencono ingentiliti in quella di età più matura. Basti vedere la *Madonna del Rosario col Bambino e angeli* (Terni, Villa dei Padri Benedettini di Collevolletta)³⁵, databile intorno al 1715, desunta dallo stesso prototipo ghezziiano, ma rielaborata su schemi barocchi di fine Seicento sensibilizzati a un ideale formale classicistico.

Ma torniamo alla pala di San Bonaventura al Palatino in cui si riscontrano altri elementi; il Bambino dalle mani paffute (motivo ricorrente in tutta la sua attività) è esemplato sulle tipologie del Brandi già fatte proprie dal Ghezzi, anche se l'allungamento del corpo, il trattamento luministico e il tono addolcito preannunciano quell'attenzione molto sentita verso la pittura del Correggio mediata dal Gaulli, filo conduttore della produzione religiosa di Amorosi³⁶. Anche il San

32 Roma, Archivio di Santa Maria in Aracoeli, *Inventario della chiesa di S. Bonaventura al Palatino*.

33 L'opera, in pessime condizioni di visibilità, è stata rintracciata nell'Oratorio della Confraternita del Suffragio da F. Pansecchi, *Giuseppe Ghezzi: tre quadri fuori sede*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, II, Milano 1984, pp. 724-729. La studiosa è propensa a una datazione di poco posteriore al 1672.

34 O. Virgili, *op. cit.* 2003, p. 54, con bibliografia precedente.

35 Per la riproduzione si veda C. Maggini, *op. cit.*, p. 135, cat. 37.

36 La preparazione sull'arte del Correggio, già indicato dal Bernini secondo solo a Raffaello (F. Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino scultore, architetto e pittore*, Firenze 1682, p. 71), era giudicata fondamentale dell'apprendistato accademico e le opere dell'artista, unitamente a quelle di altri emiliani, facevano parte delle collezioni private dei pittori maratteschi che ne possedevano più di un esemplare, come, ad esempio, Giacinto Calandrucci (A.-L. Desmas, *L'universo artistico di un allievo di Maratti: lo studio Calandrucci e le sue raccolte*

Domenico presenta connotati fisionomici distinguibili: meno “realistico” rispetto al San Gregorio di Civitavecchia, si accomuna al modello poi usato nella piccola tela di Rimini, di cui si parlerà più avanti; si osservino inoltre le mani dalle lunghe dita, presentate a palmo aperto, secondo una costante delle figure virili. Altresì peculiare della tecnica esecutiva è la stratificazione del colore che con fluida pennellata è steso in campiture ampie sul mantello, mentre si frange in tocchi sovrapposti sulla tunica della Vergine quasi a disgregare la consistenza del tessuto; rialzi di luce sui bordi, ottenuti con sottili filamenti di tinta, vivacizzano la struttura frastagliata dei panni in cui si incuneano talora pieghe segnate da ombre intense. Questo modo di dipingere è adottato da Amorosi tanto nella pittura sacra quanto in quella di genere ed è più somigliante alla prassi di Gaulli che a quella di Ghezzi, a cui si avvicina viceversa nella preziosità dei tessuti.

Un più palpabile riflesso dell'aggiornamento sul Garzi nelle opere di soggetto religioso si coglie nelle tele per Amandola con lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* e con l'*Angelo Custode*, datate dalla critica intorno al 1705; sono ancora molto evidenti i richiami all'arte del Ghezzi e a formule barocche derivate da Pietro da Cortona, ma l'impianto composto più maturo è indizio dell'adesione a toni classicheggianti che si amplificano nella replica con varianti dell'*Angelo Custode*, comparso a Parigi sul mercato antiquario, di cui è stata osservata dal Maggini la dipendenza dalla tela del Domenichino, di uguale soggetto, ora a Capodimonte³⁷.

A questo punto del percorso di Amorosi, quasi allo scadere del primo decennio del Settecento, si inserisce la tela per Santa Maria Egiziaca, chiesa fondata nel IX secolo e concessa alla Congregazione Armena da Pio V nel 1566 a seguito della richiesta dell'ambasciatore armeno a Roma Saphar Abagaro³⁸.

Citata dal Battisti e dal Maggini³⁹, ma mai pubblicata, l'opera è di grande inte-

descritti da un nuovo inventario, in «Bollettino d'Arte», LXXXVI, 118, 2001, pp. 79-121). L'interesse innato di Amorosi per Correggio, emergente da tutta la sua produzione, lo rese abile a copiare i quadri in possesso di Livio Odescalchi per assecondare la richiesta del principe polacco Alessandro Sobieski, dal 1708 a Roma dove morì nel 1714 (L. Pascoli, *op. cit.*, ediz. 1981, p. 79).

37 C. Maggini, *op. cit.*, pp. 112-115, cat. 23 a - 23b - 23c.

38 M. Armellini, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX* [1887], edizione a cura di C. Cecchelli, Roma 1942, p. 752.

39 E. Battisti, *op. cit.* 1953, p. 157; C. Maggini, *op. cit.*, p. 211.

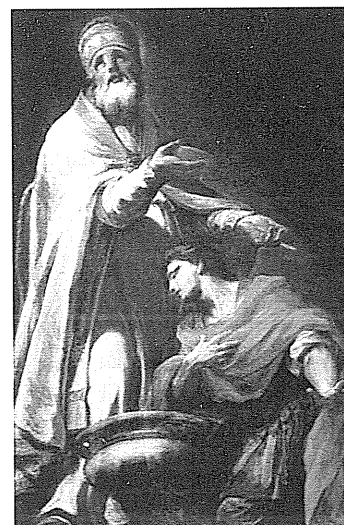


fig. 13 – Francesco Trevisani, *San Silvestro battezza l'imperatore Costantino*, Roma, Collezione Lemme.

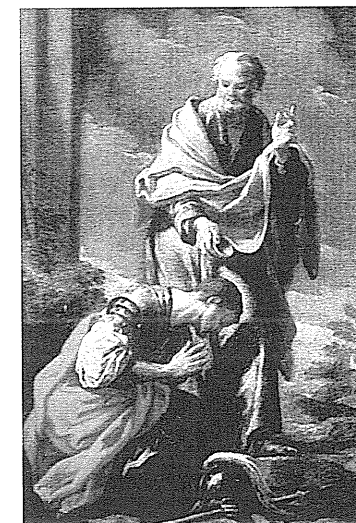


fig. 14 – Francesco Trevisani, *San Pietro battezza il centurione Cornelio*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini.

resse iconografico sia per il soggetto trattato, sia per i modelli di riferimento maratteschi con cui Amorosi si confronta. Menzionata dalle fonti in modo improprio (come Storia del re Abagaro o come San Gregorio Nazianzeno)⁴⁰, raffigura *San Gregorio l'Illuminatore battezza il re armeno Tiridate II* (fig. 12); l'apostolo detto l'Illuminatore, vissuto fra il 257 e il 332, aveva ottenuto dal re Tiridate il riconoscimento della religione cristiana ed è considerato perciò il fondatore del cristianesimo in Armenia⁴¹.

Il soggetto espresso da Amorosi è significativamente rappresentativo di un

40 È citata la prima volta come “Istoria del Re Abagaro” nella guida di O. Panciroli e F. Posterla, *Roma sacra e moderna*, Roma 1725, p. 442; poi come “San Gregorio Nazianzeno” da L. Pascoli, *op. cit.*, ediz. 1981, p. 76 e 1992, p. 656.

41 F. Halkin, *sub voce*, in *Bibliotheca Hagiographica Graeca*, I, Bruxelles 1957, p. 231; P. Ananian, *sub voce*, in *Biblioteca Sanctorum* [1966], nuova edizione, VII, Roma 1996, coll. 179-190. Il soggetto è diffuso nella pittura del '600 e '700, soprattutto in area napoletana e veneta.

momento e di un aspetto specifico dell'azione pastorale di Clemente XI, imperniata su un programma propagandistico di evangelizzazione e di recupero della tradizione storica della Chiesa dei primi secoli che il papa organizza anche mediante una capillare azione di restauro di chiese medievali.

Nell'ambito di questa politica spirituale assumono rilevanza tre cicli pittorici voluti da papa Albani per dimostrare la supremazia del potere spirituale della Chiesa e il valore salvifico del battesimo; furono eseguiti fra il 1709 e il 1712 in tre prestigiose sedi: il Palazzo Vaticano, la Basilica di San Pietro e la Cappella Albani in San Sebastiano fuori le mura.

Gli affreschi di Domenico Muratori nel Palazzo Vaticano aprono la serie; furono dipinti sulla parete dell'ultima Galleria (conseguente a quella delle Carte geografiche) da cui, attraverso una loggia scoperta, si accedeva direttamente all'appartamento privato di Clemente XI. Distrutti purtroppo durante i lavori di tardo Settecento per adattare gli ambienti alla costituenda Pinacoteca Vaticana, essi raffiguravano l'*Allegoria del Potere Spirituale* trionfante sulla *Allegoria del Potere Temporale*⁴². I soggetti si connettevano ideologicamente al tema del battesimo che, inteso come necessaria sottomissione del potere laico all'autorità spirituale della Chiesa, veniva affermato nel vestibolo della Cappella del Battesimo in San Pietro dalla lunetta ideata da Francesco Trevisani con *San Silvestro battezza l'imperatore Costantino*; a questa scena fanno da corollario altre tre lunette dello stesso artista, dimostrative del perpetuarsi dell'eredità divina nella missione della Chiesa (*Gesù battezza San Pietro* e *San Pietro battezza il centurione Cornelio*) e della salvezza dei proseliti nel mondo (*San Filippo battezza l'eunuco della regina Candace*, figg. 13-14)⁴³.

L'unità tematica dei due cicli è sottolineata dalla coincidenza cronologica: nel 1709 Muratori iniziava gli affreschi, Trevisani presentava i bozzetti per le lunet-

42 A. Pampalone, *La politica spirituale di Clemente XI in una decorazione perduta nel Palazzo Vaticano: Tommaso de Rossi, Domenico Muratori, Lorenzo Ottoni, Pietro Papaleo*, Atti del Convegno *Papa Albani e le arti*, tenutosi a Roma il 10 gennaio 2002. Devo precisare che dopo aver riconsegnato le bozze della relazione, ora pubblicata in "Bollettino d'Arte", LXXXVII, 2002 (2003), 122, pp. 19-30, ho rintracciato altro materiale documentario relativo agli affreschi del Muratori che mi riservo di rendere noto altrove.

43 Sul ciclo vaticano L. Arcangeli, *La Cappella del Battistero nella Basilica di San Pietro*, in *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma*, cit., pp. 96-98, 268-273, cat. 108-109, 111; inoltre L. Mochi Onori, *ibid.*, pp. 273-274, cat. 112.

te e Giuseppe Passeri avviava l'esecuzione, su modello grafico di Carlo Maratti, del *San Pietro battezza i Ss. Processo e Martiniano* per una parete laterale della Cappella del Battesimo⁴⁴. Gli stessi intenti concettuali venivano ribaditi di seguito nella chiesa di San Sebastiano fuori le mura; nella Cappella Albani, posta sotto l'invocazione di San Fabiano, Giuseppe Passeri e Pier Leone Ghezzi completavano entro il 1712 la decorazione pittorica con due tele dedicate a Fabiano, pontefice martire del III secolo che tanto si era battuto per rafforzare l'autorità della Chiesa⁴⁵.

La stretta assonanza compositiva della pala di Passeri, raffigurante Fabiano che battezza l'imperatore Filippo l'Arabo (fig. 15), con l'altra dello stesso Passeri nella Cappella del Battesimo, indica inequivocabilmente come le due opere appartenessero allo stesso momento del processo creativo, e autorizza a fissare ancora nel 1709 la data di inizio della tela per la Cappella Albani⁴⁶, la

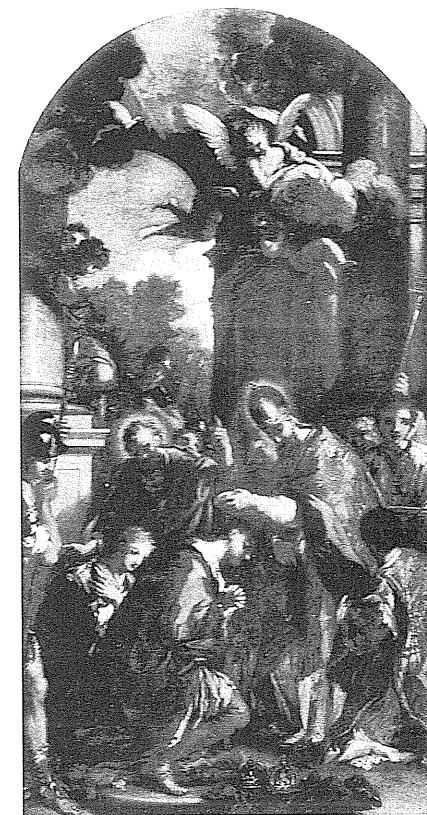


fig. 15 – Giuseppe Passeri, *Fabiano battezza l'imperatore Filippo l'Arabo*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

44 S. Prosperi Valenti Rodinò, *ibid.*, p. 267, cat. 102, con bibliografia precedente. Per l'esecuzione del dipinto nel 1709 e 1710, con saldo nel 1711, si veda F. Di Federico, *Documentation for the Paintings and Mosaics of the Baptismal Chapel in S. Peter's*, in «The Art Bulletin», 50, 1968, pp. 194-198.

45 V. Curzi, in *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma*, cit., pp. 120 e 296, cat. 133, con bibliografia precedente.

46 Solitamente datata attorno al 1712, della tela si conoscono due bozzetti (Roma, Accademia di San Luca e Stoccarda, Staatsgalerie), ritenuti "ricordi" piuttosto che lavori preparato-

quale di sicuro era in fase terminale entro la prima metà del 1710: annualmente, in occorrenza della solenne festività dei Santi Pietro e Paolo, venivano coniate medaglie commemorative messe in lavorazione tra aprile e giugno; sul rovescio della medaglia incisa da Ermenegildo Hamerani per il decimo anno del pontificato clementino è riprodotto lo spaccato della Cappella Albani entro la quale è visibile con chiarezza la pala del Passeri, coincidente con la disposizione dei personaggi in primo piano⁴⁷.

La pubblicazione della medaglia con due anni di anticipo sulla esecuzione finale dei quadri, ribadisce l'unitarietà dei tre programmi figurativi concepiti nello stesso lasso di tempo. La conferma definitiva all'ipotesi di datazione al 1709 per la tela del Passeri è inoltre straordinariamente fornita proprio dal confronto con il quadro per Santa Maria Egiziaca, fedelmente esemplato sul prototipo del Passeri, da cui si distingue per alcune varianti gestuali o di postura delle figure per le quali Amorosi tenne a mente altri modelli. La stessa figura del re Tiridate sintetizza le pose dei personaggi inginocchiati nelle lunette di Trevisani sopra ricordate e quella di San Francesco nel dipinto di Garzi nella seconda cappella destra di San Silvestro in Capite, con *San Francesco si spoglia dei suoi averi*, del 1695-1696; né dovettero passare inosservati i modelli ideati per la stessa Cappella del Battesimo dal Gaulli, sostituito dal Trevisani per la morte avvenuta nel 1709. La quantità delle coincidenze autorizza a supporre che Amorosi abbia eseguito la tela contestualmente al Passeri. Un primo indizio cronologico è suggerito proprio dal Pascoli quando elenca l'opera di seguito a una serie di dipinti realizzati nella prima decade del Settecento e, dato significativo, a conclusione del primo ciclo di quadri di soggetto religioso. Dopo di che, scrive il biografo, «lasciato lo stile eroico s'apprese al ridicolo, e principiò a figurar bambocciate», avendo tra i primi committenti illustri il duca d'Uceda, ambasciatore spagnolo a Roma dal 1699 al 1709⁴⁸. Se ipotizziamo che il duca abbia richiesto le sue

ri da O. Ferrari, *op. cit.*, p. 197, con bibliografia precedente. Per altri bozzetti si veda M.B. Guerrieri Borsoi, *Di Giuseppe Passeri*, in L. Pascoli, *op. cit.*, ediz. 1992, p. 306, nota 16.

⁴⁷ Per la riproduzione della medaglia D. Diotallevi, in *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma*, cit., p. 171.

⁴⁸ L. Pascoli, *op. cit.*, ediz. 1981, p. 77 e 1992, p. 656. Giovanni Francesco Pacheco Tellez, duca d'Uceda, era amico sia di Giuseppe Ghezzi, sia di Lione Pascoli, a sua volta amico dell'Amorosi il quale ottenne le commissioni per interessamento di entrambi. Il pittore eseguì per il duca diversi dipinti che gli procurarono fama e successo anche fuori d'Italia.

ultime prestazioni a stretto ridosso della partenza, individuiamo nel 1709 l'anno di demarcazione tra i due generi praticati dall'artista⁴⁹ e stabiliamo con pertinenza la data di esecuzione del quadro, avvalorata da alcune notizie documentarie riguardanti la chiesa di Santa Maria Egiziaca.

Una visita pastorale segnalava nel 1700 un altare dedicato a San Gregorio Armeno e ordinava poi di riformare l'immagine del Santo «a somiglianza di altre immagini del Patriarca»⁵⁰. Il vescovo Timoteo Carnuch fece ornare la cappella intitolata a San Gregorio l'Illuminatore nel 1708⁵¹ e a questa circostanza va collegata la richiesta al pittore di una pala per il primo altare a sinistra dell'entrata⁵².

La partecipazione – sia pur collaterale – al più importante progetto clementino di quegli anni non solo dette ad Amorosi la migliore opportunità per partecipare ad un incarico pubblico a Roma, ma costituì la sua rivincita morale nei confronti del più apprezzato compagno di studi Pier Leone Ghezzi, al suo esordio ufficiale, quasi contemporaneamente, nella prestigiosa sede della Cappella Albani. Sta di fatto che la pala di Amorosi ottenne consensi, forse anche per l'importanza del soggetto, e una replica gli venne richiesta dai canonici di Santa Maria in Cosmedin⁵³. Supponiamo che l'assegnazione al pittore avvenne tramite Giuseppe Ghezzi, dal quale probabilmente ebbe la spinta a individuare il riferimento nella pala di San Sebastiano fuori le mura, del tutto affine nel soggetto. D'altra parte, l'autorevolezza del Passeri, tra gli allievi di Maratti forse il più amato, non era messa in discussione tra i pittori di ambito marattesco che in lui vedevano un caposcuola; ancora Pier Leone Ghezzi si ricordò di quest'opera quando tra il 1725 e il 1727 dipinse il *Battesimo di Santa Savina* per Santa Maria

⁴⁹ È significativo che nel 1710 l'artista firmi e dati il *Vagabondo* della Národní Galerie di Praga (C. Maggini, *op. cit.*, pp. 121-122, cat. 27 a), quasi a sottolineare la ripresa a tutti gli effetti del genere nel quale aveva migliori attitudini espressive.

⁵⁰ Archivio Segreto Vaticano, *Congregazione Visite Apostoliche*, fasc. 271, n. 84, cit. da S. Ceccarelli, scheda OA 12/00862941, già SBAS, Roma 2002.

⁵¹ La cappella venne interamente distrutta a seguito dei restauri condotti nel 1924-1925 (A. Muñoz, *Il Tempio della Fortuna Virile*, in «Vita Artistica», I, 1926, pp. 10-12).

⁵² L'ubicazione è indicata da N. Pio, *op. cit.*, p. 150. L'ospizio annesso alla chiesa fu ingrandito e abbellito da Clemente XI nel 1719 (M. Armellini, *op. cit.*, ediz. 1887, p. 400 e A. Muñoz, *op. cit.*, p. 11).

⁵³ L'opera non è stata rintracciata. La richiesta della replica è legata al ruolo svolto dai vicari di Santa Maria in Cosmedin, i quali dal 1751 esercitavano diritti parrocchiali sulla chiesa di Santa Maria Egiziaca e sugli Armeni ivi residenti (M. Armellini, *op. cit.*, ediz. 1942, p. 752).

in Via Lata⁵⁴. La struttura della tela del Passeri si prestava in modo particolare ad essere adattata alle esigenze e ai canoni compositivi di Amorosi. L'impaginazione scenica con un gradino in primo piano era stata già adottata nello *Sposalizio mistico di Santa Caterina* di Amandola ed è qui ripetuta in forma semplificata per ospitare una quantità maggiore di personaggi, purtroppo privi di quella vitalità vibrante tipica in Passeri; qui, viceversa, si dispongono ammassati annullando ogni effetto di prospettiva spaziale. Nonostante questi limiti, aggravati da pesanti ridipinture addebitabili a un restauro ottocentesco, si individua una trama espressiva pertinente al lessico amorosiano. Si veda ad esempio la caratterizzazione fisionomica del giovinetto al centro ammiccante verso lo spettatore, vera sigla di riconoscimento; anche il gesto di tenere tra le mani un libro aperto recante una scritta didascalica allusiva all'episodio⁵⁵ è desunto da modelli formali consueti nelle opere dei Ghezzi, padre e figlio.

Attualmente l'opera non è più esposta in Santa Maria Egiziaca, ormai consacrata. Nel 1831 Gregorio XVI concesse alla Congregazione Armena la chiesa di San Biagio della Pagnotta, ove il quadro fu trasferito con altri arredi⁵⁶. La forma arcuata in alto conferma la sua precedente collocazione, così come l'aggiunta nella parte inferiore dimostra l'adattamento della tela alla cornice in stucco già esistente che coronava un altare dedicato prima alla Vergine e dopo i

54 A. Lo Bianco, *Pier Leone Ghezzi pittore*, Palermo 1985, p. 124.

55 La scritta è in armeno e recita: "Santo Battesimo, nel nome del Padre del Figlio e dello Spirito Santo".

56 Sulle vicende della chiesa si veda S. Ceccarelli, *La chiesa di S. Biagio della Pagnotta a Roma*, in «Storia dell'Arte», 100, 2000, pp. 5-23. Nella scheda di catalogazione OA 12/00862941, cit., compilata dalla stessa studiosa nel marzo 2002, è citato un documento del 1846 riguardante la chiesa di San Biagio, conservato presso l'Archivio Storico di Propaganda Fide (Ospizio degli Armeni in San Biagio, 1826, c. 101r e ss.) che ricorda l'esistenza di due tele raffiguranti *San Gregorio l'Illuminatore*, una delle quali fu richiesta dalle suore armene di Ancona. In effetti nella città marchigiana esiste una chiesetta medievale, di cui sopravvive ora solo la facciata, intitolata a San Gregorio Illuminatore nel 1829, quando divenne sede delle suore Benedettine Ripsmiane Armene; le suore vi rimasero fino al 1847, anno in cui si trasferirono nel vicino complesso di San Bartolomeo, da loro acquistato per essere più idoneo alle esigenze della comunità religiosa. Sull'altare maggiore di questa chiesa, di nuovo intitolata al Santo armeno, esiste tuttora una pala raffigurante *San Gregorio l'Illuminatore*, di autore ignoto (V. Pirani, *Le Chiese di Ancona*, Ancona 1998, pp. 83-84). I lavori di restauro in corso mi hanno impedito di visitare la chiesa, ma tutto lascia supporre che la pala d'altare si identifichi con quella inviata da Roma.



fig. 16 – Antonio Amorosi, *Madonna col Bambino e sant'Agostino*, Rimini, Collezione privata.



fig. 17 – Luigi Garzi, *Apparizione della Sacra Famiglia a san Marcello papa in carcere*, Roma, Chiesa di San Silvestro in Capite.

restauri del 1730 agli Angeli Custodi. In San Biagio della Pagnotta l'opera è stata rintracciata dal Battisti⁵⁷, che con acume ha riconosciuto il dipinto citato erroneamente dal Pascoli come "San Gregorio Nazianzeno". L'occhio critico dello studioso non ha stentato a ravvisare nella pala gli elementi inconfondibili e caratterizzanti la produzione religiosa dell'artista.

Assieppamento delle figure, gestualità statica e mancanza di profondità si riscontrano anche nella tela di Rimini, in collezione privata, raffigurante la *Madonna col Bambino e Sant'Agostino* (fig. 16), databile entro il 1715⁵⁸. I limiti di quest'opera (si osservi peraltro il pentimento nella mano destra del Santo) sono tuttavia riscattati dal garbo espressivo del nodo figurale della Vergine con Figlio: alla grazia tutta correggesca del Bambino si accompagna la tenerezza della

57 Si veda nota 39.

58 Anche il Maggini (*op. cit.*, p. 130) presume una datazione fra il 1712 e il 1715.

Vergine che porge lo sguardo sul Santo quasi flettendosi su di esso. Una interpretazione simile era stata data dal Garzi nella *Apparizione della Sacra Famiglia a San Marcello papa in carcere* (fig. 17), tela documentata al 1705 per la seconda cappella sinistra di San Silvestro in Capite, ma a quella visione celestiale Amorosi sostituisce una visione terrena, tant'è che la scena si svolge sullo sfondo di un paesaggio per dimostrare come sia naturale il rapporto d'amore tra l'umano e il divino; qui il sentimento prevale sull'idea.

Il legame con Garzi, fondato su una stima reciproca, si andava stringendo proprio in questi anni; i biografi ricordano come per suo interessamento, e con l'approvazione di Giuseppe Ghezzi, ad Amorosi fosse stato affidato nel 1712 l'incarico di integrare il *Sant'Andrea Avellino* del Lanfranco in Sant'Andrea della Valle con una lunetta raffigurante una *Gloria di angeli*⁵⁹. Fra il 1714 e il 1715 proprio il Garzi fece la cornice al disegno dell'*Autoritratto* di Amorosi per illustrare le *Vite* del Pio⁶⁰; qualche anno dopo, Filippo, primogenito del pittore, trascorse l'alunno presso la bottega del Garzi⁶¹.

La credibilità riscossa nel frattempo dall'artista in qualità di esperto si riflette persino in incombenze occasionali; nel 1713 fu invitato a stilare l'inventario dei quadri del nobile defunto Federico Sforza e quello del figlio di questi, Gaetano⁶²; l'episodio è paradigmatico delle ampie competenze acquisite da Amorosi.

Il successo ottenuto con le bambocciate⁶³ costrinse l'artista a diradare la pro-

59 N. Pio, *op. cit.*, p. 151; L. Pascoli, *op. cit.* ediz. 1981, p. 79; 1992, pp. 657 e 663 nota 76.

60 A.M. Clark, *The Portraits of Artist Drawn for Nicola Pio*, in «Master Drawings», V, 1967, p. 27.

61 Nato nella casa di via di Ripetta tra la fine del 1693 e gli inizi del 1694 (O. Virgili, *op. cit.*, 2003, p. 86), Antonio Filippo Amorosi deve aver fatto il suo ingresso nella bottega del Garzi intorno al 1716/1717, solo qualche tempo prima del matrimonio della sorella Felice Angelica con Nicola Ramoni, avvenuto il 18 settembre 1718 (*ibid.*, p. 90 nota 24); infatti è censito la prima volta come pittore negli *Stati delle anime* di San Lorenzo in Lucina nel 1718 (*ibid.*, pp. 88-89) e il suo alunnato è ricordato dal Pascoli (*op. cit.*, ediz. 1981, p. 80) a ridosso di queste nozze. Alla luce della documentazione qui riferita decade l'ipotesi del Maggini (*op. cit.*, pp. 13, 43), il quale fissa la data intorno al 1712.

62 F. Petrucci, *Committenti nei castelli romani*, in *Il Baciccio op. cit.*, pp. 223-232. Per l'analisi dell'inventario si veda C. Benocci, *La magnificenza di due casati uniti: l'inventario del 1687 dei quadri di Federico Sforza e di Livia Cesarini*, in «Rassegna degli Archivi di Stato», LXI, 1-2-3, pp. 101-128.

63 Tra i quadri esposti alla mostra annuale in San Salvatore in Lauro, organizzata da

duzione sacra fin quasi ad abbandonarla del tutto. Almeno tre cause giustificano questa scelta operativa: i più facili guadagni in questo settore; la consapevolezza di non possedere doti creative di spicco che gli avrebbero consentito di emergere in un ambiente in cui era difficile tenere il passo con la concorrenza; il vincolo delle norme applicate dall'Accademia di San Luca con gli Statuti restrittivi del 1716, che decretavano il controllo delle attività artistiche imponendo l'estromissione dagli incarichi pubblici di tutti gli artisti non iscritti all'istituzione⁶⁴. Amorosi era uno di questi. Costretto a fare i conti con una realtà professionale insidiata da difficoltà pratiche, consapevole di limitare le opportunità lavorative, ma provvisto di un lucido senso di autocritica, il pittore si mostrò coraggiosamente dissidente nei confronti dell'Accademia, reputando più dignitoso proseguire nella strada intrapresa, di cui aveva dato pubblica prova nella decorazione di Palazzo Ruspoli (1715), dipingendo paesaggi con villanelle⁶⁵.

Per un artista emarginato dall'ufficialità le poche committenze sacre giunsero dagli ambienti religiosi romani legati per qualche ragione affettiva alla vita privata dell'Amorosi, come la pala nella chiesa di San Rocco, di cui l'artista era confratello, o l'altra in San Bernardino ai Monti, dove si era sposato nel 1693⁶⁶; altre opportunità gli vennero offerte dai centri periferici per opere a carattere devozionale, come lo stendardo di Vallerano.

L'Estasi di San Francesco di Paola (fig. 18) per la chiesa di San Rocco, unico dipinto documentato al 1719⁶⁷, è l'opera chiesastica più celebrata dalla critica per qualità e impianto compositivo. Qui l'artista, al passo con i tempi, si propone con una formula rinnovata: l'adozione di una tavolozza schiarita nelle gamme rossastre-dorate, il pietismo espressivo del santo, il garbo aggraziato con cui l'angelo dalle ali spiegate offre l'ostensorio, introducono al nuovo gusto culturale che

Giuseppe Ghezzi, nel 1712 figurava un *Cacciatore con archibugio e diversi animali*, rara tela di grandi proporzioni (palmi 7 x 5), appartenente a un privato; G. De Marchi, *op. cit.*, p. 267.

64 Quest'ultimo aspetto è ben messo in evidenza dal Pascoli (*op. cit.*, ediz. 1981, pp. 83-84).

65 G. e O. Michel, *La decoration du Palais Ruspoli en 1715 et la redécouverte de "Monsù Francesco Borgognone"*, in «Melanges de l'Ecole française de Rome», 89, 1977, pp. 265-340.

66 Per il matrimonio con Anna Teresa Bartoletti il 14 gennaio 1693 e l'iscrizione all'Arciconfraternita di San Rocco il 18 agosto 1714, O. Virgili, *op. cit.*, 2003, pp. 86 e 88.

67 Si conosce solo un pagamento di sei scudi dato in acconto all'artista nel 1719 (L. Salerno e G. Spagnesi, *S. Rocco all'Augusteo*, Roma 1962, pp. 61, 75).



fig. 18 – Antonio Amorosi, *Estasi di san Francesco di Paola*, Roma, Chiesa di San Rocco.



fig. 19 – Giuseppe Ghezzi, *San Gregorio Magno*, Roma, Chiesa di San Salvatore in Capite.

declina il marattismo in una parlata rococò. Amorosi non rinuncia a introdurre brani del suo linguaggio specifico, come i putti in primo piano pittoricamente eseguiti in versione bamboccianta l'uno e sacra l'altro, o il naturalismo del libro aperto di matrice ghezziiana (si veda come rimando il *San Gregorio Magno* di G. Ghezzi in San Silvestro in Capite (fig. 19), ma li compila con eleganza all'interno di una trama ordita su un modello marattesco tra i più famosi: il *San Filippo in estasi davanti alla Madonna col Bambino* (1674 ca.) per San Giovanni dei Fiorentini. Rispetto a quello schema, a sua volta mutuato dal *San Filippo in estasi* di Guido Reni per Santa Maria in Vallicella⁶⁸, Amorosi attua una riduzione e schematizzazione formale, annullando alcune figure e sostituendo alla Madonna la delicata apparizione angelica. Le citazioni letterali, come la posa del santo o l'altare d'angolo, si mascherano perdendosi nel campionario delle varianti intro-

⁶⁸ Per la fortuna iconografica dei due dipinti si veda A. Pampalone, *La "Pentecoste" di san Filippo Neri. Iconografia e iconologia*, in M. T. Bonadonna e N. Del Re, a cura di, *San Filippo Neri nella realtà romana del XVI secolo*, Roma 2000, pp. 145-188, in particolare p. 159.

dotte, assegnando all'opera un carattere di squisita originalità. L'insieme delle componenti qualifica il dipinto come un esempio di "barocchetto" romano.

È l'avvio di un indirizzo inedito col quale il pittore intraprende una revisione del proprio percorso artistico alla ricerca di un aggiornamento per allentare il vincolo che lo legava all'ormai anziano Giuseppe Ghezzi.

Se consideriamo l'intera parabola della sua produzione chiesastica, riscontriamo i segni di un ammodernamento maturato sull'arte di Marco Benefial, Agostino Masucci e Pietro Bianchi. Dal primo derivò l'attitudine all'essenzialità compositiva; dal secondo trasse lo stimolo per revisionare in chiave moderna la pittura del classicismo emiliano; dal terzo acquisì una sensibilità emotiva confacente ad una interpretazione arcadica del soggetto religioso.

La stima per Benefial⁶⁹ aveva le sue radici nella condivisione della politica del dissenso nei confronti dell'istituzione accademica; l'ammirazione per Masucci, come lui di famiglia originaria delle Marche, è indizio di una vigile attenzione alle proposte figurative della più giovane generazione dei maratteschi. Infine, la stima per Bianchi, pittore raffinato di notevoli capacità espressive, nasceva forse da un trascorso comune nella bottega di G. Ghezzi; Bianchi l'aveva frequentata dopo un apprendistato con Pierre Le Gros e con Gaulli, ma, stanco di un insegnamento poco pratico e piuttosto teorico, l'abbandonò per trasferirsi presso Benedetto Luti. Non è improbabile supporre in Amorosi un atteggiamento di analoga insoddisfazione: Ghezzi era un virtuoso della pittura, fin troppo attento a considerazioni intellettualistiche da cui Amorosi, spirito concreto, ci sembra essere stato alieno; chissà che una simile riflessione non lo abbia spinto sin dagli esordi a cercare una via autonoma o, semplicemente, più adatta alle proprie esigenze.

Nel terzo decennio del Settecento l'arte di Bianchi si presentava innovativa anche rispetto al Trevisani. Al languido patetismo di questi, Bianchi opponeva una trepidazione sentimentale derivatagli dalla statuaria di Le Gros, maestro nello scorrimento della luce sulle forme dotate di una sensibilità pittorica inconsueta; è probabile che proprio dal Bianchi Amorosi abbia appreso il metodo per

⁶⁹ Il Benefial aveva studiato pittura presso l'emiliano Bonaventura Lamberti (1652-1721), la cui bottega fu frequentata da Carlo Fantaccini, allievo di Amorosi, presso il quale ritornò dopo la morte del Lamberti. Anche quest'ultimo si era ribellato alle imposizioni restrittive dell'Accademia di San Luca da cui fu espulso nel 1716. Per il Fantaccini cfr. nota 13.

accostarsi a quei nuovi modelli figurativi impostisi definitivamente nella statuaria dei decenni successivi⁷⁰.

La sintesi culturale delle nuove componenti si esprime con efficacia nella pala con *San Bernardino in gloria* (fig. 20) per la chiesa di San Bernardino ai Monti, eseguita intorno ai primi anni del terzo decennio. Il quadro venne a sostituire una precedente tavola quattrocentesca dello stesso soggetto e fu commissionata al pittore dalle terziarie francescane a cui dal 1625 era stata affidata la chiesa e l'annesso monastero⁷¹. La risposta alla richiesta di fornire un'opera prettamente devozionale e non di grande impegno è nella compilazione semplificata dell'immagine satura di enfasi espressiva, irrorata da una luce che accentua il livello emozionale e accende i toni bruno-rossastri della composizione. Per raggiungere un equilibrio di rapporto spaziale con l'ampiezza della tela il pittore risolve il vuoto della zona superiore con l'apertura del braccio sinistro, emulando nell'insieme la posa suggeritagli dal *San Venanzio fa scaturire l'acqua* (fig. 21), dipinta nel 1717 per la chiesa dei Santi Venanzio e Ansuino dei Camerinesi (ora in Santi Fabiano e Venanzio) dal giovane Masucci agli esordi della sua fortunata carriera e a quella data ancora sensibile all'influenza del Garzi e propenso a un'interpretazione rococò della pittura sacra. Riempie poi la zona inferiore con una nuvola ingombrante, unico piano di appoggio del Santo e delle figure angeliche che finiscono col soffocare lo sviluppo ascensionale della figura. È da apprezzare comunque la gestualità dell'angelo che, affacciandosi timidamente da dietro, ne spia lo stato di estasi; la grazia di questo dettaglio permette di risalire alle fonti di ispirazione che hanno guidato la creatività dell'artista, il quale dalla *Immacolata Concezione* di Ludovico Gimignani per San Silvestro in Capite (1696, terza cappella a sinistra)⁷² risale alla vibrante pala marmorea di Le Gros in Sant'Ignazio col *San Luigi Gonzaga in gloria* (1698-1699)⁷³, riecheggiata in modi stringati nell'*Estasi di San*

⁷⁰ Si veda A. Pampalone, *Pietro Bianchi tra Arcadia e neoclassicismo. Un quadro inedito e riflessioni sul rapporto pittura – scultura*, in "Storia dell'Arte", 84, 1995, pp. 244-268.

⁷¹ L. Lotti, *S. Bernardino a Via Panisperna*, in «Alma Roma», XIV, 1973, 5-6, pp. 8-14, in particolare p. 9. Per la tavola del XV secolo si veda F. Zeri, *Un'effigie di S. Bernardino*, in «Paragone», I, 1950, 5, pp. 56-60.

⁷² L'opera fu fonte di ispirazione anche per il *Sant'Isidoro in gloria* nella volta dell'omonima chiesa, dipinto dal giovane Carl van Loo durante il suo primo soggiorno romano (1728).

⁷³ Ancora Masucci aveva guardato al modello di Le Gros nell'ideare intorno al 1730 il suo *San Luigi Gonzaga in estasi*, noto dal bozzetto, compilato con riduzione delle figure. Per la

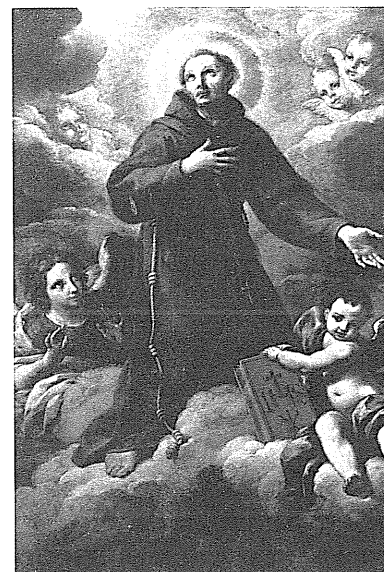


fig. 20 – Antonio Amorosi, *San Bernardino in gloria*, Roma, Chiesa di San Bernardino ai Monti.



fig. 21 – Agostino Masucci, *San Venanzio fa scaturire l'acqua*, Roma, Chiesa dei Santi Fabiano e Venanzio.

Giovanni della Croce di Pietro Papaleo in Santa Maria della Scala.

Pur nel rispetto di una rappresentazione tradizionale barocca, la pala di San Bernardino è interessante in quanto offre un'iconografia destinata a standardizzarsi nella statuaria. Ad esempio, in linea con questa espressività in bilico tra il patetico e il sentimentale si riscontrano affinità nella plastica di Carlo Monaldi, la cui produzione è paragonabile a quella di Amorosi persino nei moduli stilistici, in particolare nel trattamento delle pieghe e nella luce radente. Scultore poco intuitivo nella formulazione compositiva, talora ingenua e legata a modelli barocchi, Monaldi è però attento a rendere le emozioni con una luce vibrata; ci sembra calzante il confronto con la statua di *Santa Teresa* (fig. 22) inviata nel 1730 a Mafra

riproduzione del bozzetto, dal 1971 a Roma nella collezione Lemme, si veda S. Loire, in *I sensi e le virtù. Ricerche sulla Pittura del '700 a Pesaro e Provincia*, catalogo della mostra a cura di C. Giardini, E. Negro, N. Roio (Pesaro), Modena 2000, p. 68, fig. 29.

(Basilica), commissionata da Giovanni V di Portogallo, di cui mostriamo il bozzetto (Mafra, Palacio Nacional)⁷⁴.

Per quanto riguarda Vallerano, il Pascoli ricorda di Amorosi uno stendardo nella Parrocchiale di Sant'Andrea con la *Decollazione del Battista*, già non più esistente al tempo della ricognizione fatta dal Battisti. Lo studioso, partendo dal presupposto (dimostratosi errato) di una mancata venerazione in quella località per San Giovanni Battista e convinto che il Pascoli avesse fatto confusione nel citare il soggetto, ha assegnato con sicurezza ad Amorosi un altro stendardo là rintracciato, raffigurante da una parte l'*Immacolata Concezione* (fig. 24) e nel retro *San Rocco* (fig. 23), ravvisando in esso elementi di stile e di tecnica pittorica pertinenti⁷⁵.

In effetti, il riscontro nel trattamento dei panneggi, l'intensità delle cromie, la stesura a tocchi rapidi e sovrapposti, non lasciano dubbi per un'attribuzione al pittore che, nel recto dello stendardo rende omaggio alla tela di Maratti di uguale soggetto nella chiesa romana di Sant'Isidoro. Va sottolineata, tuttavia, la continuità di intenti espressivi con la pala di San Bernardino, rispetto alla quale si accentua il valore iconico per le esigenze rappresentative proprie di uno stendardo; di conseguenza, una datazione entro il 1724 mi sembra più attendibile di quella proposta dal Maggini intorno al 1713-1715⁷⁶, tanto più che le figure, sfaldate dal colore, perdono la monumentalità barocca ancora riscontrabile nella succitata tela di Rimini.

Nulla esclude di pensare che la comunità di Vallerano, ove numerose sorsero le confraternite, avesse richiesto ad Amorosi più di uno stendardo, destinato a sedi diverse e differenziato nel soggetto. In quella località era molto sentito il culto del

⁷⁴ Su questa committenza si veda J. Montagu, *Joao V e la scultura italiana*, in S. Vasco e G. Borghini, a cura di, *Giovanni V di Portogallo (1707 - 1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma 1995, pp. 385-411, in particolare pp. 401-402, 405. Il contatto tra Monaldi e Amorosi non deve essere considerato occasionale, ma frutto di una relazione culturale fra i due artisti, stretta quasi certamente al tempo della committenza per Mafra. Stando al biografo, anche Amorosi era stato coinvolto "a concorrenza di molti altri pittori" nella decorazione di una chiesa portoghese, per la quale aveva inviato due lunette con angeli e allegorie di Santi Francescani (L. Pascoli, *op. cit.*, ediz. 1981, p. 82).

⁷⁵ E. Battisti, *op. cit.* 1953, pp. 157, 158, con figure. Lo stendardo, oggi disperso, è giudicabile solo dalle fotografie pubblicate dallo studioso.

⁷⁶ C. Maggini, *op. cit.*, pp. 130 e ss., cat. 36. Più corretta è l'ipotesi della O. Virgili (*op. cit.* 2003, p. 88) per una datazione al 1720.



fig. 22 – Carlo Monaldi, *Santa Teresa*, bozzetto, Mafra, Palacio Nacional.

fig. 23 – Antonio Amorosi, *San Rocco*, già Vallerano, Chiesa di Sant'Andrea.

fig. 24 – Antonio Amorosi, *Immacolata Concezione*, già Vallerano, Chiesa di Sant'Andrea.

Battista, testimoniato dalla esistenza della Confraternita di San Giovanni Decollato, detta anche della Misericordia di San Giovanni Decollato, i cui primi documenti tuttora conservati risalgono al 1615, ma probabilmente fondata intorno alla prima metà del XVI secolo⁷⁷. Essa era dotata di una "chiesola" intitolata al Santo protettore, celebrato il 29 agosto; benché posta sotto la giurisdizione del Capitolo di San Giovanni in Laterano, era sprovvista di tutto e le adunanze dei confratelli venivano ospitate nella vecchia chiesa di Sant'Andrea⁷⁸, restituita alle forme attuali dopo il radicale restauro del 1751⁷⁹.

Non è casuale che sull'altare della prima cappella di destra della Parrocchiale sia esposto un quadro settecentesco con la *Decollazione del Battista* (fig. 25), palese memoria dell'attività del Pio Sodalizio che sfilava processionalmente in due ricorrenze: il 29 agosto e il Giovedì Santo. Alla luce di ciò, non soltanto l'informazione del Pascoli risulta esatta, ma, a seguito della ricerca condotta nel-

⁷⁷ M. Manfredi, *Vallerano e le confraternite*, Roma 1996, p. 189.

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 193-198.

⁷⁹ Presso l'Archivio di Stato di Roma si conserva una documentazione relativa alle varie fasi di restauro della chiesa di cui ci occuperemo in altra sede.

l'Archivio parrocchiale di Vallerano, siamo in grado di precisare che la Confraternita aveva posseduto nel tempo diversi stendardi, andati regolarmente in rovina per l'umidità del luogo⁸⁰. Probabilmente per questa ragione, una volta ricostruita la chiesa di Sant'Andrea, fu deciso di porre un quadro che mantenesse in modo più stabile e permanente il ricordo delle finalità della Compagnia; l'esecuzione fu affidata a Stefano Orlandi, attivo a Roma, retribuito nel 1764⁸¹. Non sappiamo dire, anche se è lecito supporlo, quanto nella tela dell'Orlandi si sia mantenuto il richiamo iconografico allo stendardo di Amadori andato distrutto; di certo, la dislocazione dei protagonisti su un unico piano frontale e i profili classicheggianti delle donne sul fondo moderano il naturalismo neocarraccesco ravvisabile nella composizione, derivata dalla tela dipinta nel 1732 da Aureliano Milani per la seconda cappella a sinistra in San Bartolomeo dei Bergamaschi.

Allo stato attuale degli studi, i tre dipinti citati in San Rocco, San Bartolomeo ai Monti e Vallerano, sono gli unici esemplari noti di Amadori databili dopo il 1716; sembra limitativo ridurre la sua attività di pittore sacro a così pochi pezzi⁸², sapendo oltretutto dalle fonti che l'artista si dedicava di tanto in tanto alla produzione di soggetto religioso per dimostrare ai suoi denigratori di essere abile anche in quel genere⁸³.

80 Nel 1691 il pittore Giovanni Soti veniva retribuito per restauri allo stendardo dipinto nel 1684 da Francesco Vanni e la cui frangia era già deperita nel 1685 (Vallerano, Archivio Parrocchiale di Sant'Andrea, *S. Giovanni. Sentenze, Istrumenti di varie epoche interrotte*, cc. 6r, 12r, 40r). Ancora nel 1736 un muratore era stato impiegato al rifacimento dell'«Altare di detta Compagnia [...] che per la grand'umidità infracidava ogni cosa» (*ibid.*, *Bollettario de pagamenti della Ven. Compagnia di San Giovanni Decollato di Vallerano dall'anno 1723 sino all'anno 1858*).

81 *Ibid.*, *Bollettario*, cit., cc. 9v, 11rv; questo e altri argomenti verranno trattati altrove più estesamente.

82 Altresì riduttivo e semplicistico è il ribadire, da parte della critica, quanto la morte di Giuseppe Ghezzi nel 1721 sia stata determinante per «l'inevitabile e definitivo allontanamento dall'ufficialità» di Amadori (C. Maggini, *op. cit.*, pp. 51-52), il cui impegno fu volto alla sola pittura di genere. Un giudizio così categorico non soltanto vincola l'autonomia di pensiero e di azione dell'artista, relegato ai margini di una professionalità inferiore, ma è del tutto in contraddizione con lo sviluppo sin qui configurato e con l'aggiornamento culturale che si registra nella sua pittura di genere dell'ultimo periodo.

83 Il Pascoli invitò l'Amadori a dipingere una «S. Cecilia che sta suonando in figura grande quanto il vero con un putтино, che la serve», per dimostrare la vanità delle affermazioni di

Una ricerca tra le opere conservate nei conventi romani e nei centri periferici potrebbe riservare interessanti sorprese; inoltre, se diamo il giusto credito alle parole del biografo quando celebra la sua abilità di copista, molte novità potrebbero essere rintracciate indagando tra le copie o le derivazioni di bottega. Un primo sondaggio superficiale ha consentito di individuare qualche altro dipinto che per ragioni stilistiche e dati storici può essere inserito all'interno degli estremi cronologici fissati dalla pala per la chiesa di San Rocco (1719) e la morte dell'artista (1738).

Tra i campioni selezionati abbiamo prescelto solo quelli che appaiono alquanto significativi nell'ambito dello sviluppo artistico del pittore.

Una tela di piccolo formato raffigurante l'*Immacolata Concezione* (fig. 26) si conserva nel refettorio del Convento di Santa Prassede a

Roma. L'opera si presenta come libera ripresa dall'originale di Maratti (fig. 27) nella Cappella de Sylva in Sant'Isidoro (1663 ca.), presto diffusa dalle stampe di Etienne Picart (1665) e Jacob Frey e modello di riferimento ineludibile non solo per i maratteschi⁸⁴. Repliche di scuola si conservano a Casamari (Pinacoteca

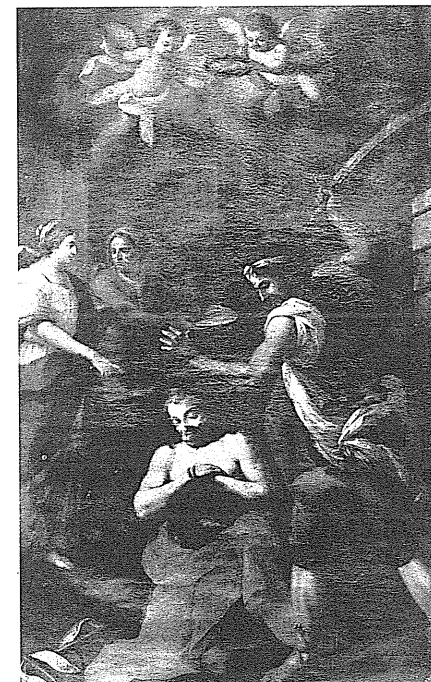


fig. 25 – Stefano Orlandi, *Decollazione del Battista*, Vallerano, Chiesa di Sant'Andrea.

quanti lo giudicavano «prodigiosissimo nelle schifezze» e «dicevano che non sapesse far altro» che dipingere «bambocci». Questo quadro fu lodato da Benedetto Luti e da altri (L. Pascoli, *op. cit.* ediz. 1981, p. 80).

84 Si ricorda, ad esempio, la copia dell'*Immacolata Concezione* eseguita da Pietro de Pietri (Holkham Hall) e la ripresa fedele fattane da Giovanni Odazzi per Mafra nel 1730, oggi nel Palácio Nacional, o l'altra di Agostino Masucci per la chiesa di San Benedetto a Gubbio, del



fig. 26 – Antonio Amorosi (attr.), *Immacolata Concezione*, Roma, Convento di Santa Prassede.

dell'Abbazia), Spoleto (Pinacoteca Comunale) e Hannover (Niedersächsischen Landesgalerie). Questa in Santa Prassede, ignota agli studiosi, è un esemplare di buona fattura che, nella semplificazione figurativa e nelle varianti introdotte, dichiara la sua appartenenza al Settecento.

L'analisi stilistica rivela senza ombra di dubbio la mano di Amorosi. Le figure angeliche ripropongono le consuete tipologie rintracciabili nel repertorio sacro e di genere; il panneggio è formato da pieghe mai troppo ampie e ravvivate sui bordi da creste luminose. L'intensità di luce dell'aureola accentua la spiritualità della Vergine, qui con gli occhi rivolti al cielo, e, irrorandosi d'intorno, schiarisce

le tinte. L'impasto cromatico sul corpo del Bambino è avvolgente e la vaporosità atmosferica che addolcisce le forme allungate non è lontana dai modelli correggeschi⁸⁵. Il tono misurato della composizione distanzia la tela dallo stendardo di Vallerano ispirato allo stesso modello e lascia ipotizzare una datazione piuttosto avanzata. Amorosi sembra avere assorbito la produzione di Masucci intorno al



fig. 27 – Carlo Maratti, *Immacolata Concezione*, Roma, Chiesa di Sant'Isidoro.

1736 (entrambe riprodotte da P.P. Quieto, *Giovanni V di Portogallo e le sue committenze nella Roma del XVIII secolo. La Pittura a Mafra, Évora e Lisbona*, edizione aggiornata in portoghese, Lisboa – Mafra 1990, pp. 113-115, fig. 34 (Odazzi), 132-133 (Masucci).

⁸⁵ Come già in Maratti, la posa del Bambino con le gambe allargate è esemplata sul modello di quello del Correggio nella *Madonna del Latte*, piccolo dipinto su tavola ora a Budapest (Szépművészeti Múzeum), proveniente dalle collezioni del principe Esterházy di Napoli, e là passato dalla collezione Aldobrandini di Roma, dove si trovava a partire dalla metà del '600.



fig. 28 – Antonio Amorosi (attr.), *Puttino alato*, Roma, Battistero di Santa Maria in Cosmedin.

Trenta; col suo tramite compie un percorso a ritroso verso il classicismo emiliano del Seicento e, scavalcando Maratti, si accosta al Reni.

All'incirca coevi, forse di solo pochi anni precedenti, si possono considerare gli affreschi con *Angeli e putti*, parzialmente distrutti, nella volta e nei pennacchi del Battistero di Santa Maria in Cosmedin, fatto costruire dal cardinale Alessandro Albani nel 1727. Per quanto si possa giudicare dai due pennacchi con *Puttini alati* (figg. 28-29), in migliori condizioni, la mano di Amorosi si riconosce nella pennellata fluente e nelle tipologie ancora una volta correggesche; in quello con lo sguardo al cielo, gli occhi umidi e languidi sono ancora un ricordo di Giuseppe Ghezzi, ma nell'altro con gli occhi ammiccanti verso lo spettatore si ravvisano i caratteri della produzione di genere⁸⁶. La loro esecuzione sembrereb-

86 Per le riproduzioni vedi Archivio fotografico già SBAS, Roma, neg. nn. 187508/187512.



fig. 29 – Antonio Amorosi (attr.), *Puttino alato*, Roma, Battistero di Santa Maria in Cosmedin.

be prossima ai due *Amor Sacro* e *Amor Profano* della collezione Gasparrini sopra ricordati.

La maturità espressiva raggiunta dal pittore ci spinge ad attribuirgli con cautela un altro dipinto, ancora anonimo, di straordinaria qualità. Esposto nel transetto destro della chiesa di Sant'Isidoro, raffigura *San Giovanni Nepomuceno in gloria* (fig. 30). Ricordiamo che il soggetto fu trattato da Amorosi in un quadro per una chiesa di Rimini, mai rintracciato⁸⁷.

Il 1729, anno di canonizzazione del Santo⁸⁸, permette di fissare la data di partenza per l'esecuzione dell'opera, strutturata con largo respiro su un impianto non

87 L. Pascoli, *op. cit.*, ediz. 1981, p. 81.

88 Per l'iconografia del Santo si veda il catalogo della mostra *Johannes von Nepomuck 1393 – 1993*, Monaco di Baviera 1993.



fig. 30 – Antonio Amorosi (attr.), *San Giovanni Nepomuceno in gloria*, Roma, Chiesa di Sant'Isidoro.

dissimile da quello adottato nella pala di San Bernardino⁸⁹. Se l'idea è la stessa (una grande nuvola fa da impalcatura di sostegno alla figura eretta del Santo fiancheggiato da due angeli), muta l'articolazione dello spazio, decisamente più ariosa e di grande sensibilità formale; la posa del Santo appare più bilanciata, gli angeli sono raffigurati con un insolito "sotto in su". Gli scorci, i bruni-rossastri che si schiariscono in tonalità delicate, le sfumature luministiche, denotano un influsso correggesco che assegna all'opera un'eleganza sottolineata dalla finezza delle espressioni. Al volto dell'angelo in atto di sostenere il Santo, ricorrente nella produzione di Amorosi, si contrappone l'inconsueta, languida fisionomia dell'altro col libro aperto tra le mani, di una sensualità paragonabile alla produzione classicistica-rococò di Pietro Bianchi.

Se il quadro è davvero di Amorosi, questo è in assoluto il suo capolavoro pittorico. A buona ragione, dunque, il Pio⁹⁰ affermava: «È stato et è uomo di gran sapere, e se alla sua virtù avesse unito maggiore sostenutezza e decoro, sarebbe uno de' maggiori professori stimabili di Roma».

⁸⁹ Si osservano strette confluenze compositive con l'*Assunzione della Vergine*, tela conservata nella Curia Vescovile di Tarquinia, di recente attribuita da G. Tiziani (*Il Museo Diocesano di Tarquinia. Restauri e ricognizioni*, in «Bollettino Tarquiniese d'Arte e Storia», XXVIII, 1999, pp. 183-208, in particolare pp. 189-195) al pittore napoletano Onofrio Avellino, che a Roma trascorse gli ultimi venti anni della sua vita; anche le fisionomie sono molto simili, ma la stesura pittorica densa rende le forme compatte e prive di vibrazioni. Viceversa è assai degno di nota il grande angelo in primo piano, bloccato in un gesto ricco di sospensione che anima emotivamente la scena, la quale nella zona superiore replica la pala di Maratti nella Cappella Cibo in Santa Maria del Popolo.

⁹⁰ N. Pio, *op. cit.*, p. 151.