

**“Questo pittore è unico per le bambocciate, chiamandosi
il Raffaello in questo genere”**

di Stefano Papetti

La definizione di Raffaello delle bambocciate con la quale Lione Pascoli grafica l'amico pittore Antonio Amorosi, riportata sul retro di una tela appartenuta all'erudito perugino ed oggi conservata presso il Museo Civico di Deruta, propone una contraddizione in termini, un gioco di parole ambiguo sul cui significato non è stata ancora fatta chiarezza¹. Appare infatti quanto meno inappropriato associare il nome di un artista definito per eccellenza “divino” ad un genere pittorico, quello delle bambocciate appunto, che indulge nel rappresentare il mondo degli umili, le scene di osteria e di mercato che hanno per protagonisti i ceti più emarginati della società urbana seicentesca.

È difficile dunque accomunare, sia pure in un panegirico, la ricerca di una

²⁷ Si veda nota 18.

²⁸ G. De Marchi, *Giuseppe Ghezzi*, cit., p. 33.

¹ O. Virgili, scheda firmata, in A. Lo Bianco e S. Papetti, a cura di, *Antonio Amorosi. Vita quotidiana nel '700*, catalogo della mostra, Venezia 2003, p. 62.

bellezza superiore che anima l'attività di Raffaello con l'adesione al vero perseguita dai bamboccianti: la venustà delle Vergini dipinte dal Sanzio mal si concilia con la trivialità delle scene effigiate dal Van Laer e dai suoi seguaci. Il termine bambocciate semmai si presta a definire soltanto una parte minima della produzione di Amorosi, e non la più numerosa, costituita da dipinti come *L'interno di osteria* di Palazzo Barberini² o le scene descritte negli inventari di casa Galamini a Recanati³.

Ma certamente i dipinti per i quali egli era più noto ed apprezzato, cioè quelle raffinate scenette che hanno per protagonisti vezzosi infanti colti in atteggiamenti di studiata eleganza, difficilmente potranno essere qualificati come bambocciate: infatti, quand'anche sono abbigliati con vesti semplici, lacere e rattoppate, si intuisce dall'affettazione dei gesti, dalla mollezza delle movenze, dal colore pastellato degli incarnati, che non si tratta di giovani presi dalla strada, umili esponenti del proletariato urbano: sembrano piuttosto dei piccoli aristocratici che si divertono a vestire i panni dei poveri, mimando situazioni che non appartengono al loro mondo. L'impressione di pitocchi “en travesti” trova conferma nel fatto che molti di questi quadretti appartenessero alle collezioni di illustri prelati romani: ai nomi fin qui noti di estimatori dell'Amorosi nell'ambito della curia pontificia, possiamo aggiungere anche quello del cardinale Antamoro, i cui discendenti ancora conservano due raffinatissime telette del pittore di Comunanza.

Appartenente ad una illustre famiglia che ebbe legami con le Marche a partire dall'XI secolo, Paolo Francesco Antamoro era nato nel 1712 a Roma e nell'Urbe percorse un brillante cursus honorum: rettore per venti anni dell'Archiginnasio, fu nominato da Pio VI assessore al Santo Uffizio finché nel 1780 non venne creato cardinale del titolo dei santi Bonifacio e Alessio sull'Aventino e contemporaneamente vescovo di Orvieto. Amante dell'arte, egli profuse gran parte delle proprie sostanze nel restauro della facciata del Duomo, all'interno del quale fece edificare anche un artistico altare dedicato ai santi Pietro e Paolo. Un vivace interesse per le arti figurative aveva del resto animato anche vari antenati del cardinale Antamoro, come testimonia la cappella di fami-

² O. Virgili, scheda cit., p. 54.

³ S. Papetti, scheda firmata, in *Antonio Amorosi*, cit., p. 30.

glia eretta fra il 1708 e il 1710 nella chiesa romana di san Gerolamo della Carità, progettata da Filippo Juvarra e decorata dalle sculture di Pierre Le Gros che celebrano san Filippo Neri⁴.

Le due telette amorosiane recentemente rinvenute hanno per protagonisti due infanti, l'uno biondo e l'altro moro, che indossano abiti particolarmente ricercati, realizzati in sete fruscianti e velluti lucenti: l'uno è effigiato nell'atto di suonare un campanellino d'argento, l'altro invece mostra al riguardante un prezioso pendente guarnito da un motivo in filigrana d'oro, talché li si potrebbe ritenere un'allegoria dell'udito e della vista. Si tratta di opere condotte con la stessa esasperata cura nella resa dei vestiti, impreziositi da passamanerie dorate e bordure di pelliccia e da ornamenti, che caratterizza le due tele in collezione privata a Fano, recentemente esposte a Comunanza⁵.

Non appare infatti fuor di luogo sottolineare il carattere colto e spesso venato di sottintesi allegorici delle opere di Amorusi legate alla rappresentazione dell'infanzia, tele che negli inventari delle quadrerie settecentesche compaiono sempre in numero cospicuo, avvalorando l'ipotesi che esse fossero state concepite proprio in ragione di una significazione allegorica sviluppata attraverso vari dipinti. Questi contenuti simbolici che nobilitano il soggetto dell'opera, dando così una connotazione morale alla piacevolezza apparentemente svaporata delle scenette dipinte dall'Amorusi, caratterizza anche il piccolo dipinto del pittore di Comunanza recentemente entrato nelle collezioni comunali di Ascoli Piceno per l'acquisto effettuato con fondi della Regione Marche presso un collezionista privato piceno.

Una paffuta bambina dai capelli biondi raccolti al sommo del capo stringe nella mano destra un roditore, forse un criceto, il cui musetto spunta fra le dita della giovane mentre un cane pezzato punta il muso verso l'animaletto catturato. Il motivo della ragazza che, tenendolo per la coda, mostra un topo ad un gatto, ritorna in un dipinto di Giuseppe Maria Crespi nel "Fitzwilliam Museum" di Cambridge e l'espressione arguta della giovanetta, quasi compiaciuta dell'effeferatezza del gesto, sembra potersi spiegare come un'allegoria della vittoria del

⁴ *Enciclopedia Cattolica*, Roma 1948, p. 1422; G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Venezia 1840, vol. II, p. 161.

⁵ O. Virgili, scheda cit., p. 98.

bene sul male e sul peccato⁶. Il topo infatti, da Plinio in poi, è sempre stato considerato negativamente per la sua capacità di propagare la peste e di divorare le provviste, tanto che nell'immaginario religioso è considerato per lo più immagine del diavolo, mentre al cane si accompagna sempre una considerazione positiva, legata al concetto di fedeltà.

La bambina dipinta dall'Amorusi, collegandosi all'interpretazione del dipinto del Crespi citato, potrebbe dunque alludere alla sua capacità di dominare gli istinti più bassi, simboleggiati dal roditore, nel nome di una *fidelitas* personificata attraverso il cane che punta l'animaletto. Quello che a tutta prima sembrerebbe soltanto il gioco innocente di una giovanetta diviene dunque il pretesto per elaborare un'intrigante allegoria morale, abilmente celata dietro le sembianze di una fanciullesco *tranche de vie*.

Più che al mondo dei bamboccianti, le opere dell'Amorusi sembrano appartenere ad un contesto culturale più colto; come scrive Costanza Costanzi: «[...] a metà strada tra la pittura di genere e l'idillio rustico-pastorale, la pittura dell'Amorusi recepisce con originalità dall'uno e dall'altro contenuti comuni, affinandoli alla luce delle nuove tendenze elaborate in seno all'Accademia dell'Arcadia»⁷. In questo contesto letterario, frequentato con assiduità dallo stesso maestro del pittore di Comunanza, Giuseppe Ghezzi, il bambino acquista il ruolo di depositario di una condizione di vita dominata dalla spontaneità e libera dai pregiudizi sociali.

Siamo certi che aggirandosi fra le buie stanze del «paterno ostello» recanatese lo stesso Giacomo Leopardi giovanetto abbia ammirato i due eleganti fanciulli dipinti dall'Amorusi acquistati dal padre Monaldo per arricchire la quadreria avita⁸, riconoscendo nei loro sguardi l'ingenuità di un'età spensierata alla quale sarebbero poi succeduti, con la maturità, gli anni dominati dalle sofferenze morali e fisiche.

⁶ L. Impelluso, *La natura e i suoi simboli: piante, fiori e animali*, Venezia 2003, p. 203 e pp. 231-233.

⁷ C. Costanzi, scheda firmata, in *Antonio Amorusi*, cit., p. 37.

⁸ S. Papetti, scheda cit., in *Antonio Amorusi*, cit., p. 31.