

Alberto Crispo

LUIGI AMIDANI
(Parma 1591 - post 1629)



QUADERNI DI PARMA PER L'ARTE

QUADERNI DI PARMA PER L'ARTE

N. 4

Alberto Crispo

LUIGI AMIDANI
(Parma 1591 - post 1629)



Editrice

Parma per l'arte
Anno VI - Fascicolo 3 - 2000

Redazione e amministrazione
via XXII Luglio 12, Parma

Direttore e Direttore responsabile
Giovanni Godi

Segreteria di redazione
Francesca Magri
Alessandra Mordacci

Autorizzazione Tribunale di Parma
n. 38/95 del 10-11-1995

Edizione P.P.S.
per conto del Comitato Parmense per l'Arte

Stampa
Grafiche STEP - Parma

SOMMARIO

<i>Luigi Amidani, un pittore del primo Seicento tra Emilia e Lombardia</i>	pag.	7
<i>Albero genealogico della famiglia Amidani</i>	pag.	36
<i>Catalogo delle opere</i>	pag.	37
<i>Opere autografe</i>	pag.	39
<i>Copie e opere attribuite o di scuola</i>	pag.	124
<i>Opere disperse o perdute</i>	pag.	135
<i>Opere erroneamente attribuite</i>	pag.	143
<i>Documenti</i>	pag.	153
<i>Fonti e bibliografia</i>	pag.	155

Desidero ringraziare innanzitutto Giovanni Godi e Giuseppe Cirillo, per l'appoggio costantemente offerto e le determinanti segnalazioni, ma voglio ricordare anche l'aiuto fornito da Daniele Benati, Maria Pia Branchi, Francesco e Luigi Bertogalli, Andrea Colombini, Taco Dibbits, Gabriele Crepaldi, Mario Gori Sassoli, Riccardo Lattuada e dall'editore Franco Maria Ricci per il prestito di materiale fotografico, oltrechè dai collezionisti, dai parroci di Collecchio e Vigatto, dalla Banca Popolare dell'Emilia Romagna, da Finarte, Christie's e Sotheby's, dall'Archivio di Stato di Parma, dalle Soprintendenze e dai musei che hanno fornito le immagini in catalogo.

La mia gratitudine va poi al prof. Arturo Carlo Quintavalle per le fondamentali lezioni formative.

ABBREVIAZIONI

ASPr = Archivio di Stato di Parma

ASTo = Archivio di Stato di Torino

*LUIGI AMIDANI, UN PITTORE DEL PRIMO SEICENTO
TRA EMILIA E LOMBARDIA*

Descrivendo nel 1629 gli apparati predisposti l'anno precedente in occasione delle nozze tra Odoardo Farnese e Margherita de' Medici, Marcello Buttigli si soffermava particolarmente sul cosiddetto Arco del Taglio, la struttura di maggior rilievo innalzata per accogliere trionfalmente la futura duchessa. L'autore elogiava il progettista, Giambattista Magnani, e illustrava dettagliatamente gli affreschi, ma non faceva il nome del loro artefice, definito soltanto "eccellente Pittore", capace di condurre le storie "con buon disegno, e gratioso colorito"¹. Il testo di Buttigli, pur trattando della maggiore impresa decorativa dell'Amidani, pareva dunque prefigurare quel cono d'ombra in cui il nostro artista sarebbe entrato di lì a poco. E infatti il silenzio della letteratura artistica seicentesca era pressochè totale, fatta eccezione per il breve appunto di Mauro Oddi nelle sue *Note delle Pitture di Parma*², dove, parlando della chiesa di Santa Maria del Quartiere, segnalava l'"Ancona di S. Genesio dell'Amidani". Tale rimozione faceva sì che all'inizio del XVIII secolo le notizie sul pittore fossero talmente vaghe da renderne difficile e contraddittoria l'identificazione. Al generico cenno di Orlandi³, che ne ricordava il solo cognome, seguiva infatti un primo riconoscimento da parte di Padre Maurizio Zappata⁴, che riferiva a un Giulio Cesare i pochi pezzi amidaniani da lui rin-

¹ Buttigli 1629, p. 14; poco oltre si parla ancora di "buon Pittore" e di "fondato disegno, e vago colorito".

² Oddi XVII sec., c. 5r.

³ Orlandi 1723, p. 335.

⁴ Zappata inizi XVIII sec., c. 94v.

tracciati nelle chiese parmensi. La sua proposta non convinceva tuttavia Clemente Ruta⁵, che assegnava all'artista il nome di Pomponio, determinando così la conseguente divisione della critica settecentesca, in parte schierata con Zappata e in parte con lui. Al primo si allineava Romualdo Baistrocchi⁶ e al secondo Ireneo Affò⁷, mentre Ratti⁸ prudentemente evitava di prender posizione. Va sottolineato peraltro come una postilla alle *Notizie intorno agli artisti parmigiani* di Affò⁹ segnalasse, a correzione della voce biografica sul pittore, che “un Pomponio Amidano fu però notaio; più probabilmente si chiamò Luigi”, rivelando così un precoce orientamento nella giusta direzione. Del resto anche i termini cronologici erano tutt'altro che concordi, poichè Ruta¹⁰ e Ratti¹¹ lo dicevano attivo alla metà del Cinquecento, mentre Affò¹² e Baistrocchi¹³ propendevano per la fine del secolo. A sostegno della sua tesi Affò riportava un atto rogato da Giambattista Barbieri nel 1581, dove figurava il nome di Pomponio figlio di Luigi, un documento citato anche da Baistrocchi, ma in relazione a Giulio Cesare, che quindi era forzatamente incluso nella prole del suddetto Luigi. Il malinteso si perpetuerà in buona parte della critica ottocentesca e novecentesca, che dunque riterrà Giulio Cesare fratello di Pomponio¹⁴. Nel corso del XIX secolo, pur non mancando i fautori di Pomponio¹⁵, si assisteva tuttavia al netto prevalere della linea di Zappata¹⁶, che non

⁵ Ruta 1739, *ad indicem*.

⁶ Baistrocchi 1787 ca., cc. 48v, 50v, 70v; id. fine XVIII sec., *ad vocem* Amidano.

⁷ Affò 1794, p. 67; id. fine XVIII sec.a, c. 4r.

⁸ Ratti 1781, p. 158.

⁹ Affò fine XVIII sec., c. 317v.

¹⁰ Ruta 1739, p. 61.

¹¹ Ratti 1781, p. 159.

¹² Affò fine XVIII sec.a, c. 62.

¹³ Baistrocchi fine XVIII sec., *ad vocem* Amidano.

¹⁴ Zani 1817-24, I, II, p. 193; Janelli 1877, p. 11; Scarabelli Zunti fine XIX sec., IV, c. 13; Lottici 1907, p. 405; Moschini 1927, p. 123 n. 1; Quintavalle 1960, pp. 792-793; Lenzi 1972, p. 113.

¹⁵ Lanzi 1809, II, p. 247; Barili 1812, p. 103; Donati 1824, pp. 78, 192; Romani 1828-30, VIII, pp. 170-171; Molossi 1832-34, p. 589; Gabbi XIX sec., cc. 161r, 305v. Quest'ultimo lo definisce addirittura romano (*ivi*, c. 287v).

¹⁶ Bodoni 1809, p. 2; Zani 1817-24, I, II, p. 193; Toschi 1825, p. 7; Bertoluzzi 1829, c. 281v; id. 1830, p. 181; Malaspina 1851, pp. 58, 96, 100-101, 114-115; id. 1860, p. 55; id. 1869, *ad indicem*; Martini 1871, pp. 23, 41, 62, 138; id. 1872, p. 26; Ricci 1894, pp. 32-33, 36-37, 56-57, 70-71; id. 1896, p. 144; Scarabelli Zunti fine XIX sec., IV, c. 13.

sarà più messa in discussione, almeno fino alle recentissime proposte di Riccomini in favore di Luigi¹⁷. Per quanto concerne la cronologia, va detto come la totale assenza di fondamenti documentari non impedisse il fiorire delle più diverse ipotesi¹⁸, convergenti tuttavia su una datazione compresa tra la metà del Cinquecento e il 1630¹⁹. Prevalsa alla fine la proposta avanzata da Lottici²⁰, che, nella voce biografica sul Thieme-Becker, poneva la nascita del pittore nel 1566 e la morte nel 1630. Tali estremi venivano contraddetti però da Maria Luisa Cesari, che alla metà degli anni Cinquanta ritrovava l'atto di battesimo di Giulio Cesare²¹, redatto nel 1572, e da Maurizio Corradi Cervi²², che recuperava invece la dichiarazione di morte, risalente al 1629²³. Se la vicenda umana di Giulio Cesare Amidani pareva dunque chiarita una volta per tutte, rimaneva ancora aperta una questione di non poco conto, quella relativa alle firme apposte in alcuni dipinti amidaniani. Bocchi²⁴ e Riccomini²⁵ notavano infatti come la *Sacra Famiglia e Santi* in Santa Chiara a Casalmaggiore (cat. 27) e la *Sepoltura di Cristo* alla Galleria Nazionale di Parma (cat. 26) recassero il nome di Luigi. In realtà la memoria di quest'altro Amidani non si era mai del tutto perduta: abbiamo detto della postilla di Ireneo Affò, che già proponeva di riconoscerlo il pittore, ma ricordiamo anche la successiva segnalazione di Alessandro Baudi di Vesme²⁶, che nei primi

¹⁷ Riccomini 1999, p. 80.

¹⁸ Per Bodoni 1809, p. 2, e Toschi 1825, p. 7, l'Amidani sarebbe attivo attorno al 1581; per Zani 1817-24, I, II, p. 193, nel 1580-1628; Malaspina 1869, *ad indicem*, propone il 1546-1581, portato da Janelli 1877, p. 11, al 1546-1630; De Simone 1933, p. 700, parla invece del 1556-1630.

¹⁹ Ricci 1894, pp. 32-33; id. 1896, p. 144; Scarabelli Zunti fine XIX sec., IV, c. 13; Quintavalle 1939, p. 61; id. 1948, p. 67.

²⁰ Lottici 1907, p. 405. Tale ipotesi è ripresa da Ricci post 1922, tav. 21; Copertini 1929, p. 967; id. 1935, p. 121; Bénézit 1948-55, I, p. 145; Galetti-Camesasca 1951, I, p. 53. Collocano la nascita negli anni Sessanta del Cinquecento anche De Rinaldis 1928, p. 421, e Copertini 1932, II, p. 130 n. 22.

²¹ Ghidiglia Quintavalle 1956a, p. 286.

²² Corradi Cervi 1962, pp. 129, 131.

²³ Tale scoperta non impediva a una parte della critica di mantenere i precedenti estremi cronologici: metà XVI sec.-1630 per la Ghidiglia Quintavalle 1965; 1560 ca.-1630 per Freedberg 1971, p. 706; 1566-1630 per Cavalli 1959, p. 208, Roli 1972, p. 383, id. 1985, p. 357, e Quintavalle 1960, p. 793.

²⁴ Bocchi 1983, n. 22.

²⁵ Riccomini 1988, p. 133 n.1.

²⁶ Baudi di Vesme 1906, p. 25. Ma vedi anche P.K. 1907, p. 406; Copertini

anni del Novecento leggeva la firma di Luigi in un'incisione raffigurante una Madonna col Bambino e due angeli (fig. 1); l'anno di esecuzione da lui riscontrato, il 1650, portava però a identificarlo in un discendente di Giulio Cesare, forse un fratello minore, un figlio o un nipote²⁷. Si riapriva dunque il dibattito sulla reale identità del nostro artista e sull'eventualità che ve ne fosse più d'uno nella famiglia Amidani. Si tornava anche a parlare di Pomponio, considerandolo una personalità distinta da Giulio Cesare²⁸, ma soprattutto si iniziava a dare il giusto peso all'unico vero "documento" in nostro possesso, la firma di Luigi. La scoperta di un'ulteriore segnatura nella *Natività* di Casalmaggiore (cat. 28), spingeva infatti Marco Riccomini²⁹ ad avanzare per la prima volta l'ipotesi che tutta la produzione amidaniana fosse da ricondurre a Luigi, addebitando all'approssimazione delle fonti settecentesche le precedenti erronee identificazioni. La proposta dello studioso, accolta da un ampio consenso³⁰, apre dunque un nuovo campo d'indagine, anche perchè, avendo perso d'un colpo i termini cronologici di Giulio Cesare, faticosamente recuperati dopo anni di ricerche, si prospetta ora il non facile compito di ricostruire l'enigmatica figura di Luigi.

Sarà bene tornare pertanto alle origini della famiglia Amidani e ripercorrerne le vicende fino alla prima metà del Seicento, per capire innanzitutto l'ambiente in cui si formò il pittore e proporre in seguito un possibile riconoscimento. Ci aiutano in questo compito le note manoscritte di Enrico Scarabelli Zunti³¹ e un fondamentale testo di Maurizio Corradi Cervi³², pubblicato nel 1962, che ricostruisce le vicende di quella famiglia fin dal tardo Quattrocento. La prima notizia in nostro possesso risale infatti alla secon-

1929, pp. 967-968; id. 1935, p. 121; Galetti-Camesasca 1951, I, p. 53; Cavalli 1959, p. 208; Corradi Cervi 1962, p. 127; Martini-Capacchi 1969, p. 33; Bocchi 1987, p. 33; Frisoni 1992, p. 207; Trier 1992, p. 208.

²⁷ Bocchi 1987, p. 33, parlava di un figlio o di un fratello minore. La Frisoni 1992, p. 207, lo riteneva invece un nipote.

²⁸ Cirillo-Godi 1986, p. 14; id. 1987, p. 78; ma già Martini 1871, p. 160, e Pelicelli 1912, p. 94, accostavano alla figura di Giulio Cesare quella di Pomponio.

²⁹ Riccomini 1999, p. 80.

³⁰ Tanzi 1999a, pp. 22-23; Fornari Schianchi 1999a, p. XXVI; Negro-Roio 2000, p. 20.

³¹ Scarabelli Zunti fine XIX sec., IV, c. 13, V, cc. 17-20.

³² Corradi Cervi 1962.



fig. 1. L. Amidani, *Madonna col Bambino e due angeli*,
Roma, Istituto Nazionale per la Grafica.

da metà di quel secolo, al 1471, ed è relativa a un Franchino Amidani figlio di Giovanni, oriundo di Cremona e abitante nella vicinia di San Barnaba³³. Conosciamo poi un Gian Alberto, vissuto alla fine del XV secolo, che ebbe due figli, Gian Luigi, nato nel 1507, e Gian Alberto, nato postumo nel 1508³⁴. Il primo, quel Luigi considerato dalla critica settecentesca padre di Pomponio o di Giulio Cesare, se non di entrambi, abitava in borgo Strinato, dove svolgeva con successo la professione di notaio³⁵. Egli sposò in prime nozze una certa Lucrezia, da cui ebbe Gian Alberto e Gian Francesco³⁶, e in seguito un'Angela, che gli diede Amidano e Pomponio. Quest'ultimo, nato l'11 settembre 1546³⁷, non si dedicò alla pittura, come sostenuto da Clemente Ruta, ma seguì le orme del padre, diventando secondo notaio³⁸. Sposò poi Agnese Zalli³⁹ ed ebbe due figli, Teodoro⁴⁰ e Giulio Cesare, venuto alla luce nel 1572⁴¹, come si

³³ Scarabelli Zunti fine XIX sec., V, c. 20: "1471, 12 Giugno. Testimonio Franchino de Amidanis figlio del Sig.^r Giovanni cittadino oriundo di Cremona abitante ora nella città di Parma nella vic.^a di S. Barnaba. Rog. di Galasso Leoni A.p."

³⁴ Corradi Cervi 1962, p. 127.

³⁵ È secondo notaio nel 1523 e notaio nel 1530; cfr. Aliani 1995, pp. 276, 288. La sua casa risulta poi tra quelle scelte per l'alloggiamento delle truppe spagnole a Parma nel 1525-26; cfr. Gambarà-Pellegrini-De Grazia 1971, p. 44.

³⁶ Gian Alberto nasce nel 1532 e Gian Francesco nel 1536; cfr. Corradi Cervi 1962, p. 127.

³⁷ Scarabelli Zunti fine XIX sec., V, c. 19v: "1546. - Pomponius fil. Io. Aloysii de Amidanis et Pnae Angelae uxoris, nat. 11 et bapt. 14 septembris. Compater mag.^{cus} D. Antonius de Gianis (?) et Angela de Garbatiis"; ma cfr. anche Corradi Cervi 1962, p. 128, che però riporta il 14, giorno del battesimo.

³⁸ Pomponio è secondo notaio nel 1560; cfr. Aliani 1995, p. 341.

³⁹ Di lei Scarabelli Zunti fine XIX sec., V, c. 17, riporta la data di morte: "1591, 1° maggio. Agnese degli Amidani moglie del Sig. Pomponio in età di anni 46 circa morì in Borgo Strinato e fu sepolta in S. Francesco del Prato".

⁴⁰ ASPr, Comune, Raccolta manoscritti, b. 4154: in un manoscritto che è un vero e proprio libro dei conti di Luigi e Pomponio Amidani, troviamo: "Notta come a di 23 di ottobre et hore 24 mi è natto un puto e fù battegiato alli 26 del p.^{to} mese. Fu comparo il m.^{co} m.^r Gio. franc.^o bergonzo et la comara la m.^{ca} mad.^{na} franc.^a [...] delli albertari, et si posero nome Theodoro, et tutto questo fu dell'anno 1571".

⁴¹ ASPr, Comune, Raccolta manoscritti, b. 4154: nel già citato libro dei conti di Luigi e Pomponio: "Notta come a di 27 di ottobre et à hore 14 mi è natto un Puto et fu batezatto il Primo di novembre à hore ventidue un sabato e fu comparo il s.^r Jassone delfino et la comara la m.^{ca} s.^{na} Anna bolzona moglie del s.^r Thiberio delfino et li posero nome Julio Cesare et tutto questo fu dell'anno 1572"; il testo è riportato da Riccomini 1988, p. 139, ma l'atto di nascita era già stato pubblicato da Corradi Cervi 1962, pp. 130-131 – con la data del 30 ottobre – e segnalato ancor prima dalla Cesari.

è già detto. Siamo arrivati così a quel Giulio Cesare che venne identificato con il pittore, ma senza alcun fondamento documentario, trattandosi di una figura dai contorni estremamente incerti. Se infatti è noto che Teodoro si avviò alla carriera notarile⁴², come il padre e il nonno, ricoprendo la carica di secondo notaio, l'attività di Giulio Cesare rimane a tutt'oggi sconosciuta, dacchè negli atti rogati da Luigi egli compare solo in qualità di testimone, senza specificare la sua professione. Sappiamo invece con certezza che gli Amidani in questi ultimi anni del XVI secolo abitavano tutti assieme nella parrocchia della Santissima Trinità, di cui gestivano i benefici di San Cristoforo e San Giovanni Battista⁴³. La posizione di prestigio raggiunta nella vicinia era giustificata peraltro dalla lunga attività professionale di Luigi, che morirà quasi novantenne nel 1595, e dalle notevoli ricchezze accumulate, testimoniate dal libro dei conti di Luigi e Pomponio, dove sono dettagliatamente annotate le entrate e le uscite relative alle terre possedute nei dintorni di Parma, a Moletolo, Vicomero e Casalpò⁴⁴. Tornando a

⁴² È secondo notaio nel 1586; cfr. Aliani 1995, p. 377.

⁴³ Scarabelli Zunti fine XIX sec., IV, c. 13, ricorda "L'atto citato dal Baistrocchi sovra postilla autografa dell'Affò, di Gio. Battista Barbieri del 10 dicembre 1581, nel quale Pomponio Amidano figlio del Sig.^r Luigi v'è sottoscritto in calce in qualità di 2° notaro. Argomento del rogito si è poi che il mag.^{co} Sig.^r Gio. Luigi degli Amidani figlio del fu Sig.^r Gio. Alberto con altri parrocchiani della SS. Trinità nomina un Beneficiato in essa chiesa"; e di nuovo, *ivi*, V, c. 19v: "Da un rogito di trascrizioni fatte dal not.^o parm.^o Vincenzo Cortesi del 22 nov.^{bis} 1604. filza VII nell'Arch.^o pub.^o di Parma. Questi due fratelli nel 1604 alli 5 di aprile dichiarano per atto dal sucitato notaio che spetta loro il diritto di nominare e presentare il Beneficiato, o Beneficiati dei due Benefizii semplici eretti nella chiesa della SS. Trinità, sotto il titolo di S. Cristoforo l'uno, e di S. Gio: Battista l'altro – Abitavano nella parrocchia suddetta, ed il notaio li qualifica col titolo di Magnifici".

⁴⁴ Del libro dei conti si è detto alle note. 40-41; vanno aggiunte le trascrizioni di Scarabelli Zunti fine XIX sec., V, c. 19r, che riporta: "1596 9 Agosto Affrancazione di livello in Moletolo presso Parma fatta da Padri Serviti a favore della famiglia Amidani, come da rogito di Mario de Grassi. = "Hinc est quod dictus egregius vir Dominus Pomponius de Amidanis fig. d. Io. Aloysii civis Parmae vic.^{co} Sanctae Trinitatis suo proprio nomine et pro omni eius iure et interesse ac etiam uti et tam quam pater et legitimus administrator D.D. Theodori et Caesaris fratruum de Amidanis eius filiorum et filii quondam dictae dominae Agnetis (?) de Zallis filiae Bartholini f.q. Barnabae de Zallis" acquirente originario delle terre sottoposte all'enunciato livello. Arch.^o dei PP. Serviti di Parma Lib.^o 9. N. 14"; ancora, *ivi*, c. 17: "1622, 13 giugno. Mag.^{co} Sig. Cesare de Amidanis figlio del Mag.^{co} Sig. Pomponio citt.^o della vic^o della SS^{ma} Trinità e padre del mag.^{co} Sig. Alessandro de Amidanis possedeva indivisa col figlio stesso una pezza di terra nella villa di Casalpò Rog. di Ant.^o Faelli. A.p. Pomponio e Amidano fratelli de'Ami-

Giulio Cesare, va aggiunto ancora che contrasse matrimonio con Luigia Ceretoli nel maggio del 1596⁴⁵ e morì il 22 giugno 1629⁴⁶. Suo figlio Alessandro, nato nel 1597, si avvierà alla professione notarile⁴⁷ e avrà almeno sette figli, tra cui un Gian Luigi, un Francesco e un Giulio Cesare, anch'essi notai o secondi notai⁴⁸. Tra i discendenti di Pomponio non si trova dunque un Luigi che possa identificarsi con il pittore di inizio Seicento, dal momento che il figlio di Alessandro così chiamato non solo è documentato come secondo notaio, ma nasce oltretutto nel 1632, quando il nostro artista risultava attivo da almeno vent'anni⁴⁹. Per chiarire la questione dobbiamo tornare allora a un ramo della famiglia che finora abbiamo trascurato, quello che prende origine da Amidano, il fratello di Pomponio. Anche di costui sappiamo ben poco, se non che nacque

danis figli del fu sig. Giovanni Luigi della vic^a suddetta"; infine, *ivi*, c. 20: "1626, 5 ottobre, Teodoro de Amidanis f.q. Mag.^o Sig.^r Pomponio citt.^o abit.^o nella vic.^a della SS. Trinità, aveva per fratello il Sig.^r Cesare Amidani, ed entrambi uno zio defunto Amidano Amidani. Possedevano terreni nella villa di Vicomero. Rog. di Francesco Forni". Le note di Scarabelli Zunti sono state pubblicate da Riccomini 1988, p. 139.

⁴⁵ Parma, Archivio della Parrocchia di San Quintino, *Liber Matrimoniorum*, I (1564-1630), c. 100r: "1596 adi 27 di maggio. Essendosi già fatto le 3 pubblicazioni e per me sodetto e non essendosi ritrovato impedimento alcuno fra m. Cesare figlio di m. Pomponio Amidani della vicinia della S.ma Trinità e tra la sig.ra Luigia figliola del quondam sig.r Capitano Cesare Ceretulli della vicinanza di S. Quintino sodetto hanno contratto insieme il contratto matrimoniale fra essi per parole di presenti per me D. Franco Costa sodetto secondo la forma del sacro Concilio Tridentino nella sodetta mia Chiesa alla presenza di m. Jacomo Antonio Carra m. Agostino Vezzani e m. Francescho Buzi"; cfr. Corradi Cervi 1962, p. 131.

⁴⁶ Parma, Archivio della Parrocchia della Santissima Trinità, *Liber mortuorum*, II (1623-1642), c. 120r: "1629, die 22 mensis Junii D. Caesar Amidanus, etatis annorum 58 circiter hodie mane in Comunione St. Matris Ecclesiae animam Deo reddit in vico Episcopi cuius corpus eodem die hora 23^o c.r. sepultum est in Ecclesia Sancti Francisci, mihi Michaeli a Porta confessa atque sacris Olei unctio- ne roboratus"; cfr. Corradi Cervi 1962, p. 131.

⁴⁷ Alessandro è secondo notaio nel 1638; cfr. Aliani 1995, p. 451.

⁴⁸ Gian Luigi nasce nell'ottobre 1632; è secondo notaio nel 1648 (Aliani 1995, p. 464). Francesco nasce nell'aprile 1635; è secondo notaio nel 1651 (*ivi*, p. 468); Giulio Cesare è ricordato come figlio di Alessandro solo nella matricola dei notai parmensi, che lo dice secondo notaio nel 1647 e notaio nel 1652 (*ivi*, pp. 461, 469). Gli altri figli sono Luigia, nata nel luglio 1624 e morta nel febbraio 1673, Teodoro, nato nel luglio 1625 e morto nel luglio 1627, e Pier Maria, nato nel luglio 1637. Le date di nascita e morte sono state reperite da Corradi Cervi 1962, p. 128.

⁴⁹ Si consideri la prima data certa, il 1612 della *Crocifissione di San Pietro* a Vigatto (cat. 7).

il 28 novembre 1542 e sposò un'Ippolita⁵⁰, che gli diede una numerosa prole. La mancanza di ulteriori notizie aveva indotto Corradi Cervi⁵¹ a trascurare questi altri discendenti di Luigi, ipotizzando che Amidano si fosse trasferito altrove o che i figli fossero morti in tenera età. Ma in realtà è proprio in questo dimenticato ramo degli Amidani che possiamo finalmente riconoscere il nostro pittore. Luigi, anzi Gian Luigi stando all'atto di battesimo, è infatti figlio di Amidano e Ippolita: nacque il 14 luglio 1591 e venne battezzato il giorno successivo alla presenza di Teodoro e Flaminia Pedretti⁵². Tale identificazione non è basata soltanto sul fatto che egli è l'unico Luigi compatibile con i termini cronologici del nostro artista, ma trova una risolutiva conferma in una lettera al padre, che, pur non parlando della sua attività artistica, fa intendere con chiarezza come egli soggiornasse a Milano per diverso tempo. La presentazione in questa sede di un gruppo di tele eseguite da Luigi in quella città chiude definitivamente le secolari dispute sull'artista, dando ragione alle brillanti intuizioni di Marco Riccomini e fornendo finalmente un primo estremo cronologico. Si può infine immaginare che fosse proprio il prestigio conseguito dall'altro ramo della famiglia grazie all'attività notarile a deviare l'attenzione della critica settecentesca su Pomponio e Giulio Cesare, non tenendo conto di elementi decisivi come alcune antiche citazioni inventariali e cancellando così la personalità di Luigi⁵³.

Anticipando la nascita dell'Amidani alla metà del Cinquecento e collocando i suoi esordi nella seconda parte di quel secolo, gli storici sette-ottocenteschi ponevano anche una seria ipoteca sulla lettura critica della sua opera e della sua formazione. E così Ruta, nella sua guida del 1739, scriveva: "Il gusto, ed inventare di tal'Autore molto diletta, atteso di vedere nelle sue operazioni la

⁵⁰ Scarabelli Zunti fine XIX sec., V, c. 19v: "1542. - Amidanus filius Aloysii de Amidanis et Angelae uxoris natus die 24 et bapt. 28 novembris. Compater D. Genesius Bergonzius et D. Alex. de Callegariis et D. Angela de Garbatiis". Cfr. anche Corradi Cervi 1962, p. 128.

⁵¹ Corradi Cervi 1962, p. 128.

⁵² Il documento, inedito, è qui pubblicato per la prima volta (doc. 1). Gli altri fratelli di Luigi sono Domenico, nato nell'agosto 1584, e Leonardo, nato nell'ottobre 1595; cfr. Corradi Cervi 1962, p. 128. Luigi aveva poi due sorelle, Isabella e Angela, da lui ricordate nella lettera del 1620 che qui si pubblica (doc. 4).

⁵³ Si pensi alle opere attribuite a Luigi nella collezione Coccapani, catalogata attorno al 1640; cfr. Campori 1870, p. 147.

Scuola Parmigianinesca⁵⁴, ricevendo, almeno su questo punto, il consenso di Baistrocchi, Lanzi e Bodoni⁵⁵. Lo stesso Baistrocchi⁵⁶, in una più articolata analisi, accennava però al Correggio, a Tiziano e ai Carracci, mentre Ratti⁵⁷, pur riconfermando i riferimenti al Mazzola, aggiungeva che “molto studiò sulle opere del da Correggio, e ne seguitò accuratamente la maniera”. Nel corso del XIX secolo si ribadiva l’attenzione per i due maestri del Cinquecento parmense⁵⁸, ma si facevano strada nuove interpretazioni, come quella di Scarabelli Zunti⁵⁹, che lo considerava allievo di Pomponio Allegri o Girolamo Bedoli, e l’altra di Ricci⁶⁰, che per la prima volta lo poneva in relazione allo Schedoni, ritenendolo un possibile maestro del modenese. Questa lettura, certamente condizionata dall’errato convincimento che il nostro pittore fosse assai più anziano dello Schedoni, era respinta però da Vittorio Moschini⁶¹, sulla base dell’altrettanto discutibile tesi della prevalenza del maggiore sul minore. La valutazione di Moschini, accolta da gran parte della critica novecentesca, ci consegnava dunque l’immagine di un anziano pittore, che, abbandonati i consueti schemi tardo-cinquecenteschi, si accostava ai modi del più giovane Schedoni, senza coglierne tuttavia gli aspetti realmente innovativi.

La scoperta che l’artista nasce nel 1591, tredici anni dopo lo Schedoni, ribalta evidentemente i rapporti, dando conferma all’ipotesi recentemente formulata da Riccomini⁶² che le opere dei primi anni Dieci siano in realtà quelle iniziali. Gli ultimi studi sull’abbazia cappuccina di Fontevivo hanno chiarito inoltre che lo

⁵⁴ Ruta 1739, p. 62.

⁵⁵ Baistrocchi 1787 ca., c. 62v; Lanzi 1809, II, p. 247; Bodoni 1809, p. XIII.

⁵⁶ Baistrocchi fine XVIII sec., *ad vocem* Amidano.

⁵⁷ Ratti 1781, p. 159.

⁵⁸ Toschi 1825, p. 8, riaffermava l’alunnato presso il Parmigianino, ma lo collocava tra i seguaci del Correggio. Se poi Siret 1848, p. 407, lo vedeva ancora parmigianesco, Martini 1872, p. 26, lo accostava soprattutto al Correggio.

⁵⁹ Scarabelli Zunti fine XIX sec., IV, c. 13.

⁶⁰ Ricci 1896, p. 144; id. post 1922, tav. 21; sulla stessa linea: Bazzi-Benassi 1908, p. 309, e Testi 1913, p. 59.

⁶¹ Moschini 1927, p. 124.

⁶² Riccomini 1999, p. 80; tesi accolta da Tanzi 1999a, p. 23; non concordo invece sull’identificazione di tali dipinti iniziali: la *Santa Cecilia* di Capodimonte (cat. 23) mi pare della seconda metà degli anni Dieci, il *Cupido* già Christie’s (cat. 29) si è poi rivelato del 1619 e la *Sepoltura di Cristo* del Louvre (cat. 95) non mi sembra opera sua.

Schedoni e l'Amidani lavorarono assieme alla decorazione delle nove cappelle inserite nel muro perimetrale, che, riproponendo i titoli delle sette basiliche romane, ricostruivano un ideale percorso giubilare⁶³. Di tale collaborazione rimangono tre tele schedoniane, il *San Pietro*, il *San Paolo* e il *San Sebastiano* a Capodimonte⁶⁴, e due, forse tre, amidaniane, anch'esse a Napoli. Se infatti sulla *Sacra Famiglia* e sulla *Santa Croce* (cat. 1-2) non vi possono essere dubbi, non altrettanto certa è l'autografia del *San Lorenzo* (cat. 45). Quest'ultimo, pur mostrando alcune sigle tipiche del pittore, rivela una condotta difforme dagli altri pezzi citati, spiegabile solo con il disorientamento del giovane Amidani, allora esordiente e ancora incerto sulla via da seguire. Si deve aggiungere che i dipinti un tempo a Fontevivo non sembrano costituire le opere prime del pittore, la cui formazione parrebbe risalire a una fase precedente. È evidente infatti, rivedendo la *Sacra Famiglia*, come al di sotto della vernice schedoniana sia rintracciabile un sostrato carraccesco, determinato senz'altro dal lascito parmense di Annibale e Agostino⁶⁵. E tuttavia in corso d'opera Luigi si accosta con sempre maggior decisione allo Schedoni, come dimostra la *Santa Croce*, un dipinto talmente schedoniano da far pensare addirittura a una collaborazione, se non fosse per la differente qualità e per alcuni piccoli, ma determinanti indizi, quali la resa semplificata delle superfici e la fattura degli angioletti, in particolare quello di destra con la tipica capigliatura svolazzante. La conclusione dei lavori alle cappelle entro il 1610⁶⁶ e soprattutto l'adesione ancora parziale al lessico schedoniano ci inducono a credere che l'Amidani dipingesse le tele di sua competenza nei primi anni Dieci e non nella seconda metà del decennio, come invece è stato proposto sulla base di un documento del 1616, che ricorda come alla morte dello Schedoni venissero trovati a casa sua cinque "telari" già preparati e destinati a Fontevivo⁶⁷. Se vi riconosciamo gli ultimi dipinti delle cappelle esterne, non ancora terminati, piuttosto che, come è più probabile, quelli destinati ai sei altari della navata, si

⁶³ Cecchinelli 1999; Crispo 2000.

⁶⁴ Si potrebbe aggiungere anche il *San Giovanni Battista* in collezione privata a Vignola, come ha giustamente ipotizzato la Cecchinelli 1999, p. 81 n. 47.

⁶⁵ Cfr. Frisoni 1986, pp. 79-80.

⁶⁶ In quell'anno venivano concesse le relative indulgenze da papa Paolo V.

⁶⁷ ASPr, Raccolta manoscritti, b. 51.

sposterebbe l'intervento amidaniano al 1616-17, a una data quindi del tutto incompatibile con la produzione del nostro pittore in quegli anni⁶⁸.

Ai dipinti per Fontevivo possiamo avvicinare la *Madonna col Bambino e i Santi Antonio Abate e Francesco* in San Prospero a Collecchio (cat. 3) e il *Ritratto di gentiluomo anziano* della Pinacoteca Stuard di Parma (cat. 4), dove ritroviamo la stessa resa elementare dei panneggi, con piatte campiture rialzate da lunghe pennellate rettilinee per segnare le pieghe e dare volume. Non mancano del resto riferimenti al maestro modenese, soprattutto nella tela di Collecchio, che riprende in qualche modo l'impaginazione della *Sacra Famiglia e Santi* di Capodimonte (fig. 2), da cui è ricopiato con minime varianti il San Francesco inginocchiato. Il pittore guarda allo Schedoni più correggesco, come rivela la *Sacra Famiglia con San Bernardino da Siena* della Galleria Nazionale di Parma (cat. 5), che ha infatti un'intonazione ancora cinquecentesca, pur anticipando elementi che diverranno poi ricorrenti, quali il profilo arrotondato di San Bernardino e la figura del Gesù proteso verso la madre, di matrice carraccesca e schedoniana⁶⁹, che verrà riproposta in due quadri di collezione privata (cat. 18, 37).

Fin dagli esordi la capacità di assorbimento del linguaggio altrui da parte di Luigi risulta davvero stupefacente: lo dimostra la *Crocifissione di San Pietro* a Vigatto (cat. 7), la cui esecuzione dovrebbe risalire al 1612⁷⁰. Non è ancora chiaro se a questa data l'Amidani avesse già concluso la sua parte a Fontevivo e se tale collaborazione si configurasse come un vero e proprio alunnato presso il modenese, come sembrerebbe probabile, ma, al di là di questo, è evidente che la pala di Vigatto attinge allo Schedoni più contrastato e drammatico, quello che si rivela nel 1611 con la *Carità*

⁶⁸ La Dallasta 1999a, pp. 152-153, riferendo un parere della Cecchinelli, identificava le tele destinate alle cappelle con quelle ritrovate nel 1616 presso l'abitazione dello Schedoni; questo per giusticare le evidenti incongruenze con la produzione certa del modenese, addebitate a eventuali interventi della bottega sulle opere rimaste incompiute. Ma se le cinque tele in questione non erano state dipinte e solo due avevano avuto l'imprimitura, come risulta dal documento, diventa allora insostenibile la tesi che tutto il ciclo venisse eseguito dallo Schedoni, come affermato invece dalle studiosi.

⁶⁹ Si vedano al riguardo la *Madonna col Bambino e San Giovannino* di Annibale agli Uffizi e la *Sacra Famiglia* dello Schedoni al Louvre (fig. 3).

⁷⁰ Si veda al riguardo la scheda relativa.

fig. 2. B. Schedoni,
*Sacra Famiglia
con i Santi Pellegrino,
Giovanni Battista, Lorenzo
e Francesco*,
Napoli, Museo e Gallerie
Nazionali di Capodimonte.



fig. 3. B. Schedoni,
Sacra Famiglia,
Parigi, Musée du Louvre.





fig. 4. J. Soens, *Crocifissione di San Pietro*, Piacenza, San Pietro.



fig. 5. Anonimo parmense, *Annunciazione*, Vigatto, San Pietro (cat. 83).



fig. 6. Anonimo parmense, *Santa Chiara, San Carlo Borromeo e San Francesco che adorano il crocifisso*, Parma, Galleria Nazionale.

oggi a Capodimonte. L'impaccio nell'aderire a questa nuova declinazione è però evidente: il pittore non solo dissimula la difficoltà a caricare le espressioni mediante scorci del tutto artificiosi, ma ammanta di lume schedoniano un modello decisamente arcaico, da identificarsi non tanto nell'analogo soggetto dipinto da Guido Reni per la chiesa romana di San Paolo alle Tre Fontane, quanto nel più vicino telerò eseguito dal Soens per i Gesuiti di Piacenza⁷¹ (fig. 4). Proprio sulla base della *Crocifissione di San Pietro* e dei suoi presunti riferimenti romani la Frisoni⁷² e Riccomini⁷³ avevano immaginato un viaggio a Roma del pittore, che, se non è più dimostrabile in ragione del citato dipinto, non va però escluso a priori. Eventuali tracce di tale soggiorno si potrebbero riscontrare infatti nella più tarda *Santa Cecilia* di Capodimonte (cat. 23), la cui nitida esposizione di strumenti musicali rivela precise tangenze con l'ambiente caravaggesco. Ma allora, se una dimora romana vi fu, sarà da posticipare alla seconda metà degli anni Dieci, vista anche l'impronta naturalistica di alcune opere degli anni Venti. Tornando all'attività del nostro artista agli inizi del decennio, attorno alla pala del 1612, va aggiunto che i tratti dello Schedoni più marcatamente luminista si ritrovano anche nella piccola *Adorazione dei pastori* della Galleria Nazionale di Parma (cat. 6), già attribuita al modenese e recentemente al Badalocchio⁷⁴. I pastori sulla destra sono infatti perfettamente assimilabili ai protagonisti della *Crocifissione di San Pietro*, da cui traggono le luci radenti e le ombre profonde che ne scavano le fisionomie e i panni.

Luigi Amidani non segue però lo Schedoni nel crescendo chiaroscurale che lo condurrà alle due tele con la *Sepoltura di Cristo* e l'*Annuncio dell'angelo alle Marie*, dipinte nel 1613-14 per i Cap-

⁷¹ Nella chiesa di Vigatto va segnalata anche una problematica *Annunciazione* (cat. 83, fig. 5), che presenta in alto una corona di cherubini quasi sovrapponibili all'angioletto in volo della *Crocifissione di San Pietro*. Se pure tutte le altre componenti si rivelano ben lontane dai modi dell'Amidani e prossime piuttosto alla cultura di Pier Antonio Bernabei, sarà bene verificare le eventuali relazioni di Luigi con questo sconosciuto pittore, a cui va senz'altro ricondotta la tela con i Santi Chiara, Carlo Borromeo e Francesco che adorano il crocifisso della Galleria Nazionale di Parma (fig. 6); il rapporto è stato colto da Giuseppe Cirillo, a cui devo la cortese comunicazione.

⁷² Frisoni 1986, p. 80.

⁷³ Riccomini 1988, pp. 134-135.

⁷⁴ Per la vicenda critica si veda la scheda relativa.

puccini di Fontevivo e oggi alla Galleria Nazionale di Parma. Il quadro di Vigatto e l'*Adorazione* della Galleria di Parma restano dunque episodi isolati, dal momento che il pittore si volge in seguito allo Schedoni meno contrastato, come dimostrano alcune opere riferibili alla fase immediatamente successiva e caratterizzate da un lessico sempre più personale e ben riconoscibile. Tra queste va segnalata innanzitutto la *Madonna col Bambino* del museo di Cremona (cat. 8), restituita da Riccomini⁷⁵, dove a panneggi di consistenza ancora schedoniana fanno riscontro elementi ormai peculiari, come la posa accovacciata della Vergine, ripresa nella *Madonna col Bambino* della Banca Popolare dell'Emilia Romagna (cat. 11), e la resa sottile dei lineamenti, replicata nell'inedita *Maddalena* di collezione privata (cat. 9) e nell'altra del Landesmuseum di Oldenburg⁷⁶ (cat. 12). L'opera di maggior rilievo prodotta in tale periodo è però lo *Sposalizio di Santa Caterina con i Santi Carlo Borromeo e Francesco* (cat. 10), eseguito nel 1616 per l'Oratorio dei Rossi su commissione di Diomede Palmia, primicerio della compagnia della Santissima Trinità dei Pellegrini. Per l'Amidani, ormai venticinquenne, è una prova decisiva, trattandosi della prima commissione per un'importante chiesa cittadina. Naturalmente il tono è aulico, amplificato da una quinta architettonica classicheggiante, senz'altro derivata dalle analoghe inquadrature di Bartolomeo Schedoni, come, ad esempio, quella sul fondo della *Sacra Famiglia al tavolo da lavoro con i Santi Anna e Giovannino* al Palazzo Reale di Napoli (fig. 7); e non mancano ulteriori citazioni dal modenese, come nel San Francesco, di nuovo ricopiato dalla *Sacra Famiglia e Santi* di Capodimonte⁷⁷ (fig. 2). Lo Schedoni era morto da pochi mesi, alla fine del 1615, e Luigi Amidani con ogni evidenza intendeva raccogliergli l'eredità: del resto giocavano a suo favore la collaborazione a Fontevivo, forse un vero e proprio allunato, ma soprattutto le impressionanti tangenze stilistiche. Nondimeno il pittore offre in questa tela un ulteriore segnale di autonomia dal maestro, recuperando caratteri cinquecenteschi e proponendo elementi peculiari, quali le vesti rigonfie dal chiaroscuro attenuato. Alla com-

⁷⁵ Riccomini 1988, p. 137.

⁷⁶ I dipinti della Banca Popolare dell'Emilia Romagna e di Oldenburg erano attribuiti allo Schedoni; le restituzioni all'Amidani si devono rispettivamente a Cirillo-Godi 1987, p. 78, e a Negro-Roio 2000, p. 116.

⁷⁷ Come già nella pala di Collecchio, di cui si è detto in precedenza.

missione da parte dei Rossi, forse ottenuta grazie all'intervento della famiglia, che sappiamo assai influente nella vicinia della Santissima Trinità, si aggiungeva, in quello stesso 1616, un incarico da parte della corte: nei Fili correnti farnesiani è documentata infatti la sua presenza tra i pittori chiamati a decorare gli apparati del torneo organizzato dal duca per il carnevale di quell'anno⁷⁸. Poco dopo, attorno al 1617, l'Amidani dipingeva una *Madonna con i Santi Claudio e Antonio Abate* per l'Oratorio di San Claudio o della Morte, sede dell'omonima confraternita⁷⁹ (cat. 52). Il quadro, disperso verso la metà dell'Ottocento⁸⁰, è un'ulteriore testimonianza dell'intensa attività svolta dal pittore in questo periodo cruciale.

Gli anni centrali della seconda metà del decennio sono tra i più indecifrabili e le opere assegnate a tale fase mostrano in effetti qualche incongruenza. L'insistenza dell'Amidani nel riproporre i modelli dello Schedoni si scontrava ormai con i ben diversi orientamenti della corte e della committenza ecclesiastica: la scena parmense era dominata infatti dal Malosso, da Lionello Spada e da Fra Semplice da Verona, chiamati a decorare il teatro farnesiano e a ultimare l'impresa di Fontevivo. E tuttavia il nostro pittore continuava a licenziare tele decisamente schedoniane, come la *Sacra Famiglia con i Santi Elisabetta e Giovannino* (cat. 13), oggi alla Galleria Nazionale di Parma⁸¹ o la *Maddalena* già Christie's⁸² (cat. 15) o ancora la *Madonna col Bambino e San Carlo Borromeo* dell'Hermitage (cat. 16), per non dire di altre dal carattere volutamente neocinquecentesco, come il *Ritratto virile* della Galleria Nazionale di Parma (cat. 14). Ma dipingeva anche opere di segno assai diverso, palesando sorprendenti affinità con i modi di Sisto Badalocchio, che era rientrato da Roma proprio nel 1617 ed era stato subito coinvolto, assieme allo Spada, nel cantiere del teatro Farnese. Decisamente badalocchiesche sono infatti la *Madonna col*

⁷⁸ Il documento, inedito, è pubblicato nel regesto documentario (doc. 2).

⁷⁹ L'oratorio veniva terminato proprio in quell'anno e la pala dell'Amidani non dovrebbe differire di molto.

⁸⁰ Malaspina 1869, p. 88.

⁸¹ Ma proveniente dalla chiesa interna delle Benedettine di San Quintino.

⁸² Il dipinto passato da Christie's nel 1975 come Schedoni mi è stato gentilmente segnalato da Daniele Benati; un ringraziamento va anche a Riccardo Lattuada per l'immagine che si pubblica in catalogo.

Bambino con in mano un uccellino della Galleria Estense (cat. 17), che qui si attribuisce all'Amidani, la *Sacra Famiglia* di collezione privata restituita al pittore dalla Frisoni⁸³ (cat. 18) e soprattutto la *Strage degli Innocenti* dell'Hermitage⁸⁴ (cat. 19), dove la scansione larga e monumentale dei pezzi precedenti si converte a un racconto più vivace, tutto giocato sul dinamismo e sull'espressività. Il punto di massima tangenza con il Badalocchio si ha però nella *Sepoltura di Cristo* di collezione privata (cat. 20) e nelle due versioni del *Trasporto di Cristo al sepolcro* di Parigi e Vienna (cat. 21-22), senz'altro derivanti dalle ben note esercitazioni di Sisto sul perduto modello eseguito da Annibale per l'abate Sampieri. Le variazioni rispetto al prototipo carraccesco sono minime: se infatti nel primo dipinto scompare il giovane che regge il cero, negli altri due viene rimossa la figura della Maddalena. Restano, è vero, le tipiche fisionomie amidaniane, ma la stesura è veloce e corsiva, come nel miglior Badalocchio, che, guardacaso, proprio nel 1618 tornava sull'argomento in un grande telerò per l'oratorio della Morte di Reggio Emilia⁸⁵.

Le nuove coordinate del panorama artistico parmense imponevano dunque di battere nuove strade e quella indicata dal Badalocchio non poteva lasciare indifferente il nostro artista, tanto più che Sisto proponeva un linguaggio classicista di matrice carraccesca che l'Amidani aveva già sperimentato nella *Sacra Famiglia* per Fontevivo⁸⁶. L'itinerario di Luigi si arricchiva quindi di nuove esperienze e, di pari passo, cresceva in lui la consapevolezza, comune a tanti artisti di quel tempo, che al successo nell'arte dovesse corrispondere un'adeguata promozione sociale: credo che in tale prospettiva vada letto un inedito documento del luglio 1618: un permesso rilasciato da palazzo "di poter andar per questa Ill. Città di Parma nel tempo di notte con le sue armi solite apportarsi cioè la spada fuori delli pendoni et il pugnalo cinto non ostando a grida nè bando alcuno incontrario"⁸⁷. La licenza ducale ci rivela dunque che l'Amidani era ormai un personaggio di rilievo, con

⁸³ Frisoni 1986, p. 81.

⁸⁴ Ma proveniente dalle raccolte farnesiane, cfr. la scheda relativa.

⁸⁵ Del dipinto, perduto, esistono alcuni frammenti alla Galleria Estense di Modena.

⁸⁶ Cfr. Frisoni 1986, p. 82.

⁸⁷ Il documento, inedito, è pubblicato nel regesto documentario (doc. 3).



fig. 7. B. Schedoni, *Sacra Famiglia al tavolo da lavoro con i Santi Anna e Giovannino*, Napoli, Palazzo Reale.



fig. 8. B. Schedoni, *Sacra Famiglia con i Santi Francesco, Chiara e Giovannino*, Fontanellato, Rocca Sanvitale (cat. 85).

atteggiamenti e costumanze da cavaliere, e che manteneva relazioni con la corte farnesiana. È forse questo desiderio di una definitiva affermazione a spingerlo verso un linguaggio sempre più personale, che traspare, ad esempio, nella *Santa Cecilia* di Capodimonte (cat. 23), nella *Sacra Famiglia* degli Uffizi (cat. 24) e nell'inedito *Davide con la testa di Golia* in collezione parmense (cat. 25). Se nel primo dipinto la consueta eredità schedoniana pare coniugarsi con un'attenzione al naturale quasi caravaggesca, negli altri due non mancano riferimenti a Ludovico Carracci, pur mediati dal morbido sfumato correggesco. Tornano insomma tutti i tradizionali modelli del pittore, ma si accentuano ancor di più le cifre stilistiche peculiari: i panneggi subiscono infatti una drastica semplificazione, caratterizzati come sono da un chiaroscuro senza mezzi toni e da nitidi tracciati curvilinei, mentre le fisionomie si cristallizzano in un'unica espressione trasognata e bamboleggiante. Lo scopo è quello di dar vita a un racconto eclettico e solenne, come è manifestato con chiarezza dalla *Sepoltura di Cristo* della Galleria Nazionale di Parma (cat. 26), firmata e datata 1619, che richiama certo il citato modello carracesco-badalocchiesco, ma ancor più la *Sepoltura di Cristo* dello Schedoni al Louvre⁸⁸ e l'altra di Bernardino Gatti già nella chiesa parmense di Santa Maria Maddalena.

Siamo dunque al 1619, anno davvero decisivo per le future sorti dell'Amidani, ma soprattutto contraddittorio: il pittore firmava infatti in capitali romane quattro opere – e sono le uniche – quasi volesse amplificare la propria incipiente fama, ma, nello stesso tempo, si defilava e andava a dipingere due pale per la chiesa delle Clarisse a Casalmaggiore. La *Sacra Famiglia con i Santi Diego di Alcalà, Teresa d'Avila e Francesca Romana* (cat. 27), firmata e datata 1619, era eseguita per l'altare della famiglia Araldi, che aveva consolidati rapporti con Parma, tanto da richiederne più avanti la cittadinanza⁸⁹. Pare dunque plausibile che precedesse la *Natività* per l'altare maggiore (cat. 28), ugualmente segnata, che forse venne richiesta ancora dagli Araldi o magari commissionata dalle Clarisse dopo il buon esito del primo dipinto⁹⁰. Le due tele ri-

⁸⁸ Riccomini l'assegnava al nostro pittore, magari su invenzione dello Schedoni, ma pare invece un prodotto della bottega del modenese; per la discussione al riguardo si rinvia alla scheda relativa (cat. 95).

⁸⁹ Cfr. ASPr, Cittadinanza e nobiltà, b. 4374, fasc. 5: 3-28 luglio 1706.

⁹⁰ Ma non possiamo escludere un percorso inverso, viste le relazioni di Luigi con

propongono del resto due modelli cari al pittore: la *Natività* discende infatti dalla *Notte* correggesca alla Gemäldegalerie di Dresda, mentre la *Sacra Famiglia e Santi* dall'affresco schedoniano già nel coro di Fontevivo (fig. 8). E ancora Correggio e Schedoni sono le fonti per quella che sembra l'ultima importante commissione parmigiana, la *Sacra Famiglia con i Santi Agnese, Francesco e Genesio*, eseguita per i Terziari francescani di Santa Maria in Borgo Taschieri e oggi nella Galleria Nazionale di Parma (cat. 30), un'opera di difficile datazione, ma che dovrebbe collocarsi in prossimità delle due tele di Casalmaggiore.

Risale al 1619 anche il *Cupido* già Christie's (cat. 29), l'ultimo dei quattro dipinti firmati, che ricalca invece l'analogo soggetto del Parmigianino oggi al museo di Vienna, confermandoci l'inclinazione del pittore ad accorpare modelli antichi e contemporanei. Ma a parte l'interesse per il Mazzola, già evidente del resto nei cori angelici delle due pale per le Clarisse, ci interessa soprattutto verificare la provenienza del quadro. Sappiamo infatti che all'inizio del XIX secolo il *Cupido* apparteneva alla collezione del principe Eugenio di Beauharnais, formata per la gran parte sul mercato milanese; non solo, come nei dipinti casalaschi la firma sembra recare l'indicazione della cittadinanza parmense del pittore⁹¹. Tutto fa ritenere dunque che la tela non venisse dipinta a Parma, ma nella capitale lombarda, ipotesi avvalorata peraltro da una lettera inedita, che Luigi indirizzava al padre Amidano proprio da Milano e a una data davvero prossima, il 22 agosto 1620⁹². Il cenno alle lamentele del padre per le poche lettere inviate alla famiglia e ad altre missive spedite al cugino Alessandro ci conferma che il pittore abitava a Milano da qualche tempo e che la digressione a Casalmaggiore non era stata che un primo segnale di distacco dalla città natale. Se non è facile mettere a fuoco con esattezza le ragioni di tale trasferimento, si deve ribadire peraltro che l'insistenza del-

l'ordine francescano, precocemente testimoniate dalle tele di Fontevivo e confermate dalla pala per i Terziari di Santa Maria in Borgo Taschieri, di cui si parlerà tra poco.

⁹¹ La P sta probabilmente per *parmensis* e non per *pinxit*, visto che nelle altre opere firmate il pittore fa precedere l'anno di esecuzione da una F o da un *faciebat* per esteso.

⁹² La lettera, di non facile decifrazione, è pubblicata nel regesto documentario (doc. 4).

l'artista nel riproporre il lessico schedoniano, magari variandolo con citazioni dal Cinquecento e dai bolognesi, si era rivelata un'operazione poco proficua e forse gravata dal confronto con la qualità superiore del modenese. La conferma a corte del Malosso, il rientro del Badalocchio e gli arrivi di Fra Semplice e soprattutto dello Spada dovevano aver convinto il pittore che gli spazi erano ormai troppo limitati: è significativo del resto che egli non partecipasse al grande cantiere del teatro Farnese, assieme agli altri parmigiani, ai bolognesi e ai cremonesi.

Il soggiorno milanese dell'Amidani apre un orizzonte del tutto nuovo e ci consegna un importantissimo gruppo di dipinti riferibili a quel periodo. Tra questi è davvero sorprendente il *San Carlo* della Pinacoteca del Castello Sforzesco (cat. 31), eseguito per la Cappella del Tribunale di Provvisione⁹³, sulla cui autografia non credo vi possano essere discussioni: basti osservare nella parte alta il profilo del Santo e la tipologia degli angioletti, letteralmente ricopiati dalle glorie angeliche nelle tele di Casalmaggiore. Se guardiamo però al manto vescovile comprendiamo perchè fin dal Seicento il dipinto fosse attribuito al Cerano o alla sua scuola⁹⁴. Per quanto sia difficile immaginare una così repentina conversione stilistica tutto lascia pensare che l'opera sia stata eseguita nel 1620 o poco oltre. Proprio in quell'anno infatti Giulio Cesare Procaccini siglava un altro importante quadro di quella Cappella, il *Costantino che riceve i resti degli strumenti della Passione* oggi al Castello Sforzesco. Ricordando che tre anni prima lo stesso Procaccini aveva dipinto lo *Sposalizio della Vergine* per la chiesa parmense della Steccata, è possibile immaginare che un primo contatto con l'Amidani si verificasse in quell'occasione. Se questa è evidentemente solo un'ipotesi di lavoro, pare fuori discussione che il pittore parmense fosse in stretto contatto con artisti o personaggi influenti della Milano del tempo: diversamente non avrebbe ottenuto l'importante commissione per la Cappella, uno dei principali cantieri artistici aperti in città agli inizi del Seicento. È sulla base di queste relazioni lombarde che possiamo finalmente intendere un dipinto da sempre considerato un *unicum* nella pro-

⁹³ Il dipinto è stato restituito al pittore da Giuseppe Cirillo (com. orale) e, indipendentemente, da chi scrive.

⁹⁴ Per il dibattito critico si rimanda alla scheda relativa.

duzione dell'artista⁹⁵; parlo della *Sant'Agnese* della Galleria Nazionale di Parma (cat. 32), i cui panneggi sottili e frastagliati, sensibili alle minime vibrazioni luminose, sembrano in effetti quanto di più lontano dai modi finora noti del pittore. Il confronto con il *San Carlo* e soprattutto con la maniera del Cerano e di Giulio Cesare Procaccini dà ragione però di quelle difformità, permettendoci di confermare la tela all'Amidani e di situarla in prossimità del soggiorno milanese. Gli stessi caratteri troviamo del resto nella *Sacra Famiglia* e nel *Diana e Atteone* dell'Hermitage (cat. 33-34), in cui ancora riaffiorano memorie badalocchiesche.

Non è facile ricostruire questo periodo milanese e nemmeno precisarne la durata. Tutto però lascia pensare che si protraesse per diversi anni, fin verso la metà del decennio, come sembrano confermare il rilevante numero di opere dal carattere lombardo e il probabile arrivo a Milano del padre. Se infatti un atto del 5 ottobre 1626⁹⁶, rogato dal notaio Francesco Forni, accenna alla scomparsa di Amidano, le ricerche condotte da Corradi Cervi⁹⁷ nei registri della parrocchia della Santissima Trinità non hanno portato al rinvenimento del suo atto di morte, facendo ipotizzare allo studioso che lo stesso fosse emigrato da Parma. Pur non potendo escludere il trasferimento in un'altra vicinia, pare dunque verosimile che Amidano raggiungesse il figlio a Milano e rimanesse con lui fino alla morte, sopraggiunta di lì a poco.

Alla fase di cui stiamo trattando dovrebbe appartenere anche il *Caino e Abele* passato da Christie's come Savonanzi⁹⁸ (cat. 35), che rivela tipiche sigle amidaniane, come il profilo di Caino con le grandi palpebre socchiuse, ma anche una tensione prima sconosciuta, drammaticamente accentuata dalla torsione dei corpi e dalla scansione del chiaroscuro. Sono caratteri che ritroviamo nello straordinario *Martirio di San Bartolomeo* della Galleria Sabauda (cat. 36), un'opera a lungo discussa e sempre riferita ad artisti lombardi⁹⁹. La mano di Luigi Amidani è però immediatamente

⁹⁵ Si comprendono dunque i dubbi sull'autografia avanzati da Quintavalle 1939, p. 279.

⁹⁶ Il documento è trascritto alla nota 44.

⁹⁷ Corradi Cervi 1962, p. 128.

⁹⁸ La tela era stata riconosciuta al nostro artista da Daniele Benati quando ancora si trovava in una collezione privata di Anversa.

⁹⁹ Cfr. la scheda relativa.

rintracciabile nei volti dell'angioletto con la palma e del Santo straziato, che ricalcano – con ben diversa intensità – quelli dell'angelo inghirlandato e di Giuseppe nella *Sacra Famiglia e Santi* di Casalmaggiore. Vi sono, anche in questo caso, riferimenti alle precedenti esperienze maturate in Emilia: lo dichiara in modo inequivocabile la posa di Bartolomeo, ripresa dal *San Sebastiano* di Annibale in collezione modenese e dall'analogo soggetto di Ludovico presso la Galleria Doria Pamphilj (fig. 9); ma il tono è radicalmente mutato e alle classiche impaginazioni degli anni Dieci succede una concitata saturazione dello spazio di matrice ormai barocca, pur non mancando cenni alle novità dei caravaggeschi, soprattutto francesi¹⁰⁰. L'esecuzione lombarda è confermata del resto dall'antica collocazione del dipinto presso la corte di Torino, che con ogni probabilità lo acquistò sul mercato artistico milanese¹⁰¹. Agli anni milanesi si possono restituire infine una *Madonna col Bambino* di collezione privata (cat. 37), che ripropone in parte il primitivo modello della *Sacra Famiglia* di Napoli, ma aggiornandolo con una resa più sciolta e un chiaroscuro più articolato, e l'*Apollo e Marsia* del Castello Sforzesco¹⁰² (cat. 38), proveniente dalla collezione Castelbarco e qui restituito all'Amidani grazie a una felice intuizione di Giuseppe Cirillo¹⁰³. Quest'ultimo dipinto è forse il vertice assoluto del pittore, che neppure nella tela della Sabauda aveva così convincentemente toccato le corde del tragico. Se a una lettura superficiale si stenta a riconoscervi l'artista che avevamo lasciato a Parma nel 1618-19, non mancano tuttavia elementi di prova davvero decisivi: basti considerare il volto di Marsia, derivato da quello del Santo martire nel quadro torinese, o la distesa di strumenti musicali, in parte ricopiati dalla *Santa Cecilia* di Napoli, o ancora il paesaggio di fondo con i caratteristici alberi obliqui.

Stupisce che pezzi di questa levatura non abbiano lasciato traccia del loro artefice nella letteratura artistica lombarda. Le ragioni di tale silenzio e del successivo rientro in patria di Luigi sono oggi insondabili, pur restando il dubbio che anche a Milano il pittore non riuscisse ad affermarsi pienamente. Ci conferma in

¹⁰⁰ Come notato da Romano 1995a, p. 32.

¹⁰¹ Su tale provenienza cfr. la scheda relativa.

¹⁰² Di cui Romano 1995a, p. 32, indicava per primo le connessioni con la tela della Sabauda.

¹⁰³ Che ringrazio per la fondamentale segnalazione.



fig. 9. L. Carracci, *San Sebastiano*,
Roma, Galleria Doria Pamphilj.



fig. 10. L. Carracci, *Madonna col Bambino
e i Santi Domenico, Francesco,
Marta e Maddalena* (Pala Bargellini),
Bologna, Pinacoteca Nazionale.

questa ipotesi il fatto che l'Amidani si volgesse al Cerano e al Procaccini proprio nel momento in cui Federico Borromeo promuoveva indirizzi radicalmente diversi, di cui si sarebbero resi intrepri Daniele Crespi e Giuseppe Vermiglio¹⁰⁴. E così mentre questi ultimi si orientavano su un linguaggio più composto e classicheggiante, guardando alla tradizione cinquecentesca e alle novità emiliane, il nostro artista, che pure su quelle basi aveva impostato tutta la produzione parmense, si avviava ora in direzione opposta, recuperando le drammatiche partiture ceranesche e procacciniane. A tale posizione, ormai superata nella Milano degli anni Venti, potremmo dunque addebitare il mancato successo e il conseguente abbandono di quella piazza; ma è anche vero che a Parma nel frattempo si erano create le condizioni favorevoli a un suo ritorno: tra la fine degli anni Dieci e l'inizio dei Venti erano morti infatti il Malosso, Lionello Spada e forse il Badalocchio¹⁰⁵, lasciando il campo aperto a nuovi apporti, come quelli di Alessandro Tiarini e Camillo Gavassetti, attivi verso il 1628 nel Palazzo del Giardino¹⁰⁶. Come si è già detto non sappiamo quanto l'Amidani si fermasse a Milano e neppure se tale soggiorno fosse inframmezzato da rientri in patria, è tuttavia verosimile che egli tornasse a Parma entro la metà degli anni Venti e qui ricostruisse un tessuto di relazioni: non spiegheremmo altrimenti come gli venisse affidata nel 1628 l'importante commissione del ciclo di affreschi nell'Arco del Taglio (cat. 51).

La fase estrema del pittore presenta molti punti oscuri: se infatti le ultime notizie risalgono al 1629, quando era chiamato dagli Anziani del Comune per chiudere i conti relativi ai citati affreschi¹⁰⁷, un termine ben più avanzato, il 1650, veniva fornito da Baudi di Vesme¹⁰⁸ riportando la già citata segnatura nell'unica incisione di Luigi finora reperita. Le condizioni precarie dell'esemplare da lui citato e conservato presso l'Istituto Nazionale per la Gra-

¹⁰⁴ Forse furono proprio la fondazione dell'Accademia Ambrosiana da parte di Federico Borromeo e i suoi incentivi al rinnovo degli arredi sacri delle chiese milanesi a indurre l'Amidani a trasferirsi a Milano.

¹⁰⁵ Il Malosso nel 1619, Lionello Spada nel 1622; del Badalocchio non si hanno più notizie a partire dai primi anni Venti.

¹⁰⁶ Al Gavassetti si può restituire un piccolo rame con l'Orazione nell'orto trassinato da Christie's come ambito di Carlo Bononi (Christie's 1997, p. 55, n. 60).

¹⁰⁷ Il documento è pubblicato nel regesto documentario (doc. 5), ma si veda anche la scheda relativa.

¹⁰⁸ Baudi di Vesme 1906, p. 25.

fica¹⁰⁹ impediscono però di verificare la sua trascrizione e ci inducono a non dare troppo peso a questo secondo estremo, contraddetto peraltro dalle poche opere riferibili agli ultimi anni parmensi. Tra queste porrei la *Salomè con la testa del Battista* di Capodimonte (cat. 39), correttamente segnalata come Amidani a fine Seicento, nell'inventario dei dipinti appartenuti alla principessa Maria Maddalena Farnese, ma in seguito attribuita allo Strozzi, a Luca Giordano e alla scuola veneta¹¹⁰. Il pittore riprende di nuovo fisionomie tipiche: la testa di Salomè deriva infatti da una delle ninfe del *Diana e Atteone* dell'Hermitage, mentre il capo del Battista è ricopiato da quello del San Francesco nella pala dell'Oratorio dei Rossi. Del tutto inaspettato è invece il riferimento al Cinquecento veneto, evidente nella struttura compositiva e nella resa dei panneggi. Il dipinto, si è detto, apparteneva alla sorella di Ranuccio II Farnese, che del pittore possedeva, tra l'altro, una *Maddalena*, un *Sisifo* e un *Centauro* (cat. 54-56). Ma le collezioni farnesiane comprendevano anche due versioni del *Cristo morto*, una *Vendita di Giuseppe in Egitto* e una *Carità* (cat. 53, 57-59). Tutto dunque lascia pensare che i rapporti con la corte, già segnalati, si rinsaldassero nel corso del terzo decennio, come prova del resto una lettera inviata dall'ambasciatore farnesiano a Madrid, Flavio Atti: questi, scrivendo il 16 luglio 1629 alla duchessa di Parma e preannunciandole l'arrivo di Diego Velasquez, le riferiva i suoi sospetti sulla probabile attività spionistica dello spagnolo e si raccomandava che l'Amidani facesse attenzione a parlare¹¹¹, un timore evidentemente motivato dalle relazioni del nostro artista con la corte parmense e forse con la duchessa in particolare. Tornando alla tarda produzione amidaniana, va detto che la *Salomè* di Capodimonte è assai vicina a una tavola raffigurante la Madonna col Bambino (cat. 40) recentemente passata da Christie's come cerchia di Bartolomeo Schedoni e ricondotta all'Amidani da Giuseppe Cirillo¹¹². Non solo il volto di tre-

¹⁰⁹ Ringrazio in proposito Mario Gori Sassoli dell'Istituto Nazionale per la Grafica, a cui devo tutte le notizie riportate: l'incisione è presso il Fondo Corsini, inv. n. FC 72643.

¹¹⁰ *Quadri...* 1693, n. 43, come Amidani; Lolli 1708, n. 102, come Strozzi; Anders 1799, n. 786, come Giordano; Quintavalle 1930, n. 599, come scuola veneta.

¹¹¹ Justi 1888, I, p. 395.

¹¹² Che ringrazio per la cortese segnalazione.

quarti della Vergine è letteralmente ricalcato da quello di Erodiade sul fondo del dipinto napoletano, ma anche i panneggi rivelano le stesse lumeggiature corsive e veloci. È di nuovo una scioltezza esecutiva che può trovare spiegazione nella visione dei tanti dipinti veneti presenti nella galleria ducale, ma anche nella libertà di tocco di un Giulio Cesare Procaccini o di altri al suo seguito. Tra gli esiti più rilevanti di questa nuova maniera va segnalata una tela mai attribuita al nostro artista, la *Sacra Famiglia con San Giovannino* della Fondazione Longhi (cat. 41), dove ricompaiono in filigrana molti dei consueti caratteri amidaniani, nei volti di Giuseppe e di Maria, nelle vesti rigonfie e negli alberi piegati del fondo. La composizione è rotonda e avvolgente, caratterizzata da una tensione di marca lombarda che è quanto di più lontano dalle statiche messe in scena degli anni Dieci, ma non mancano citazioni da modelli precedenti, dallo Schedoni e dai bolognesi, a conferma del continuo riaffiorare di quei riferimenti. Il dipinto Longhi era stato acutamente rapportato da Mina Gregori a un gruppo di opere da lei assegnate al giovane Genovesino, ma qui riconsegnate all'Amidani: tra queste, oltre al *Martirio di San Bartolomeo* di Torino, vi era il *pendant* con l'Adorazione dei pastori e la Sepoltura di Cristo della Galleria Nazionale di Parma¹¹³ (cat. 42-43). Questi due dipinti, con cui crediamo di poter chiudere il catalogo dell'Amidani, sono davvero emblematici del suo complesso itinerario: alle memorie della *Notte* del Correggio e della perduta *Sepoltura* di Annibale si sovrappongono infatti l'intonazione tragica e contrastata dei lombardi e la libertà esecutiva dei veneti.

Siamo giunti così alla fine del percorso di Luigi Amidani, della sua contraddittoria carriera, sempre oscillante tra la totale adesione a istanze altrui e la ricerca affannosa di una propria autonomia, tra fasi di stucchevole continuità e svolte repentine. Le poche opere e le scarsissime notizie a noi pervenute ci permettono comunque di affermare che il pittore, pur mostrandosi estremamente discontinuo, non ebbe tuttavia un orizzonte limitato e provinciale, come finora si era creduto. Se il silenzio sull'artista calava già alla fine degli anni Venti, come abbiamo verificato citando le pagine di Marcello Buttigli relative all'Arco del Taglio, altrettanto immediato era il passaggio ad altri autori di buona parte dei suoi

¹¹³ Gregori 1954, pp. 13, 28-29 n. 6; ead. 1973, p. 67.

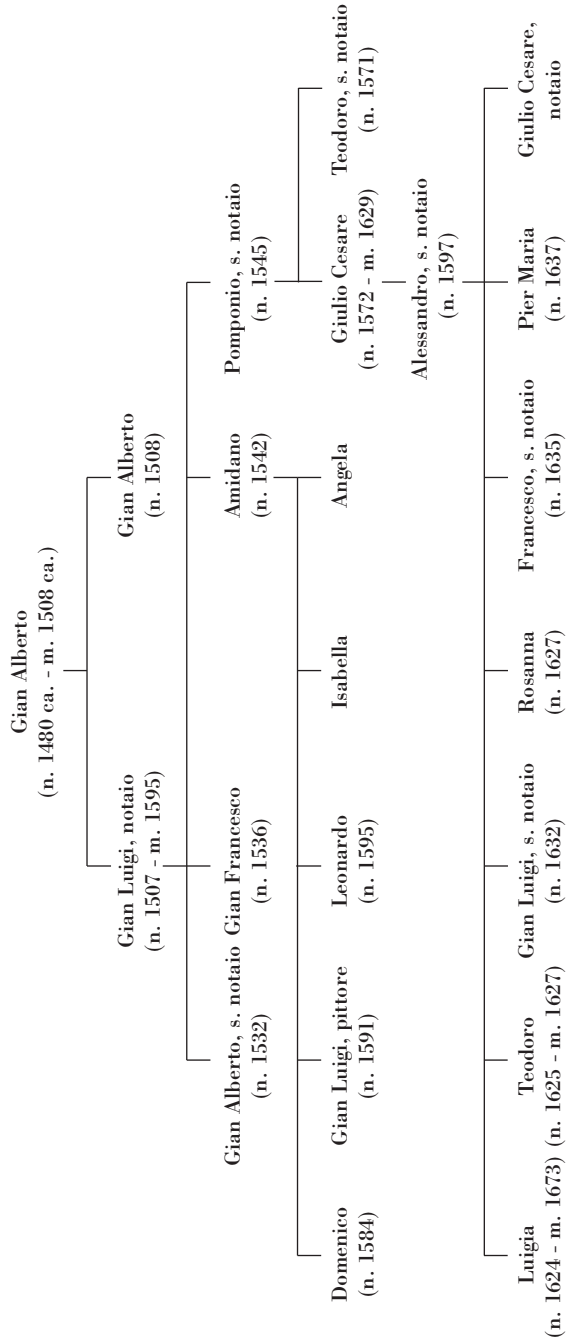
dipinti: si pensi, ad esempio, al *Martirio di San Bartolomeo* nelle collezioni sabaude, inventariato nel 1631 come Cerano e quattro anni dopo come Morazzone. A questo primo scambio attributivo, forse un vero e proprio raggio ai danni dell'acquirente, ne seguivano altri ancora, tanto da ridurre il catalogo del pittore alle poche opere esposte al pubblico nelle chiese parmensi. Così quando Pierre Crozat giungeva in Italia nei primi anni del Settecento acquistava almeno due dipinti dell'Amidani, la *Madonna col Bambino e San Carlo Borromeo* (cat. 16) e la *Strage degli Innocenti* (cat. 19) oggi all'Hermitage, ma entrambi sotto nomi diversi e certo più eclatanti, quelli del Guercino e del Lanfranco¹¹⁴. Particolarmente significativo è il caso della *Strage degli Innocenti*, ceduta nel 1711 dalla corte farnesiana in contropartita di altri dipinti: se infatti nel contratto con il mercante Carlo Antonio Canopi veniva chiaramente specificato il riferimento al nostro pittore, pochissimi anni dopo, nel 1714-15, la stessa tavola veniva venduta al Crozat, con la già citata ascrizione al Lanfranco. La scarsa considerazione per l'artista nei primi anni del XVIII secolo spingeva poi i Farnese a cedere altre due opere, una *Maddalena* e una *Carità* (cat. 54, 57), ma, curiosamente, proprio quel cono d'ombra faceva sì che due suoi dipinti, forse tre, quelli incamerati dalle cappelle di Fontevivo, entrassero in quegli stessi anni nelle raccolte ducali con l'errata attribuzione allo Schedoni¹¹⁵.

¹¹⁴ Acquistava anche una *Madonna col Bambino e Santa Maria Maddalena* (cat. 70) riferita all'ambito dei Carracci, che però in una successiva vendita veniva assegnata all'Amidani.

¹¹⁵ Un problema ancora aperto è quello della produzione grafica dell'Amidani, di cui, al momento, non si conosce alcun esemplare sicuro. La *Sacra Famiglia con San Giovannino* della Galleria Nazionale di Parma (inv. n. 929), a lui attribuita da Ricci (1894, pp. 70-71), da Pelicelli (1906, p. 95; 1912, p. 57) e dalla Frisoni (1992, p. 207), sembra infatti una tarda derivazione dal ben noto modello schedoniano in collezione Molinari Pradelli a Marano di Castenaso, mentre l'*Assunzione della Vergine* di collezione privata riferitagli da Tanzi (1988, p. 25), senz'altro più vicina ai consueti stilemi amidaniani, suscita comunque qualche perplessità.



ALBERO GENEALOGICO DELLA FAMIGLIA AMIDANI



CATALOGO DELLE OPERE

OPERE AUTOGRAFE

1. *Sacra Famiglia*, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte.
Olio su tela, cm 130x92.

Il dipinto proviene da una delle nove cappelle inserite nel muro di recinzione del convento cappuccino di Fontevivo. Alla scoperta dell'originaria collocazione si è giunti sulla base degli atti di soppressione del convento da parte delle autorità francesi, dove si ricordavano "Nove Quadri che si dicono tante Copie tratte dagli Originali dello Schedoni, e che esistevano nelle Capelle all'intorno del Recinto, e che rappresentano Il 1°. S. Pietro 2°. S. Gio: Batta 3°. S. Lorenzo 4°. S. Paolo 5°. La Madonna con S. Giuseppe, ed il Bambino 6°. La SS.ma Annunziata 7°. S. Sebastiano 8° La S. Croce 9° La Decollazione di S. Gio: Batta" (ASPr, Atti di soppressione dei conventi 1805/26). Gli originali erano stati acquisiti da Francesco Farnese, come dimostra la ricevuta sottoscritta il 22 dicembre 1710 dal padre guardiano di Fontevivo, Clemente da Fiorenzuola, relativa ad alcuni quadri inviati dal duca e destinati a non meglio precisate cappelle (ASPr, Casa e Corte Farnesiane, b. 53). Si tratta evidentemente delle copie destinate a sostituire i dipinti rimossi e questo è provato dal fatto che proprio tra il novembre e il dicembre dello stesso anno alcuni pittori fossero pagati per nove copie dallo Schedoni (ASPr, Casa e Corte Farnesiane, b. 53). Vediamo dunque come fin dagli inizi del XVIII secolo la *Sacra Famiglia*, come del resto le altre tele del ciclo, venisse assegnata a Bartolomeo Schedoni. Tale attribuzione era confermata nell'inventario del Palazzo Ducale steso nel 1731 (*Copia...*) e in quello dell'Appartamento dei Quadri redatto nel 1734: "del Schedoni Altro quadro in cornice come sopra alto b.a 2 on. 5 largo b.a 1 on. 8. La B.V. col Bambino, e S. Gius.e che legge" (*Inventario... 1734*). Nello stesso anno il dipinto figurava tra quelli inviati a Napoli, al seguito di Carlo di Borbone, e anche in questo caso si ribadiva l'autografia schedoniana: "Quadro alto braccia 2, once 5; largo braccio 1, once 8 - Schedoni: La Beata Vergine col Bambino e S. Giuseppe che legge" (*Inventario... 1734a*). Entrava quindi nelle collezioni borboniche e veniva depositato presso il Palazzo Reale, per finire poi a Capodimonte, come risulta dal catalogo stilato nel 1767, in occasione del trasferimento: "40. La Vergine, il Bambino e S. Giuseppe d'ignoto al. p. 5 l. 3 1/2" (*Nota... 1767*). Passava in seguito al Palazzo degli Studi, poi Real Museo Borbonico e Museo Nazionale, per approdare infine, dal 1957, alla rinnovata Galleria di Capodimonte. Perso ormai il tradizionale riferimento allo Schedoni, rilanciato solo da Valery (1854), si succedevano proposte in favore della scuola carraccesca (Anders 1799; Arditi 1821) e schedoniana (Quaranta 1848; Principe di San Giorgio 1852; Fiorelli 1873), fino alla restituzione a Giulio Cesare Amidani da parte di Ricci (1895). Quest'ultima ipotesi veniva condivisa dalla quasi totalità della critica successiva (De Rinaldis 1911; Maggiore 1922; Moschini 1927; De Rinaldis 1928; Quintavalle 1930; Galetti-Camesasca 1951; Quintavalle 1960) fino ai recenti interventi della Frisoni (1986; 1989; 1992), di Riccomini (1988) e della Utilli (1994). Fiorella Frisoni (1986, pp. 79-80) sottolineava soprattutto le deriva-

zioni dai Carracci, in particolare dall'analogo soggetto di Agostino nella collezione Durazzo Pallavicini, proponendo quindi una datazione al primo lustro del Seicento, prima della svolta schedoniana determinata dall'arrivo del modenese a Parma. Tale cronologia, pienamente sottoscritta da Mariella Utili (1994), veniva contraddetta però dalla scoperta della collocazione originaria del dipinto, in quanto le cappelle esterne di Fontevivo non erano concluse prima del 1610, anno in cui Paolo V promulgava il breve pontificio di concessione delle indulgenze. L'ascrizione a Bartolomeo Schedoni dei dipinti in dette cappelle da parte delle fonti sette-ottocentesche e la verificata presenza di almeno tre sue opere in quelle sedi – il *San Pietro*, il *San Paolo* e il *San Sebastiano* oggi a Capodimonte – spingeva poi Cristina Cecchinelli (1999) a riferirgli l'intero ciclo fontevivense, compresa la *Sacra Famiglia*. La studiosa giustificava la diversa intonazione rispetto alle opere certe dello Schedoni parlando di restauri e di interventi di bottega (Cecchinelli 1999, pp. 83, 87), tesi ribadita anche in seguito (Cecchinelli 1999a, pp. 88-91) e accolta da Federica Dallasta (1999a).

La *Sacra Famiglia* va tuttavia confermata all'Amidani, come da me già sostenuto (Crispo 2000, pp. 180-181) e riaffermato da altri ancora (Negro-Roio 2000, pp. 19-20): se osserviamo la più tarda e poco nota *Madonna col Bambino* in collezione parmense (cat. 37), ne ravvisiamo infatti la lontana matrice proprio nel dipinto fontevivense, nel volto dolcemente reclinato della Vergine, negli occhi socchiusi e nelle mani dalle lunghe dita irrigidite in posizioni innaturali. Al nostro quadro si ricollega del resto anche la tela già in Santa Maria del Quartiere (cat. 30), che rielabora, con minime varianti, le pose della Vergine e del Bambino. L'autografia amidaniana è confermata altresì dal confronto con la giovanile pala di Collecchio (cat. 3), che presenta lo stesso schematico dispiegarsi dei panneggi, segnati da lunghe e spesse pennellate, ma soprattutto da due particolari che mi sembrano rivelatori: il primo è rappresentato dalla testa di Giuseppe, che si lega, pur nel diverso scorcio, a quella dell'anziano portatore di sinistra nei due *Trasporti di Cristo al sepolcro* di Parigi e Vienna (cat. 21-22) e a quella dello stesso Giuseppe nella tarda *Sacra Famiglia* Longhi (cat. 41); il secondo dai piedi di Maria, che ritroveremo, pressochè identici, nelle successive prove del pittore, dal *Cupido* già Christie's (1619) (cat. 29) alla *Sacra Famiglia e Santi* di Casalmaggiore (1619) (cat. 27), fino al *Martirio di San Bartolomeo* di Torino (cat. 36).

La datazione del dipinto presenta alcune questioni di non facile soluzione. Occorre infatti capire se l'Amidani collaborò con lo Schedoni dall'inizio, se venne chiamato in un secondo momento o addirittura alla scomparsa del modenese per completare il ciclo lasciato incompiuto. Non contribuisce a chiarire la situazione un documento del gennaio 1616 che ricorda come alla morte dello Schedoni venissero ritrovati in casa sua cinque grandi "telari" destinati al convento di Fontevivo, due dei quali con le "tovalie" già "impremiti" (ASPr, Raccolta manoscritti, b. 51): se approntati per le cappelle esterne confermerebbero la cronologia tarda dei pezzi amidaniani, se invece relativi ai sei altari della navata, non ancora decorati, accrediterebbero l'ipotesi della collaborazione e quindi la datazione precoce. Ritengo che un'esecuzione nel 1616 o poco oltre risulti poco convincente al confronto con le altre opere di quella fase, come, ad esempio, la pala per l'Oratorio dei Rossi (1616) (cat. 10). Se allora è verosimile che l'Amidani venisse convocato



cat. 1. L. Amidani, *Sacra Famiglia*,
Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte.



cat. 2. L. Amidani, *Santa Croce*,
Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte.

proprio dallo Schedoni per accelerare la conclusione della serie, è altrettanto plausibile che Luigi, allora ventenne, fosse allievo del modenese e per tale ragione gli venisse affidata parte della commissione. Sulla base di tali considerazioni possiamo dunque proporre una datazione entro la metà degli anni Dieci, forse nei primissimi anni del decennio. Non si può concludere senza accennare al senso complessivo del ciclo, i cui soggetti alludevano ai titoli delle basiliche romane; attorno al convento si voleva infatti riproporre un simbolico percorso giubilare, al cui interno la stazione con la *Sacra Famiglia*, recante al centro la figura della Vergine, corrispondeva evidentemente a Santa Maria Maggiore.

Bibliografia: *Copia...* 1731, c. 157r; *Inventario...* 1734, n. 151; *Inventario...* 1734a, rotolo A, n. 4; *Nota...* 1767, n. 40; Anders 1799, n. 253; Paterno 1806-16, n. 253; *Riscontro...* 1816-21, n. 566; Arditì 1821, n. 11251; Quaranta 1848, n. 334; Principe di San Giorgio 1852, n. 330E; Valery 1854, p. 94; Salazar 1870, n. 83892; Novelli 1870, p. 187; Fiorelli 1873, p. 14; Ricci 1895, pp. 179-181; De Rinaldis 1911, p. 250; Maggiore 1922, p. 264; Bertarelli 1927, p. 265; Moschini 1927, p. 124; De Rinaldis 1928, pp. XXIV, 4; Quintavalle 1930, n. 381; De Simone 1933, p. 700; Galetti-Camesasca 1951, I, p. 53; Quintavalle 1960, p. 793; Bevilacqua 1979, p. 26; Strazzullo 1979, p. 63; Frisoni 1986, pp. 79-80, 83 nn. 2, 5; Bertini 1987, p. 297; Riccomini 1988, pp. 133-134 n. 2, 140; Còcciolì Mastroviti 1989, p. 613; Frisoni 1989, p. 78; ead. 1992, p. 207; Utili 1994, p. 77; Cecchinelli 1999, pp. 71-87; ead. 1999a, pp. 88-91, 94-95; Dallasta 1999a, pp. 153-154; Dallasta-Cecchinelli 1999, pp. 281-282; Lasagni 1999, I, p. 100; Crispo 2000, pp. 178-181; Negro-Roio 2000, pp. 19-20, 96; Ruesch s.d., p. 162.

2. *Santa Croce*, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte.
Olio su tela, cm 130x89.

La tela proviene da una delle nove cappelle esterne del convento cappuccino di Fontevivo, come la *Sacra Famiglia* esaminata alla scheda precedente, a cui si rimanda per un resoconto più dettagliato della vicenda storica. Passata nel 1710 alle collezioni ducali, era destinata al Palazzo di Colorno, dove risultava ascritta allo Schedoni (*Nota...* 1734). Veniva poi inviata a Napoli da Carlo di Borbone, assieme a gran parte della raccolta farnesiana, trovando un'iniziale collocazione nel Palazzo Reale. Da qui nel 1767 veniva trasferita al Palazzo di Capodimonte, come risulta dall'elenco stilato in quell'occasione, dove è segnalata senza indicazioni d'autore: "22. Croce tenuta da Angelo e due altri che l'adorano al. p. 5 l. 3 1/2" (*Nota...* 1767). Durante la sua visita a Capodimonte nel 1783 Tommaso Puccini la notava tra le tele riferite allo Schedoni, così commentandola: "Piccolo quadretto per alto in cui due angioletti sulle nubi attorno una croce situata in mezzo. Un altro la sostiene, e dietro in un campo di luce si vedono sortire molte teste di altri angelotti. È piccola cosa, ma è graziosa assai" (Mazzi 1986). In seguito il dipinto entrava nel Real Museo Borbonico, poi Museo Nazionale, per tornare infine a Capodimonte. La *Santa Croce*, di nuovo attribuita allo Schedoni nella prima metà del XIX secolo (Perrino 1830; Michel 1837; Quaranta 1848) e poi declassata a opera di scuola (Salazar 1870; Fiorelli 1873; Monaco 1874), veniva restituita al-

l'Amidani da Corrado Ricci (1895), senza che la sua tesi suscitasse nell'immediato grandi consensi. Se infatti Quintavalle (1930) assegnava la tela alla scuola di Annibale Carracci, Malafarina (1976) l'attribuiva allo stesso maestro, aggregandola impropriamente alle copie degli affreschi correggeschi in San Giovanni già riferite ad Annibale e Agostino. Tale accostamento induceva in errore anche Raffaello Causa (1982), che infatti la pubblicava come derivazione dal Correggio. Nel 1994 Negro riproponeva invece il nome dello Schedoni, ripreso poi dalla Cecchinelli (1999, pp. 83, 87; 1999a, pp. 88-91) e dalla Dallasta (1999a, pp. 154-155), convinte dell'autografia schedoniana di tutte le nove tele un tempo nelle cappelle di Fontevivo. Differente la posizione di Mariella Utili (1994, p. 80), che ritornava all'ipotesi di Ricci, riportando l'analogo parere di Benati. La studiosa notava caratteri tipicamente amidaniani nei corposi angioletti, con le tipiche fossette ai gomiti, e particolarmente in quello a destra, la cui singolare capigliatura svolazzante all'indietro torna, pressochè identica, nell'angelo che regge il violone nella *Santa Cecilia* di Capodimonte (cat. 23). A tali confronti potremmo aggiungere quello tra l'angioletto di sinistra e il Gesù nella tavola della Banca Popolare dell'Emilia Romagna (cat. 11), che presenta lo stesso profilo, pur a valori chiaroscurali invertiti, e l'altro con il cielo nella pala di Collecchio (cat. 3), anch'esso giocato sulla successione concentrata di pesanti nuvole scure ad altre più luminose.

Se in precedenza non avevo escluso la paternità schedoniana (Crispo 2000, pp. 180-181), riconfermata tra l'altro da Negro e dalla Roio (2000, p. 96), ritengo ora che le nuove acquisizioni su Luigi Amidani avvalorino la proposta della Utili, che è discutibile solo sul piano cronologico. In effetti la *Santa Croce* e gli altri dipinti di quel ciclo non vennero eseguiti entro il primo decennio del Seicento, ma agli inizi del successivo, come ho evidenziato nella scheda precedente, a cui rinvio per una discussione più approfondita della questione. Sapendo infine che le nove tele destinate alle cappelle esterne del convento alludevano alle basiliche romane, va da sè che la nostra si riferisse a Santa Croce in Gerusalemme, che è infatti la città sommariamente tratteggiata in basso.

Bibliografia: *Nota...* 1734, n. 47; *Nota...* 1767, n. 22; Arditi 1821, n. 11264; Perrino 1830, p. 173; Pagano 1831, p. 67; *Monumenti...* 1832, II, n. 91E; Michel 1837, p. 150; Quaranta 1848, n. 162; Principe di San Giorgio 1852, n. 162E; Valery 1854, p. 94; Salazar 1870, n. 83888; Fiorelli 1873, p. 14; Monaco 1874, p. 231; Ricci 1895, p. 181; Quintavalle 1930, n. 604; Malafarina 1976, p. 130; Bevilacqua 1979, p. 25; Causa 1982, pp. 102, 147; Mazzi 1986, p. 23; Bertini 1987, p. 291; Negro 1994, pp. 238, 245; Utili 1994, pp. 79-80; Cecchinelli 1999, pp. 71-87; ead. 1999a, pp. 88-91, 94-95; Dallasta 1999a, pp. 119, 154-155; Dallasta-Cecchinelli 1999, pp. 280, 282; Crispo 2000, pp. 178-180; Negro-Roio 2000, pp. 19, 96.

3. *Madonna col Bambino e i Santi Antonio Abate e Francesco*, Collecchio, San Prospero.
Olio su tela, cm 280x180.

La pala era segnalata a fine Settecento da Ireneo Affò: "Nella villa di Collecchio vi ha un S. Francesco opera bellissima di d." autore [Pomponio Amidano]".



cat. 3. L. Amidani, *Madonna col Bambino
e i Santi Antonio Abate e Francesco*, Collecchio, San Prospero.



cat. 4. L. Amidani, *Ritratto di gentiluomo anziano con libro*,
Parma, Pinacoteca Stuard.

In seguito Scarabelli Zunti (fine XIX sec.), citando quel passo, da lui attribuito a Baistrocchi, riferiva come la tela collecchiese fosse “passata altrove”, non riconoscendovi il soggetto sommariamente descritto dal francescano. Una prima approfondita analisi veniva compiuta in tempi recenti da Quintavalle (1975), che pensava a un seguace dello Schedoni, rilevando diverse matrici: ludovichiana nella composizione, ferrarese nello sfondo e correggesca nella gloria celeste. La restituzione all’Amidani era proposta invece da Cirillo e Godi (1986), che, sulla base dell’Affò, ascrivevano il dipinto a Pomponio, datandolo al secondo decennio del Seicento. L’attribuzione, avvalorata dalla fonte settecentesca, è confermata dai dati stilistici: il San Francesco, derivato dal modello dello Schedoni nella *Sacra Famiglia e Santi* di Capodimonte (fig. 2), è infatti ripreso con poche varianti nella pala dell’Oratorio dei Rossi (1616) (cat. 10), mentre il Gesù e il paesaggio sul fondo trovano puntuali riscontri in opere giovanili, rispettivamente nella *Sacra Famiglia con San Bernardino da Siena* della Galleria Nazionale di Parma (cat. 5) e nel ritratto della Pinacoteca Stuard (cat. 4). Anche le mani irrigidite e i panneggi segnati da lunghe pieghe rettilinee sono caratteristiche proprie della fase iniziale, riscontrabili, tra l’altro, nella *Sacra Famiglia* di Capodimonte (cat. 1). Tali considerazioni ci inducono a collocare la pala nei primi anni Dieci.

Bibliografia: Affò fine XVIII sec., c. 317v; Scarabelli Zunti fine XIX sec., IV, c. 13; Quintavalle 1975, pp. 207-208; Cirillo-Godi 1986, pp. 14, 325; Pongolini 1995, p. 28.

4. *Ritratto di gentiluomo anziano con libro*, Parma, Pinacoteca Stuard (inv. n. 26). Olio su tela, cm 69x58.

Il ritratto, ricordato per la prima volta nell’inventario della raccolta Stuard curato da Giambattista Borghesi (1834), veniva assegnato a un ignoto artista del XVII secolo da Copertini (1926) e Santangelo (1934) e poi riferito alla scuola parmense di fine Cinquecento nel successivo catalogo della pinacoteca (1961). Erano Cirillo e Godi (1987, p. 78) a restituirlo all’Amidani, riconoscendovi il caratteristico piegare cartaceo dei panneggi e datandolo alla piena maturità del pittore. Anche se l’abrasione della superficie impedisce una corretta lettura, la resa schematica delle stoffe, giocate su lunghe pennellate lineari, ci induce ad accostare il ritratto a opere giovanili, quali la *Madonna col Bambino e Santi* di Collecchio (cat. 3), dove ritroviamo, tra l’altro, un paesaggio di fondo del tutto simile. La cronologia del pezzo andrà allora anticipata ai primi anni Dieci.

Bibliografia: Borghesi 1834, n. 24; *Inventario...* 1850, c. 16r; *Pinacoteca...* 1859, galleria, parete rimpetto alle finestre; *Estratto...* 1891 ca., fasc. Ufficio della cura gratuita, n. 18; *Elenco...* 1910 ca., n. 160; *Elenco...* 1913 ca., n. 126; Copertini 1926, pp. 28-29; Santangelo 1934, p. 122; *La pinacoteca...* 1961, p. 18; Cirillo-Godi 1987, pp. 78, 98.

5. *Sacra Famiglia con San Bernardino da Siena*, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 408).
Olio su tavola, cm 41x30,5.

Il dipinto era citato per la prima volta in un catalogo di opere acquistate dall'Accademia Parmense alla metà dell'Ottocento, dove era detto "S. ant. da Padova la B.V. col Bam. e S. Giuseppe" e assegnato alla scuola bolognese (*Supplemento...* 1852). Gli studi successivi non chiarivano il nodo attributivo e neppure la matrice del pezzo (*Inventario...* 1874; Martini 1875; Pigorini 1887), tanto che Corrado Ricci (1894; 1896) lo collocava genericamente tra i quadri di scuola napoletana, ligure e lombarda. Nel suo recente intervento Stefano Pronti (1998) sottolineava giustamente l'appartenenza al contesto parmense del primo Seicento e il carattere correggesco della Madonna col Bambino, ma non riconosceva nel frate inginocchiato a destra il francescano San Bernardino da Siena, scambiandolo per il cistercense San Bernardo. È stato Giuseppe Cirillo (1998-99) a ripristinare la corretta lettura iconografica e ad avanzare il nome dell'Amidani, datando la tavola alla fase più arcaica. Va segnalato infine che la figura di Gesù con le braccia protese al collo della Vergine tornerà quasi identica in due *Sacre Famiglie* di collezione privata (cat. 18, 37) e in quella con Santi di Casalmaggiore (1619) (cat. 27).

Bibliografia: *Supplemento...* 1852, c. 10v; *Inventario...* 1874, p. 31; Martini 1875, p. 36; Pigorini 1887, p. 25; Ricci 1894, pp. 10-11; id. 1896, p. 27; Pronti 1998, p. 87; Cirillo 1998-99, pp. 30-31.

6. *Adorazione dei pastori*, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 388).
Olio su tavola, cm 44x39.

L'*Adorazione* proviene dalla collezione dei marchesi Dalla Rosa Prati, dove era riferita allo Schedoni (Morini-Borghesi 1832). Con tale attribuzione compariva nel catalogo della vendita di parte della raccolta all'Accademia Parmense: "40 La nascita di Cristo con pastori, di Bartolom.^o Schedoni; questo bellissimo ed importante quadrino starebbe assai bene nell'Accad.^a che nulla possiede di piccolo di questo valente seguace della nostra Scuola e stim.^o 3000 come molto patito" (*Quadri...* 1852). Se il nome del modenese veniva riproposto in via dubitativa da Martini (1871; 1872), da Pigorini (1887) e dagli estensori dell'inventario manoscritto del 1874, la piena autografia schedoniana era riaffermata invece dallo stesso Martini (1875), da Ricci (1894; 1896) e da Pelicelli (1906; 1912). Anche la critica successiva confermava l'ascrizione (Moschini 1927; Sorrentino 1931; Foratti 1936), pur con qualche incertezza da parte di Quintavalle (1939). Diversa invece l'opinione di Mario Di Giampaolo, che nel recente catalogo della Galleria Nazionale (1999) assegnava l'*Adorazione dei pastori* a Sisto Badalocchio, riferendola alla fase più schedoniana del pittore parmense.

Non è facile dare un giudizio definitivo sulla tavoletta, considerando anche le precarie condizioni di conservazione, già attestate dagli inventari ottocenteschi e riscontrabili anche dopo il restauro del 1967. Ritengo tuttavia che le figure dei due pastori sulla destra rivelino in modo inequivocabile la mano di Luigi Amidani.



cat. 5. L. Amidani, *Sacra Famiglia con San Bernardino da Siena*,
Parma, Galleria Nazionale.



cat. 6. L. Amidani, *Adorazione dei pastori*,
Parma, Galleria Nazionale.



cat. 7. L. Amidani, *Crocifissione di San Pietro*,
Vigatto, San Pietro.

ni: i profili nettamente scanditi da una luce radente e i panneggi segnati da pieghe sottili e parallele sono sigle tipiche dell'artista, che ritroviamo soprattutto nelle opere giovanili, come, ad esempio, la *Crocifissione di San Pietro* a Vigatto (1612) (cat. 7). Possiamo dunque avanzare una datazione ai primi anni Dieci, nel momento di massima attenzione per l'opera dello Schedoni a Fontevivo. Non va taciuto tuttavia che le figure della Vergine e del giovane accorrente con le braccia protese mostrano un carattere decisamente tardomanierista e dissonante con la parte sicuramente amidaniana: il fatto potrebbe spiegarsi con un voluto recupero di un lessico arcaico o con il riutilizzo di un'Adorazione più antica, solo parzialmente ridipinta o riemersa in seguito ai successivi restauri.

Bibliografia: Morini-Borghesi 1832, c. 1v; *Nota...* 1832, c. 1r; *Quadri...* 1852, c. 5v; *Supplemento...* 1852, c. 10v; Martini 1871, p. 74; id. 1872, p. 88; *Inventario...* 1874, p. 31; Martini 1875, p. 35; Pigorini 1887, p. 39; Ricci 1894, pp. 18-19; id. 1896, p. 60; Pelicelli 1906, p. 91; id. 1912, p. 53; Moschini 1927, pp. 126, 145; Sorrentino 1931, p. 29; Foratti 1936, p. 57; Quintavalle 1939, p. 91; Ghidiglia Quintavalle 1968, p. 54; Dallasta-Cecchinelli 1999, pp. 293-294; Di Giampaolo 1999, pp. 64-65.

7. *Crocifissione di San Pietro*, Vigatto, San Pietro.
Olio su tela, cm 245x165.

La pala sarebbe stata dipinta nel 1612 da Pomponio Amidani per dodici doppie, se vogliamo dar credito a un manoscritto del 1725, che cita un perduto libro della parrocchiale (*Descrizione...* 1725), e a un'iscrizione settecentesca nella parete absidale con la seguente esortazione: "ADVORTE / TABULAM HA / NC A POMPONIO / AMIDANO PARME / NSI PICTAM AN / NO CIODCXII". La tela, data a Pomponio anche da Ireneo Affò (fine XVIII sec.), era riferita invece a Giulio Cesare da Romualdo Baistrocchi (fine XVIII sec.), che così la commentava: "Il suo quadro della Crocifissione di S. Pietro Ap." dipinta da lui [Giulio Cesare Amidani] nella Chiesa di Vigatto, villa a poche miglia di Parma, è migliore di quelli che dipinse in Parma. Il S. Pietro capovolto serba graziosissimi i rovesciati delineamenti del viso. La forza de manigoldi, che inalberano la croce, è al vivo segnata: Ceffi che non ributtano, membra che non perdono la grazia nella robustezza. La gioja poi è dipinta nè graziosissimi volti di più Angioletti, che del glorioso martirio l'immarcescibil palma offrono al santo paziente. Si vede che studiò profondamente oltre il Correggio, il Tiziano, ed i Caracci, e fa un bel misto di tutti tre". Nonostante le citate premesse la critica otto-novecentesca privilegiava il riferimento a Giulio Cesare, pur non mancando fautori di Pomponio (Molossi 1832-34; Santangelo 1934; Corradi Cervi 1962; Cirillo-Godi 1986; id. 1987). Erano poche tuttavia le indagini specifiche sul dipinto: a un breve cenno di Moschini (1927, p. 124) sul carattere schedoniano della tela, seguiva, dopo quasi cinquant'anni, una più approfondita analisi della Frisoni (1986, pp. 80-81), che individuava la fonte primaria della composizione nell'analogo soggetto dipinto dal Reni per la chiesa romana di San Paolo alle Tre Fontane, notando inoltre ben precise relazioni tra le figure di fondo e il Mastelletta di Palazzo Spada. L'ipotesi

di un soggiorno a Roma, formulata dalla Frisoni, dava ragione dei citati rapporti e dei modelli presenti nel dipinto, seppur trascritti secondo l'ormai dominante maniera schedoniana. Tali considerazioni erano condivise dalla critica successiva (Riccomini 1988; Còccioli Mastroviti 1989; Utili 1994), costituendo la chiave interpretativa della tela fino al recente intervento di Riccomini (1999). Questi restituiva l'opera a Luigi, riconoscendovi, con brillante intuizione, una delle prove giovanili e non il prodotto di un artista ormai maturo, come fino ad allora ritenuto. La tesi di Riccomini, immediatamente sottoscritta da Tanzi (1999a, p. 23), riceve conferma, in questa sede, dalla pubblicazione dell'atto di nascita del pittore (doc. 1), da cui consegue che egli dipinse la pala a ventun'anni.

Tornando al problema dei modelli, va segnalato come il vero prototipo della *Crocifissione* non sia rappresentato tanto dal quadro reniano, quanto dall'esemplare commissionato nel 1608 a Jan Soens dai Gesuiti di San Pietro a Piacenza (fig. 4). In questo grande telerò il gruppo centrale è costruito esattamente come nella pala di Vigatto: al centro il Santo crocifisso, a sinistra lo scherano in piedi che tira la fune e a destra quello inginocchiato e l'altro che regge la croce. Vi ritroviamo anche l'angelo in volo e la piccola folla di soldati sul fondo, insomma tutte le componenti del nostro dipinto, che sono in gran parte assenti nella versione reniana. Certo cambia l'intonazione della tela, che da manierista diviene pienamente schedoniana, ma questo ci testimonia la capacità del pittore di declinare i modelli secondo le nuove esigenze del gusto. Se poi Marco Riccomini (1988, p. 136) ha messo in evidenza i nessi con la quinta paesistica del *Diana e Atteone* dell'Hermitage (cat. 34), non vanno tralasciati quelli con la più tarda *Sacra Famiglia con San Giovannino* della Fondazione Longhi (cat. 41), dove notiamo la stessa resa puntinata del fogliame, ma anche una testina di San Giovannino assai vicina a quella del nostro angioletto in volo. La pala venne dotata dell'attuale cornice nel 1747 e forse in tale occasione venne ridotta sui lati, come rivela il taglio netto della mano del santo a sinistra e del manto del carnefice a destra.

Bibliografia: *Descrizione...* 1725, c. 17; Affò fine XVIII sec., c. 317v; Baistrocchi fine XVIII sec., *ad vocem* Amidano; Molossi 1832-34, p. 589; Ricci 1896, p. 144; Scarabelli Zunti fine XIX sec., IV, c. 13, V, c. 20; Moschini 1927, pp. 123-125; Schiavi 1927, pp. 64-65, 105; Copertini 1929, p. 967; De Simone 1933, p. 700; Santangelo 1934, p. 303; Copertini 1935, p. 121; Galetti-Camesasca 1951, I, p. 53; Cavalli 1959, p. 208; Quintavalle 1960, p. 793; Corradi Cervi 1962, p. 130 n. 10; Lenzi 1972, p. 113; Godi 1982, p. 3; Cirillo-Godi 1986, p. 339; Frisoni 1986, pp. 80-81, 83-84 n. 6; Cirillo-Godi 1987, p. 78; Riccomini 1988, pp. 135-136, 140; Còccioli Mastroviti 1989, p. 613; Frisoni 1989, p. 79; ead. 1992, p. 207; Fornari Schianchi 1994a, p. 36; Utili 1994, p. 79; Loire 1996, p. 340; Dall'Acqua 1998, p. 71; Pellacani 1998, pp. 227-228; Fornari Schianchi 1999a, pp. XXVI-XXVII; Lasagni 1999, I, p. 100; Riccomini 1999, p. 80; id. 1999a, p. 56; Tanzi 1999a, pp. 22-23; Negro-Roio 2000, p. 114.

8. *Madonna col Bambino*, Cremona, Museo Civico Ala Ponzone (inv. n. 215).
Olio su tavola, cm 37x20.

La *Madonnina* di Cremona recava un tradizionale riferimento allo Schedoni (Moschini 1927; Foratti 1936; Puerari 1951), respinto per la prima volta da Marco Riccomini (1988), che restituiva la tavola all'Amidani. L'autografia amidaniana, confermata dalla Còccioli Mastroviti (1989) e da Loire (1996), è fuori discussione, come dimostrano gli stessi confronti proposti da Riccomini: la figura ingnocchiata della Vergine è infatti una soluzione ricorrente e la ritroviamo nella *Strage degli Innocenti* all'Hermitage (cat. 19), nella *Natività* di Casalmaggiore (1619) (cat. 28), nella *Sacra Famiglia* alla Galleria Nazionale di Parma (cat. 13) e nelle *Sepulture di Cristo* presso lo stesso museo e in collezione privata (cat. 26, 20); ma anche per la figura di Gesù non manca un puntuale riscontro nella più tarda *Sacra Famiglia* dell'Hermitage (cat. 33). La *Madonna col Bambino* è stata situata da Riccomini (1999) in prossimità delle due tele di Casalmaggiore (1619) (cat. 27-28), ma sembra databile in realtà verso la metà degli anni Dieci, nella fase più accentuatamente schedoniana.

Bibliografia: Moschini 1927, p. 140; Foratti 1936, p. 57; Puerari 1951, p. 155; Riccomini 1988, pp. 137, 140; Còccioli Mastroviti 1989, p. 614; Loire 1996, p. 97; Riccomini 1999, p. 80; id. 1999a, p. 56; Dallasta 1999b, p. 195.

9. *Santa Maria Maddalena*, Parma, collezione privata.
Olio su tavola, cm 22,5x17.

L'inedita *Maddalena* presenta i tipici tratti del nostro pittore. I lineamenti sottili della Santa rinviano infatti alle *Madonne col Bambino* del museo di Cremona e della Banca Popolare dell'Emilia Romagna (cat. 8, 11). Siamo nel momento di massima tangenza con i modi di Bartolomeo Schedoni e il chiaroscuro è ancora assai profondo, pur se attenuato rispetto alla *Crocifissione di San Pietro* a Vigatto (1612) (cat. 7), il che ci induce a collocare la tavola poco dopo quel dipinto, verso la metà degli anni Dieci. Quando nel 1616 Luigi Amidani dipingerà la pala per l'Oratorio dei Rossi (cat. 10), le fisionomie non differiranno di molto, ma le superfici risulteranno meno incise, tanto che la citata pala può verosimilmente rappresentare il termine *ante quem* per la nostra *Maddalena*.

Bibliografia: inedito.

10. *Sposalizio di Santa Caterina con i Santi Carlo Borromeo e Francesco*, Parma, Oratorio dei Rossi.
Olio su tela, cm 241x172.

La pala venne dipinta per la Confraternita della Santissima Trinità dei Pellegrini o dei Rossi. Nel 1584 tale compagnia aveva aperto un ospedale e un oratorio presso la chiesa della Trinità Vecchia, con atto rogato, guardacaso, da Luigi Amidani, nonno del nostro pittore. Alcuni dissidi tra i confratelli portavano poi a una

scissione e alla fondazione da parte di alcuni membri di una nuova sede, la cui costruzione veniva completata tra il 1610 e il 1615. Era lo stesso primicerio, Diomede Palmia, a donare nel 1616 la tela in esame, come indicato da un'iscrizione sulla parte posteriore. Non sono ancora chiare le ragioni della scelta di Luigi quale artefice dell'importante pala: si possono forse rintracciare nei precedenti contatti tra il committente e gli Amidani, documentati da un atto rogato dal nonno dell'artista l'8 marzo 1594 (ASPr, Notai, filza 1389, alla data), ma anche e soprattutto nel prestigio raggiunto dalla famiglia in quella stessa vicinia della Santissima Trinità dove era sorta e operava la suddetta compagnia. L'opera, oggi nella prima cappella a sinistra, era originariamente collocata nella seconda a destra, dedicata a Santa Caterina, e questo spiega la centralità della sua figura, mentre la presenza degli altri due Santi, Carlo Borromeo e Francesco, è legata allo speciale culto loro tributato dai confratelli (Gabbi XIX sec.).

Il dipinto, ricordato per la prima volta da Orlandi (1723), veniva particolarmente apprezzato da Clemente Ruta (1739), che scriveva: "Così pure un tal Quadro si capisce essere delle prime operazioni di tal'Autore, quale si legge cercava una maniera grandiosa e facile". Se poi gran parte delle guide a stampa e manoscritte del XVIII e XIX secolo lo assegnava a Giulio Cesare Amidani, non mancavano voci in favore di Pomponio (Affò fine XVIII sec.; Donati 1824) e addirittura di un Amidano Romano (Gabbi XIX sec.). La scoperta dell'iscrizione datata sul retro (Copertini 1929) ridestava l'interesse per il dipinto, che veniva riproposto da Quintavalle (1948) con l'ormai consolidato riferimento a Giulio Cesare, condiviso dalla critica novecentesca fino al recupero della figura di Luigi da parte di Riccomini (1999a).

La tela manifesta con evidenza l'accostamento alla maniera dello Schedoni, come sostenuto dalla Frisoni (1986, p. 81), ma rivela anche un diverso modo di trascrivere quel modello, mediante superfici appiattite e fisionomie ormai tipiche: lo aveva notato Riccomini (1988, pp. 137-138) e lo dimostra il San Francesco, che, pur derivando da quello marcatamente schedoniano tratteggiato nella pala di Collecchio (cat. 3), manifesta ormai caratteri peculiari nei tipici lineamenti arrotondati e dilatati.

Bibliografia: Orlandi 1723, p. 335; Ruta 1739, pp. 62-63; id. 1752, p. 81; id. 1780, p. 63; Ratti 1781, pp. 158-159; Baistrocchi 1787 ca., c. 70v; Affò 1794, p. 134; *Nomi...* XVIII sec., p. 269; Affò fine XVIII sec., c. 317r; Baistrocchi fine XVIII sec., *ad vocem* Santissima Trinità; Bodoni 1809, n. XVIII; Ticozzi 1818, I, p. 11; Donati 1824, p. 183; Bertoluzzi 1830, p. 181; Molossi 1832-34, p. 267; Grazioli 1847, p. 73; Malaspina 1851, pp. 114-115; id. 1869, p. 109; Martini 1871, p. 138; Janelli 1877, p. 11; *Guida...* 1887, p. 30; Ricci 1896, p. 144; Gabbi XIX sec., c. 287v; Scarabelli Zunti fine XIX sec., IV, c. 13, V, c. 20; Pelicelli 1906, p. 212; Lottici 1907, p. 405; Pelicelli 1912, p. 122; Ferrari 1927, p. 78; Moschini 1927, p. 124; Schiavi 1927, p. 64 n. 2; Copertini 1929, p. 967; De Simone 1933, p. 700; Santangelo 1934, p. 104; Copertini 1935, p. 121; Pelicelli 1937, p. 150; Quintavalle 1948, pp. 82-83; Bénézit 1948-55, I, p. 145; Galetti-Camesasca 1951, I, p. 53; Quintavalle 1960, p. 793; Pelicelli 1964, p. 114; Lenzi 1972, p. 113; Bezzi 1978, p. 114; Felice da Mareto 1978, p. 125; Godi 1982, p. 3; Frisoni 1986, pp. 81, 84 n. 7; Farinelli-Mendogni 1987, p. 85; Riccomini 1988, pp. 137-138, 140;

Tanzi 1988, p. 25; Còccioli Mastroviti 1989, p. 614; Frisoni 1989, p. 79; ead. 1992, p. 207; Castello 1996, p. 48; Pellacani 1998, pp. 227-228; Fornari Schianchi 1999a, p. XXVI; Lasagni 1999, I, p. 100; Riccomini 1999a, p. 56.

11. *Madonna col Bambino*, Modena, Banca Popolare dell'Emilia Romagna. Olio su tavola, cm 34x45.

La piccola tavola, raffigurante l'educazione di Gesù da parte della Vergine, è apparsa come opera di Bartolomeo Schedoni all'asta Finarte tenuta a Milano il 20 maggio 1982 e con tale assegnazione è entrata nella raccolta della Banca Popolare dell'Emilia Romagna. Lucia Peruzzi, nella scheda redatta per il primo catalogo della collezione (1987), sottolineava che "la dolcezza dell'ispirazione è propria del giovane Schedoni [...] del quale si può richiamare a confronto la bella *Annunciazione* di Formigine [...] analogamente ripensata in chiave di accostante naturalezza", aggiungendo però: "Se alcuni dettagli rivelano un garbo non comune, ad esempio nel nastro che si intreccia ai capelli scomposti della Vergine o nell'arguto ritaglio contro il fondo del profilo del Bambino, talune incertezze nella definizione plastica e l'esecuzione non sempre irreprensibile in altri passaggi inducono tuttavia a mettere in dubbio l'autografia del dipinto qui considerato". Dunque la Peruzzi metteva in discussione l'appartenenza della tavola al *corpus* schedoniano, consegnandola all'ambito del modenese, ma escludeva anche l'ipotesi Amidani, non rilevando i tipici tratti del pittore parmense. Nella riedizione del volume la studiosa (1997) chiariva come la prima ascrizione allo Schedoni spettasse a Carlo Volpe e si dichiarava per la piena autografia, proponendo una datazione attorno alla metà del primo decennio.

Il dipinto presenta in realtà i tipici caratteri di Luigi Amidani nel momento di maggiore adesione al lessico schedoniano: lo dimostra il profilo della Vergine con il naso sottile e le solite palpebre abbassate quasi a nascondere gli occhi, come nella *Maddalena* in collezione parmense (cat. 9) e nella *Madonna col Bambino* di Cremona (cat. 8). Amidaniani sono anche il volto di Gesù, quasi identico a quello dell'angelo sulla sinistra della *Santa Croce* di Napoli (cat. 2), e il panneggio, più rigonfio e meno scolpito di quelli tratteggiati dal modenese. Ma tipica è soprattutto la Vergine inginocchiata, in una posa già segnalata da Marco Riccomini come una soluzione peculiare del pittore (Riccomini 1988, p. 137). Sulla base di tali considerazioni si può confermare la precece proposta in favore dell'Amidani avanzata nel 1987 da Cirillo e Godi e datare il pezzo alla metà degli anni Dieci.

Bibliografia: Finarte 1982, p. 10, n. 57; Cirillo-Godi 1987, p. 78; Peruzzi 1987, pp. 82-83; ead. 1997, pp. 64-65.

12. *Santa Maria Maddalena*, Oldenburg, Landesmuseum. Olio su tavola, cm 35,5x25,5.

La *Maddalena* di Oldenburg venne acquistata nel 1804 ad Amburgo come Schedoni. Gli inventari ottocenteschi e primonovecenteschi del museo la ricono-



cat. 8. L. Amidani, *Madonna col Bambino*,
Cremona, Museo Civico Ala Ponzoni.



cat. 9. L. Amidani, *Santa Maria Maddalena*,
Parma, collezione privata.



cat. 10. L. Amidani, *Sposalizio di Santa Caterina
con i Santi Carlo Borromeo e Francesco*,
Parma, Oratorio dei Rossi.



cat. 11. L. Amidani, *Madonna col Bambino*,
Modena, Banca Popolare dell'Emilia Romagna.



cat. 12. L. Amidani, *Santa Maria Maddalena*,
Oldenburg, Landesmuseum.

scevano alla scuola parmense, con oscillazioni tra il Correggio e Giorgio Gandini. Tornavano invece all'originaria ipotesi schedoniana Vittorio Moschini (1927), che l'assegnava al primo periodo del pittore, e, recentemente, Federica Dallasta (1999a), datandola però alla fase estrema. Diverso il parere di Emilio Negro, che già nel 1994 metteva in dubbio l'autografia del modenese, per proporre poi assieme a Nicosetta Roio il nome di Luigi Amidani (Negro-Roio 2000). L'attribuzione dello studioso va senz'altro condivisa, poichè il delicato profilo della Maddalena, dalle palpebre arrotondate e socchiuse, appartiene al più collaudato repertorio del pittore. La trascrizione sottilmente chiaroscurata del lessico schedoniano induce poi a datare l'opera attorno alla metà degli anni Dieci.

Bibliografia: Bode 1888, pp. 17-19; Bredius-von Schmidt-Degener 1906, p. 5; Voss 1912, pp. 53-55; Moschini 1927, pp. 121, 132, 144; Keiser 1966, p. 61; Negro 1994, p. 246; Dallasta 1999a, p. 141; Negro-Roio 2000, p. 116.

13. *Sacra Famiglia con i Santi Elisabetta e Giovannino*, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 75).

Olio su tela, cm 130x99.

La tela giungeva in galleria dalla chiesa interna delle monache benedettine di San Quintino, come riferito da Pietro De Lama (1816). Fin da allora veniva correttamente assegnata all'Amidani, e, a parte un'iniziale propensione per Pomponio (Paulucci di Calboli 1819; *Inventario...* 1820), tutti i successivi interventi concordavano sul nome di Giulio Cesare, almeno fino ai recenti studi di Riccomini (1999; 1999a), che la restituivano a Luigi. Motivo di discordia era invece il riconoscimento dell'anziana Santa a destra, recante fra le ginocchia San Giovannino. Questa era correttamente identificata in Sant'Elisabetta dai primi inventari del museo (Paulucci di Calboli 1819; *Inventario...* 1820), ma veniva scambiata con Sant'Anna a partire da Toschi (1825). Se non mancavano convinti fautori dell'una e dell'altra ipotesi (per Elisabetta: Martini 1871; id. 1872; Quintavalle 1939; Dall'Acqua 1998; per Anna: Scarabelli Zunti fine XIX sec.; Ghidiglia Quintavalle 1968), altri, come Corrado Ricci e Marco Riccomini, oscillavano tra le due posizioni, talora mostrandosi inclini ad Anna (Ricci 1894; Riccomini 1999), e talora a Elisabetta (Ricci 1896; Riccomini 1988; id. 1999a). Decisamente singolari erano invece le letture della Kustodieva (1994) e della Còccioli Mastroviti (1989), che citavano in successione entrambe le opzioni, mentre ancora diversa era la tesi della Borea (1975), che parlava di una *Sacra Famiglia con i Santi Anna e Gioacchino*. Lasciando il terreno iconografico va segnalata l'analisi di Vittorio Moschini (1927), secondo cui l'Amidani, pur privilegiando un chiaroscuro sfumato di derivazione correggesca, avrebbe qui sperimentato la caratteristica pittura schedoniana a staccati campi coloristici. La prossimità al modenese, sottolineata anche da De Simone (1933), Quintavalle (1939) e altri ancora (Cesari 1955; Ghidiglia Quintavalle 1968), spingeva la Frisoni (1986, p. 81) a datare la tela entro la metà degli anni Dieci, mentre Riccomini (1988, p. 137; 1999; 1999a, p. 58) e la Còccioli Mastroviti (1989) si orientavano verso la fine del decennio. Lo stesso Riccomini (1988, pp. 136-137) metteva in evidenza alcune sigle ricorrenti



cat. 13. L. Amidani, *Sacra Famiglia con i Santi Elisabetta e Giovannino*, Parma, Galleria Nazionale.



cat. 14. L. Amidani, *Ritratto virile*,
Parma, Galleria Nazionale.

del pittore parmense, come la fisionomia della Vergine, riproposta anche nella ninfa china del *Diana e Atteone* dell'Hermitage (cat. 34) e nella Vergine della pala già in Santa Maria del Quartiere (cat. 30); o ancora la posa in ginocchio di Sant'Elisabetta, rintracciabile nella madre sulla destra della *Strage degli Innocenti* dell'Hermitage (cat. 19), nella Santa Chiara della *Natività* di Casalmaggiore (1619) (cat. 28), nella *Madonna col Bambino* di Cremona (cat. 8) e nella Maddalena delle *Sepulture di Cristo* di collezione privata e della Galleria Nazionale di Parma (1619) (cat. 20, 26). Le relazioni con opere in gran parte databili tra la seconda metà degli anni Dieci e l'inizio dei Venti danno piena conferma alla cronologia proposta da Riccomini, anche se il marcato schedonismo della tela può far pensare a una fase leggermente anteriore al gruppo di opere del 1619 (cat. 26-29). Il dipinto è stato restaurato nel 1934-35, nel 1947-48 e nel 1967-68.

Bibliografia: De Lama 1816, p. 47; Paulucci di Calboli 1819, p. 1; *Inventario...* 1820, c. 2r; Toschi 1825, p. 8; Malaspina 1851, p. 58; id. 1860, p. 55; id. 1869, p. 55; Martini 1871, p. 23; id. 1872, p. 26; *Inventario...* 1874, p. 7; Martini 1875, p. 6; Pigorini 1887, p. 6; Ricci 1894, pp. 32-33; id. 1896, p. 144; Scarabelli Zunti fine XIX sec., IV, c. 13; Moschini 1927, pp. 124-125; Sorrentino 1931, pp. 8, 15; De Simone 1933, p. 700; Quintavalle 1939, p. 278; Bénézit 1948-55, I, p. 145; Cesari 1955, p. 129; Ghidiglia Quintavalle 1968, p. 52; Lenzi 1972, p. 113; Borea 1975, p. 71; Fornari Schianchi 1983, p. 136; Frisoni 1986, p. 81-82, 84 n. 10; Bocchi 1987, p. 33; Riccomini 1988, pp. 136-137, 140; Gallerie... 1989, n. 73; Còccioli Mastroviti 1989, p. 614; Frisoni 1992, p. 207; Kustodieva 1994, pp. 41, 398; Dall'Acqua 1998, p. 71; Pellacani 1998, pp. 227-228; Fornari Schianchi 1999a, p. XXVI; Riccomini 1999, p. 80; id. 1999a, pp. 58-59.

14. *Ritratto virile*, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 329).

Olio su tela, cm 59x50.

Il dipinto, acquistato nel 1834 dai marchesi Pavesi (Ricci 1896), veniva assegnato a Giulio Cesare Amidani da Martini (1871), che, per via della statuetta, vi riconosceva il ritratto di uno scultore o di un antiquario. La successiva proposta di identificare il personaggio con Benvenuto Cellini (*Inventario...* 1874) era messa in discussione da Ricci (1896), che preferiva mantenere il generico riferimento a uno scultore, segnalando inoltre le affinità con il *Baldassar Castiglione* raffaellesco e con i modi di Pietro della Vecchia. Della stessa opinione era Lottici (1907), mentre Copertini (1935) lo ricollegava alla ritrattistica parmigianesca. In anni più recenti la Mezzetti (1977) confrontava il dipinto con un *Ritratto di gentiluomo con guanti* della Galleria Estense di Modena (cat. 88), già assegnato a Girolamo da Carpi e da lei riferito all'Amidani, notandovi gli stessi caratteri fisionomici e una simile gradazione delle ombre, di impronta schedoniana. Per quanto concerne la cronologia, la Còccioli Mastroviti (1989) lo situava tra le opere tarde, mentre la Frisoni (1992) lo riteneva precedente. Marco Riccomini (1999a), a cui va il merito di aver fatto per primo il nome di Luigi Amidani, associava i grandi occhi distanziati del personaggio a quelli della ninfa con il turbante nel *Diana e Atteone* dell'Hermitage (cat. 34) e dell'angelo con il capo inghirlandato

nella *Sacra Famiglia e Santi* di Casalmaggiore (1619) (cat. 27), confermando implicitamente la cronologia della Còccioli Mastroviti. Riteneva poi di identificare nel personaggio raffigurato un collezionista che tiene fra le mani un pezzo della sua raccolta e sottolineava la distanza tra il carattere aulico del nostro ritratto, evidentemente ispirato a modelli cinquecenteschi, e il tono quotidiano dell'altro presente nella *Sepoltura* della Galleria Nazionale di Parma (1619) (cat. 26), raffigurante con ogni probabilità il committente. Al di là di queste giuste osservazioni, va detto che la datazione della Frisoni pare più appropriata, in quanto la stessa resa chiaroscurale delle vesti è rintracciabile in opere situabili dopo la pala per l'Oratorio dei Rossi (1616) (cat. 10), ma prima delle quattro datate 1619 (cat. 26-29). Il dipinto è stato restaurato nel 1947-48.

Bibliografia: Martini 1871, p. 62; id. 1872, p. 73; *Inventario...* 1874, p. 27; Martini 1875, p. 27; Pigorini 1887, p. 33; Ricci 1894, pp. 56-57; id. 1896, pp. 237-238; Pelicelli 1906, p. 94; Lottici 1907, p. 405; Pelicelli 1912, p. 57; Sorrentino 1931, p. 15; De Simone 1933, p. 700; Copertini 1935, p. 121; Quintavalle 1939, p. 62; id. 1948, p. 67; Bénézit 1948-55; I, p. 145; Ghidiglia Quintavalle 1956, p. 28; Quintavalle 1960, p. 793; Ghidiglia Quintavalle 1965, pp. 27, 30-31; ead. 1971, p. 25; Lenzi 1972, p. 113; Mezzetti 1977, p. 94; Fornari Schianchi 1983, p. 136; Riccomini 1988, p. 140; Còccioli Mastroviti 1989, p. 614; Frisoni 1992, p. 207; Dall'Acqua 1998, p. 71; Pellacani 1998, pp. 227-228; Lasagni 1999, I, p. 100; Riccomini 1999a, pp. 58-59.

15. *Santa Maria Maddalena*, già Londra, Christie's.
Olio su tavola, cm 59,6x49,5.

La *Maddalena*, passata in asta da Christie's il 27 giugno 1975 come Bartolomeo Schedoni, è stata restituita all'Amidani da Daniele Benati, a cui devo la cortese segnalazione. Il dipinto, proveniente dall'Irlanda, dalla collezione Powerscourt, ripropone i tipici caratteri amidaniani nel volto dai grandi occhi assorti e lievemente divergenti, oltrechè nel teschio e nel vaso, che tornano assai simili nella *Maddalena* di Oldenburg (cat. 12). La tavola sembra attinente all'avanzata fase schedoniana e databile quindi piuttosto avanti nella seconda metà degli anni Dieci.

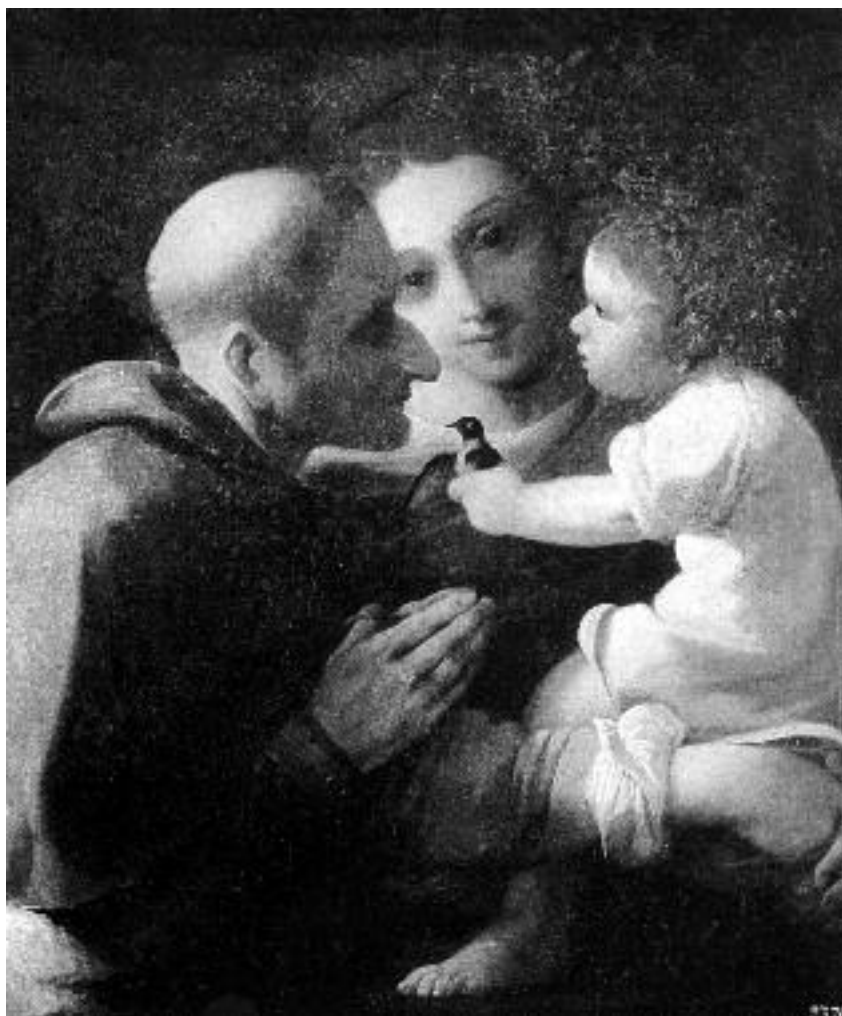
Bibliografia: Christie's 1975, n. 22.

16. *Madonna col Bambino e San Carlo Borromeo*, San Pietroburgo, Hermitage (inv. n. 7738).
Olio su tela, cm 81x69.

Il quadro compariva per la prima volta nell'inventario della collezione di Pierre Crozat, steso il 30 maggio 1740: "98. Un tableau peint sur toile de deux pieds cinq pouces de haut sur deux pieds trois quarts de pouce de large [78,5x67 cm], représentant une Vierge avec son enfant qui tient un oiseau et un saint Charles, peint par le Guerchin dans son premier temps, dans sa bordure de bois sculpté



cat. 15. L. Amidani, *Santa Maria Maddalena*,
già Londra, Christie's.



cat. 16. L. Amidani, *Madonna col Bambino e San Carlo Borromeo*, San Pietroburgo, Hermitage.



cat. 17. L. Amidani, *Madonna col Bambino
con in mano un uccellino*, Modena, Galleria Estense.

doré, prisé 200 l.” (Stuffmann 1968). Nel catalogo della raccolta redatto nel 1755 da Lacurne de Sainte-Palaye il dipinto, descritto come “Vierge, Enfant tenant un oiseau, St Charles Borromée”, passava invece allo Schedoni. Alla morte di Louis-Antoine Crozat barone di Thiers, sopravvenuta nel 1770, Diderot, allora presso la corte di Caterina II, convinceva la zarina ad acquistare in blocco la collezione, comprendente appunto la tela in esame. Questa, segnalata nel catalogo della vendita compilato nel 1772 da François Tronchin, entrava dunque all’Hermitage, dove fin dal 1773 figurava sotto il nome dello Schedoni, riformulato anche in altri inventari e cataloghi settecenteschi (*Catalogue... 1773-83*; München 1774; *Catalogue... 1797-1850*). Nel corso dell’Ottocento Bruni (1860; 1861) metteva in dubbio l’autografia del pezzo, declassandolo a copia, e come tale era schedato nella successiva sede espositiva, il Rumyantsev Museum, dove entrava nel 1862 (*Foreign... 1901*). Dispersa durante il periodo rivoluzionario, la *Madonna* ritornava all’Hermitage nel 1931, per acquisto dal mercato antiquario, ma veniva genericamente riferita a un anonimo italiano del Seicento. Va a Tatyana Kustodieva (1994) il merito di aver riconosciuto la mano dell’Amidani e di aver ravvisato nel Santo sulla sinistra Carlo Borromeo, che, pur correttamente identificato dagli inventari e cataloghi settecenteschi (*Catalogue... 1773-83*; München 1774; *Catalogue... 1797-1850*), in un secondo momento era stato scambiato per San Francesco. La puntuale analisi della studiosa non pare tuttavia condivisibile sul piano cronologico, in quanto, se è vero che vi sono evidenti citazioni dallo Schedoni, la fase più acutamente schedoniana non risale agli anni Venti, come da lei sostenuto, ma al decennio precedente. Si propone allora di affiancare il dipinto di San Pietroburgo a esemplari della seconda metà degli anni Dieci, quali la *Maddalena* già Christie’s (cat. 15) e la *Sacra Famiglia con i Santi Elisabetta e Giovannino* della Galleria Nazionale di Parma (cat. 13).

Bibliografia: Lacurne de Sainte-Palaye 1755, p. 6; Tronchin 1772, n. 71; *Catalogue... 1773-83*, n. 1018; München 1774, n. 1018; Georgi 1794, p. 461; *Catalogue... 1797-1850*, n. 2371; Hand 1827, p. 195; Schnitzler 1828, p. 47; Labensky 1838, pp. 400-401; *Inventory... 1859-1929*, n. 4498; Bruni 1860, p. 143; id. 1861, p. 161; *Foreign... 1901*, p. 4; Stuffmann 1968, p. 84; Wildenstein 1982, p. 47; Kustodieva 1994, pp. 43-44; Negro-Roio 2000, p. 122.

17. *Madonna col Bambino con in mano un uccellino*, Modena, Galleria Estense (inv. n. 91).

Olio su tavola, cm 28,5x22.

La piccola tavola, attribuita allo Schedoni da Moschini (1927), era confermata al modenese dalla Frisoni (1986, pp. 81-82), che la considerava un possibile modello per la *Sacra Famiglia* in collezione privata da lei restituita all’Amidani (cat. 18). A favore dello Schedoni si dichiarava anche Marco Riccomini (1999a), mentre fondati dubbi venivano avanzati da Federica Dallasta (1992), che in seguito espungeva il dipinto dal catalogo del pittore (Dallasta 1999b). Tale esclusione è pienamente condivisibile in quanto la *Madonna* dell’Estense va ricondotta senza alcun dubbio a Luigi Amidani per le evidenti affinità con il dipinto che già

la Frisoni aveva correlato al nostro quadro; se il volto di Gesù e i panneggi appiattiti dalla luce incidente sembrano infatti ricalcati dalla citata *Sacra Famiglia*, anche il profilo arrotondato e gli occhi dalle grandi pupille dilatate si rivelano inequivocabili sigle amidaniane. La tavola andrà allora datata, come l'altra appena citata, alla seconda metà degli anni Dieci.

Bibliografia: Moschini 1927, p. 142; Pallucchini 1945, p. 65; Frisoni 1986, pp. 81-82, 84 n. 11; Dallasta 1992, p. 72; ead. 1999b, p. 194; Riccomini 1999a, p. 58.

18. *Sacra Famiglia*, collezione privata.
Olio su tavola, cm 49x42.

La *Sacra Famiglia* appariva sul mercato antiquario nel 1975 presso la Galleria Gilberto Zabert di Torino (*Dipinti...* 1975) e di nuovo una decina d'anni dopo presso la Galleria Salamon Agustoni Algranti di Milano (Algranti 1986), in entrambi i casi con un'attribuzione a Bartolomeo Schedoni. Era Fiorella Frisoni (1986) a riconsegnare la tavola al catalogo dell'Amidani, confrontandola con la *Sacra Famiglia* della Galleria Nazionale di Parma (cat. 13), "dove analogamente una sorta di insofferenza del modellato porta a privilegiare la luminosità delle superfici". La studiosa proponeva poi una datazione entro la metà del secondo decennio, per il carattere fortemente schedoniano, e segnalava come possibili fonti due dipinti del modenese, la *Sacra Famiglia* al Louvre (fig. 3) e una *Madonna col Bambino* alla Galleria Estense di Modena, che, in questa sede, si attribuisce all'Amidani (cat. 17).

I modelli più diretti per il Gesù in piedi abbracciato alla Vergine sono rappresentati però dalla *Sacra Famiglia con San Giovannino* di Annibale Carracci agli Uffizi e soprattutto dalla *Sacra Famiglia al tavolo da lavoro* dello Schedoni (fig. 7), già in San Francesco a Piacenza e oggi al Palazzo Reale di Napoli. La cronologia di quest'ultimo prototipo, consegnato nel settembre del 1615, ci induce a collocare la tavola amidaniana nella seconda metà del decennio, prima comunque della *Sacra Famiglia e Santi* di Casalmaggiore (1619) (cat. 27), con il Gesù riproposto in termini assai simili, e del più tardo *Diana e Atteone* dell'Hermitage (cat. 34), dove ricompare il capo della Vergine nella ninfa al centro della scena. L'assegnazione della Frisoni è stata confermata dalla critica successiva (Riccomini 1988; Còccioli Mastroviti 1989; Kustodieva 1994; Loire 1996).

Bibliografia: *Dipinti...* 1975, p. 6; Algranti 1986, n. 10; Frisoni 1986, pp. 81-82, 84 n. 9; Riccomini 1988, pp. 136, 140; Còccioli Mastroviti 1989, p. 614; Kustodieva 1994, p. 43; Loire 1996, p. 334.

19. *Strage degli Innocenti*, San Pietroburgo, Hermitage (inv. n. 1535).
Olio su tavola, cm 45,5x64,5.

La *Strage degli Innocenti* dell'Hermitage è senz'altro identificabile con quella citata nel 1708 in un elenco di dipinti farnesiani da inviare al Palazzo Ducale di Colorno: "Quadro senza cornice in tavola alto oncie dieci, largo br.a uno, onc.e



cat. 18. L. Amidani, *Sacra Famiglia*, collezione privata.



cat. 19. L. Amidani, *Strage degli Innocenti*, San Pietroburgo, Hermitage.

due [cm 45x63]. La strage degli innocenti con uomini armati, e donne in difesa. Dell'Amidano n. 383" (*Altri quadri...* 1708). Il dipinto, che, come si vede, coincide sia per il supporto che per le misure, veniva ceduto poco dopo a Carlo Antonio Canopi, come attesta la ricevuta dell'acquirente: "Bologna li - 11 - febraro 1711. Dal Sig.^r Giacomo ma. a Giovanini ò ricevuto venti dopie di Spagna et una Strage delli Inocenti su lassa del Amidano et un bagno di diana di Sisto Badalochio et un picol bacanalò dei caraci fatto da giovinetto et questi sono per il rincontro di una trovata di mose di mano del Lanfranco et un paese di Nicolo Pusino: et un S. francesco che adora un Crocifisso di mano del Garbieri; in fede mi soto scriva Carlo Anto:^o Canopi" (ASPr, Casa e Corte Farnesiane, b. 53, fasc. 6). La tavola riappariva poi nell'inventario della raccolta di Pierre Crozat, stilato il 30 maggio 1740, dopo la morte del collezionista: "208. Un tableau peint sur bois, de dix sept pouces de haut sur vingt trois pouces et demy de large [46x63,6 cm], représentant le Massacre des Innocents, peint par Lamfranc, dans sa bordure de bois sculpté doré, prisé 300 l." (Stuffmann 1968). L'iscrizione è al Lanfranco, ma le misure, ancora una volta, confermano l'identificazione. Del resto il soggiorno di Crozat in Italia, tra 1714 e 1715, cade proprio negli anni immediatamente successivi all'immissione del dipinto sul mercato. Questo era ancora citato nel catalogo della quadreria parigina curato da Lacurne de Sainte-Palaye (1755), ma stavolta con un riferimento allo Schedoni, e nell'inventario Tronchin (1772) dei dipinti appartenuti a Louis-Antoine Crozat barone di Thiers, i cui eredi cedevano l'intera raccolta a Caterina II di Russia. La *Strage degli Innocenti* entrava allora all'Hermitage, nei cui inventari e cataloghi era menzionata fin dal 1773. L'autografia schedoniana, messa in dubbio da Hand (1827) e da Waagen (1864), che evidenziava le debolezze compositive, veniva decisamente respinta nelle guide del museo compilate dal 1863 al 1916, proponenti, con sorprendente lungimiranza, il nome di Giulio Cesare Amidani (*The Imperial Hermitage...* 1863; Koehne 1863-88; Brüningk-Somov 1889-91; Somov 1892-1909; *A Concise Catalogue...* 1900-11; Liphart 1912; *The Imperial Hermitage...* 1914-1916). Dopo un'ulteriore attribuzione allo Schedoni nei cataloghi del 1958 e del 1976 (*The State Hermitage...* 1958, 1976), la tavola veniva riproposta all'Amidani da Marco Riccomini (1988), a cui va anche il merito di averne rintracciato l'originaria collocazione nella galleria farnesiana. Questi notava inoltre come la figura di donna sulla destra, inginocchiata a proteggere un bambino, fosse una sigla ricorrente nella produzione amidaniana, riscontrabile anche nella *Madonna col Bambino* del Museo di Cremona (cat. 8), nella *Natività* di Santa Chiara a Casalmaggiore (1619) (cat. 28), nella *Sacra Famiglia con i Santi Elisabetta e Giovannino* della Galleria Nazionale di Parma (cat. 13) e nelle *Sepulture di Cristo* presso lo stesso museo e in collezione privata (cat. 26, 20). L'assegnazione era confermata dalla Cöccioli Mastroviti (1989) e dalla Kustodieva (1994), che, notando un forte accostamento allo Schedoni, situava il dipinto alla metà degli anni Venti, fase – a suo dire – di massima tangenza col modenese. Nel suo ultimo e recente intervento Riccomini (1999) sottolineava le relazioni con i modi corsivi del Badalocchio e proponeva una datazione anticipata, in prossimità delle due pale per Casalmaggiore del 1619 (cat. 27-28). Le derivazioni da Sisto, ben chiare e prevalenti sui caratteri manieristici rilevati dalla Kustodieva nei corpi allungati e sinuosi dei bambini, ci spingono a con-

fermare la proposta cronologica di Riccomini, magari puntualizzandola attorno al 1617, anno del ritorno del Badalocchio in Emilia.

Bibliografia: *Altri quadri...* 1708, n. 58; *Nota...* 1710-29, c. 94; Lacurne de Sainte-Palaye 1755, p. 42; Tronchin 1772, n. 72; *Catalogue...* 1773-83, n. 1112; München 1774, n. 1112; Georgi 1794, p. 461; *Catalogue...* 1797-1850, n. 563; Hand 1827, p. 197; *Inventory...* 1859-1929, n. 2441; *The Imperial Hermitage...* 1863, n. 265; Koehne 1863-88, n. 265; Waagen 1864, p. 91; Campori 1870, p. 477; Brüningk-Somov 1889-91, n. 265; Penther 188..., p. 44; Somov 1892-1909, n. 265; Scarabelli Zunti fine XIX sec., V, cc. 18, 20; *A Concise Catalogue...* 1900-11, n. 265; Liphart 1912, n. 265; *The Imperial Hermitage...* 1914-1916; *The State Hermitage...* 1958, p. 178; Stuffmann 1968, p. 85; *The State Hermitage...* 1976, p. 135; Bertini 1987, p. 285; Riccomini 1988, pp. 137, 140; Còccioli Mastroviti 1989, p. 614; Kustodieva 1994, pp. 41-42; Riccomini 1999, p. 80; Dallasta 1999a, p. 143; ead. 1999b, p. 202; Dallasta-Cecchinelli 1999, p. 299; Negro-Roio 2000, p. 122.

20. *Sepoltura di Cristo*, collezione privata.

Olio su rame, cm 27,7x24,2.

Il rame appariva per la prima volta all'asta Semenzato del 15 dicembre 1985 con un'attribuzione al Badalocchio. Era ricondotto al catalogo dell'Amidani da Fiorella Frisoni (1986, p. 78), che sottolineava l'accostamento alla maniera badalocchiesca, proponendo una cronologia posteriore al ritorno definitivo di Sisto a Parma (1617). Riccomini (1988, p. 137) collegava poi la Maddalena accovacciata sulla sinistra a una serie di analoghe figure presenti in diversi dipinti del pittore, confermando la cronologia tarda. Va segnalato da ultimo l'intervento di Stéphane Loire (1996), che giustamente ha avvicinato il rame ad altre due versioni amidaniane del soggetto custodite al Louvre e al Kunsthistorisches Museum (cat. 21-22), dove ritroviamo, ma specularmente, la figura del portatore di destra, oltrechè la stessa resa corsiva dei panneggi. Come quegli esemplari il nostro dipinto riprende la perduta *Deposizione* di Annibale Carracci per l'abate Sampieri, da cui deriva la figura del Cristo, della Maddalena e del personaggio al vertice della composizione, forse Giuseppe d'Arimatea. Differisce invece il portatore in primo piano, che qui è anziano, e manca del tutto il ragazzo recante il cero. Dal momento che il soggetto carraccesco era stato replicato più volte dagli allievi di Annibale e soprattutto dal Badalocchio, l'Amidani potrebbe aver visto una delle repliche di Sisto, come farebbero pensare del resto gli echi del suo fare sottile e corsivo. Tutto ciò pare ribadire la datazione attorno al 1617, accettata del resto anche dalla Còccioli Mastroviti (1989).

Bibliografia: Semenzato 1985, n. 78; Frisoni 1986, pp. 82, 84 n. 12; Riccomini 1988, pp. 137, 140; Tanzi 1988, p. 25; Gallerie... 1989, n. 73; Còccioli Mastroviti 1989, p. 614; Loire 1996, p. 97.

21. *Trasporto di Cristo al sepolcro*, Parigi, Musée du Louvre (inv. n. 662).
Olio su tavola, cm 35,3x27,4.

Il dipinto apparteneva alla collezione del duca di Tallard, venduta a Parigi tra il 22 marzo e il 13 maggio 1756 (n. 46 del catalogo). Passava poi alla raccolta Billy, come indicato dalla perduta iscrizione che Villot (1849) segnalava sul verso: “Ex collection Ar^{di} P^{it} F^{sci} de Chastre de Billy”. Alla dispersione di quest’ultima, il 15 novembre 1784, veniva acquistato da Antoine-Joseph Paillet per conto di Luigi XVI (n. 12 del catalogo). Entrava quindi nella quadreria reale, mantenendo il precedente riferimento allo Schedoni (Duplessis 1785), a sua volta confermato nel catalogo redatto in occasione dell’apertura del museo del Louvre (*Catalogue...* 1793). Non metteva in discussione l’attribuzione nemmeno Lavallée (1804-28), che pure notava “quelques négligences et quelques incorrections”, mentre Moschini (1927), osservando il “goffo angioletto” con la fiaccola, lo relegava tra le opere di bottega. La proposta in favore dell’Amidani, avanzata da Volpe nel 1976 (nota nel dossier del quadro) e ripresa da Briganti (com. orale del 1980), veniva confermata dai successivi cataloghi del museo (Brejon de Lavergnée-Thiébaud 1981; Loire 1996). È stato Stéphane Loire (1996, p. 96) a dare le più convincenti argomentazioni a sostegno di tale tesi, sottolineando la distanza dalla maniera dello Schedoni, manifestata nel nostro dipinto dalla funzione del tutto marginale affidata al lume nella scansione geometrica dei volumi e dalla mancanza della sua gestualità e dei suoi accostamenti cromatici. Diversa la posizione di Mac Clellan (1994), che ha mantenuto la tradizionale attribuzione al modenese.

Il pannello è stato allargato sui lati e il formato originale – cm 30,5x22 – è stato portato a cm 35,3x27,4; per Loire (1996, p. 94) tale ampliamento, precedente la vendita Tallard (1756), potrebbe trovare spiegazione nella necessità di fare un *pendant* a un altro dipinto, pur non trovandosene con le stesse misure nella citata collezione. Del *Trasporto* esistono poi una seconda versione al Kunsthistorisches Museum di Vienna (cat. 22) e due copie, corrispondenti al formato originale della nostra tavola, la prima all’Hunterian Collection presso l’Università di Glasgow e la seconda in collezione privata. Quest’ultima è considerata autografa da Loire (1996, p. 94), ma, stando alla riproduzione disponibile, parrebbe piuttosto una derivazione. Di notevole qualità è invece l’esemplare viennese, che si differenzia dal nostro per la resa meno secca dei panneggi e per l’aggiunta di un lembo pendente al lenzuolo che regge il corpo di Cristo.

La fonte per il soggetto amidaniano è senz’altro la *Deposizione* dipinta nel 1595 da Annibale Carracci per l’abate Sampieri e replicata più volte da Sisto Badalocchio. Da tale modello vengono ripresi quasi letteralmente il Cristo, i due portatori e il giovane con il cero, trasformato dall’Amidani in un angelo, mentre scompare la Maddalena inginocchiata e si sposta al centro del gruppo il personaggio con il turbante, forse Giuseppe d’Arimatea, che nel prototipo carraccesco era lievemente decentrato. La fisionomia dell’angelo reggicero rinvia invece a Paolo Piazza, il cappuccino Fra Cosimo da Castelfranco, presente alla corte farnesiana tra il 1610 e il 1611, spiegando così anche quel tanto di intonazione veneta e bassanese riscontrabile nel dipinto. Si può segnalare infine come la figura del portatore anziano con la barba bianca torni, in controparte, nella *Sepoltura di Cristo* in



cat. 20. L. Amidani, *Sepoltura di Cristo*, collezione privata.



cat. 21. L. Amidani, *Trasporto di Cristo al sepolcro*,
Parigi, Musée du Louvre.



cat. 22. L. Amidani, *Trasporto di Cristo al sepolcro*,
Vienna, Kunsthistorisches Museum.



cat. 23. L. Amidani, *Santa Cecilia*,
Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte.

collezione privata, restituita all'Amidani dalla Frisoni (cat. 18). I volti arrotondati e appiattiti dei protagonisti ci inducono collocare la tavola tra lo *Sposalizio di Santa Caterina* dell'Oratorio dei Rossi (1616) (cat. 10) e le quattro tele del 1619 (cat. 26-29), una datazione avvalorata dalla contestuale ricomparsa a Parma di Sisto Badalocchio, a cui si devono – si è detto – alcune delle più vivaci riprese del citato modello carraccesco.

Bibliografia: Duplessis 1785, p. 34; *Catalogue...* 1793, n. 277; Landon 1800-09, VI, p. 151; *Notice...* 1801, n. 893; Griffiths 1802, n. 32; Lavallée-Filhol 1804-28, I, tav. 143; *Notice...* 1810, n. 1160; *Notice...* 1816, n. 1050; *Notice...* 1823, n. 1183; Landon 1823-35, VII, p. 79; *Notice...* 1830, n. 1222; Villot 1849, n. 463; id. 1852, n. 398; Both de Tauzia 1877, n. 386; Blanc 1883, p. 8; Engerand 1901, p. 543; *Catalogue...* 1903, n. 1521; Tuetey-Guiffrey 1909, p. 395; Communaux 1914, p. 119; Hauteceur 1926, p. 119; Moschini 1927, p. 148; *Exposition...* 1960, n. 540; Marette 1961, p. 232; Brejon de Lavergnée-Thiébaud 1981, p. 142; Mac Clellan 1994, p. 62; Loire 1996, pp. 94-97.

22. *Trasporto di Cristo al sepolcro*, Vienna, Kunsthistorisches Museum (inv. n. 254). Olio su tavola, cm 34x27.

Il *Trasporto di Cristo al sepolcro* è documentato a Vienna, presso le collezioni imperiali, fin dal 1735, quando era riprodotto in un volume di incisioni illustranti la quadreria asburgica (Stampart-Prenner 1735). In tale occasione veniva messo in *pendant* con un'altra versione del tema, fedelmente ricalcata sul modello realizzato da Annibale Carracci per l'abate Sampieri. I curatori di quell'edizione avevano dunque colto la strettissima relazione tra il nostro dipinto e il suo prototipo, già analizzata nella scheda precedente in rapporto all'esemplare parigino (cat. 21). Vanno sottolineate, ancora una volta, le piccole varianti tra la nostra tavola e quella del Louvre, riconoscibili non tanto nell'aggiunta di un lembo penzolante al lenzuolo che regge il corpo di Cristo, quanto nella stesura più sciolta e vibrante. La datazione del quadro di Vienna, solo recentemente assegnato all'Amidani (Loire 1996), non dovrebbe discostarsi da quella proposta per l'altra versione.

Bibliografia: Stampart-Prenner 1735, tav. 19; Zimerman 1888, tav. 19; Loire 1996, pp. 94-96.

23. *Santa Cecilia*, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Olio su tela, cm 197x129.

Iscrizioni: n. 424 in vernice bianca e cartellino con “n. 44 S. Cecilia che suona l'organo co j trumenti Musicali ed uno Angelo opera di Ludovico Carracci” sul retro.

Alla fine del Seicento il dipinto faceva parte degli arredi dell'appartamento di Maria Maddalena Farnese, come risulta dall'inventario redatto alla morte della principessa, che così lo descrive: “S.ta Cecilia al naturale con un Angelo con vio-

lone, e strum.ti musicali in corn.e di noce n° 205 del Carac.li Lud.o” (*Quadri...* 1693). La scritta “Giardino”, affiancata ai dipinti destinati all’omonimo palazzo, conferma che la tela era considerata degna di entrare nella quadreria ducale. Nel 1708 compariva infatti nel catalogo della nuova galleria farnesiana allestita nel Palazzo della Pilotta, mantenendo il precedente riferimento a Ludovico Carracci: “Quadro senza cornice alto br.a tre, oncie sette, et un quarto, largo br.a due, onc.e tre, e mezza. S.ta Cecilia a sedere, che suona l’organo alla parte destra con busto rosso, e maniche bianche, a’ piedi vi sono varii stromenti musicali, alla sinistra un angelo con una flussa in mano, et un violoncello davanti. Di Lud.co Carazza n. 1” (Lolli 1708). Dopo il trasferimento a Napoli del 1734, al seguito di Carlo di Borbone, la *Santa Cecilia* con ogni probabilità veniva depositata presso il Palazzo Reale, per approdare in seguito al Palazzo di Capodimonte. Qui la vedeva nel 1783 Tommaso Puccini che scriveva: “Questo quadro ha molto merito. Le pieghe del manto violetto sulle ginocchia della Santa non starebbero forse sul modello, ma sono belle, e larghe. Il busto rosso, le maniche larghe di broccato, il velo in testa la rendono assai sfarzosa; ma il pennello è più ristretto, e direi anche più timido del solito di Schidone. Eppure pare suo” (Mazzi 1986). Agli inizi del XIX secolo la tela passava nel Palazzo degli Studi, poi Real Museo Borbonico, dove veniva attribuita ad Agostino Carracci (Giustiniani 1822) e alla scuola carraccesca (*Guida...* 1827). Era Pagano (1831) a riproporre l’ascrizione allo Schedoni, ripresa da tutta la critica ottocentesca (*Monumenti...* 1832; Michel 1837; Dalbono 1845; Principe di San Giorgio 1852). Faceva eccezione Corrado Ricci, che, dopo un’iniziale assegnazione al Badalocchio (Ricci 1894), avanzava il nome dell’Amidani (Ricci 1895). La nuova proposta, subito accolta da De Rinaldis (1911; 1928), Bertarelli (1927) e Quintavalle (1930), non riceveva tuttavia unanimi consensi: l’ipotesi Schedoni, pur minoritaria, veniva infatti riproposta da Molajoli (1957), Causa (1982) e altri ancora (Bertini 1987; Cecchinelli 1999; Dallasta 1999a). Al corretto riconoscimento giungevano invece la Frisoni (1986; 1989; 1992), Riccomini (1988; 1999), la Còccioli Mastroviti (1989) e la Utili (1994).

Se dunque il percorso attributivo è stato piuttosto travagliato, non di meno lo è stata la messa a fuoco dei modelli di riferimento, individuabili per la Frisoni (1986, pp. 79-80) nella tradizione correggesca, nei Carracci e nel Lanfranco, e per Riccomini (1988, pp. 134-135) nel naturalismo caravaggesco dell’ambiente romano. Tali considerazioni hanno indotto prima la Frisoni e poi Riccomini a ipotizzare un viaggio a Roma del pittore; se tale soggiorno è tutto da dimostrare, innegabile è l’intonazione naturalistica della scena e soprattutto della rassegna di strumenti musicali inserita in basso, che verrà parzialmente riproposta nell’*Apollo e Marsia* del Castello Sforzesco (cat. 38). Il dipinto, generalmente datato alla fase iniziale in prossimità della *Crocifissione di San Pietro* a Vigatto (1612) (cat. 7) (Frisoni 1986, pp. 80-81; Riccomini 1988, pp. 134-135; Còccioli Mastroviti 1989; Utili 1994, p. 79; Riccomini 1999), va senz’altro posticipato alla fine degli anni Dieci: lo provano i confronti tra il profilo dell’angelo e il *Cupido* già Christie’s (1619) (cat. 29), oltrechè i panneggi arrotondati e la fisionomia della Santa, rintracciabili rispettivamente nella *Sacra Famiglia e Santi* di Casalmaggiore (1619) (cat. 27) e nel più tardo *Diana e Atteone* dell’Hermitage (cat. 34). La tela, già al Museo Nazionale, è presso la Galleria di Capodimonte dal 1957.



cat. 24. L. Amidani, *Sacra Famiglia*,
Firenze, Galleria degli Uffizi
(in deposito presso la Ragioneria Provinciale).



cat. 25. L. Amidani, *Davide con la testa di Golia*,
Parma, collezione privata.



cat. 26. L. Amidani, *Sepoltura di Cristo*,
Parma, Galleria Nazionale.

Bibliografia: *Quadri...* 1693, n. 205; Lolli 1708, n. 173; *Borro...* 1731, n. 173; *Quadri...* 1734, n. 173; Anders 1799, n. 606; Paterno 1806-16, n. 606; *Riscontro...* 1816-21, n. 69; Arditi 1821, n. 11299; Giustiniani 1822, p. 166; *Guida...* 1827, p. 69; Pagano 1831, p. 58; *Monumenti...* 1832, II, n. 23E; Michel 1837, p. 146; Dalbono 1845, p. 184; Quaranta 1848, n. 124; Principe di San Giorgio 1852, n. 129E; D'Aloe 1853, p. 491; id. 1854, p. 270; D'Ambrà-De Lauzières 1855, I, p. 637; Salazar 1870, n. 83900; Fiorelli 1873, p. 15; Monaco 1874, p. 232; Migliozzi 1889, p. 194; Dalbono 1891, n. 477; Ricci 1894, p. 167; id. 1895, p. 180; De Rinaldis 1911, p. 291; Bertarelli 1927, p. 265; De Rinaldis 1928, pp. XXIV, 4-5; Quintavalle 1930, n. 382; De Simone 1933, p. 700; Galetti-Camesasca 1951, I, p. 53; Molajoli 1957, p. 51; Causa 1982, pp. 135, 151; Frisoni 1986, pp. 79-80, 83 n. 2; Mazzi 1986, p. 23; Bertini 1987, pp. 140-141, 279; Riccomini 1988, pp. 134-135, 140; Còccioli Mastroviti 1989, p. 613; Frisoni 1989, p. 79; ead. 1992, p. 207; Uti 1994, pp. 78-80; Lusetti 1995, p. 89; Christie's 1998, p. 114; Pellacani 1998, p. 227; Cecchinelli 1999, p. 82; Dallasta 1999a, p. 142; Riccomini 1999, p. 80.

24. *Sacra Famiglia*, Firenze, Galleria degli Uffizi (inv. n. 3592) (in deposito presso la Ragioneria Provinciale).
Olio su tela, cm 100x75 (ovale).

La tela era resa nota da Evelina Borea (1975), che giustamente la riferiva all'Amidani, allora noto con il nome di Giulio Cesare. Pur rimaneggiata, come dimostra l'ampliamento per adattarla a una cornice ovale, sembra senz'altro autografa e collocabile nella seconda metà degli anni Dieci, quando i caratteri schedoniani sono ancora predominanti. Il dipinto, di cui non si conosce la provenienza, alla data della pubblicazione risultava depositato presso la Ragioneria Provinciale di Firenze.

Bibliografia: Borea 1975, p. 71.

25. *Davide con la testa di Golia*, Parma, collezione privata.
Olio su tela, cm 65x59.

Il dipinto, inedito, è stato riconosciuto a Luigi Amidani da Giuseppe Cirillo, a cui devo la cortese segnalazione. È un'opera di estremo interesse, che rivela singolari tangenze con il tardo Ludovico Carracci e con Lorenzo Garbieri, come notato da Daniele Benati (com. orale), ma ben si apparenta alla produzione amidaniana attorno al 1619: rispetto ai citati bolognesi notiamo infatti un'impaginazione meno monumentale e una stesura più morbida, secondo quell'accentuata declinazione correggesca che caratterizza l'artista in questa fase. La datazione alla fine degli anni Dieci è confermata dal confronto con la Maddalena nella *Sepoltura di Cristo* della Galleria Nazionale di Parma (1619) (cat. 26), che presenta lo stesso piegare arrotondato dei panneggi e la stessa fisionomia addolcita e assorta.

Bibliografia: inedito.

26. *Sepoltura di Cristo*, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 1120).

Olio su tela, cm 134x99.

Iscrizioni: “ALOISIUS AMIDANUS MDCXIX FACIEBAT” in basso a sinistra.

Il dipinto entrava in galleria nel 1919, come riferito da Armando Ottaviano Quintavalle (1939). L'introduzione alla scheda redatta da Marco Riccomini (1999) nel recente catalogo della Galleria Nazionale ne segnalava l'acquisto dal marchese Matteo Campori, ma la notizia era smentita nel testo, dove era detto di provenienza ignota. Fino alla presa di posizione di Riccomini in favore di Luigi (1999; 1999a) era dato concordemente a Giulio Cesare Amidani, sulla base dell'attribuzione formulata nel 1931 da Sorrentino. Lo stesso Riccomini del resto aveva segnalato già in precedenza la firma di Luigi, mantenendo tuttavia la *Sepoltura* nel catalogo di Giulio Cesare (Riccomini 1988, pp. 133 n. 1, 140). Se poi Quintavalle (1939; 1960) sottolineava le relazioni con il *San Sebastiano* di Bartolomeo Schedoni a Capodimonte, la Frisoni (1986, p. 82; 1989; 1992) privilegiava i riferimenti al classicismo di Sisto Badalocchio, riscontrati nel fondo paesistico anche da Riccomini (1999a, p. 56). Quest'ultimo riconosceva poi nella Maddalena inginocchiata un luogo comune del lessico amidaniano, più volte replicato (Riccomini 1988, p. 137).

A tali considerazioni si può aggiungere una valutazione dei possibili modelli, rintracciabili innanzitutto nella *Pietà* dello Schedoni un tempo nella chiesa parmense di San Rocco e ora al Louvre, ma ancor più nel perduto esemplare di Bernardino Gatti già in Santa Maria Maddalena. Da questi prototipi deriva il taglio diagonale della composizione, conclusa in basso dalla Maddalena, mentre il particolare della Vergine sorretta da una pia donna nel mezzo della quinta paesaggistica pare risalire alla *Pietà* del Correggio nella Galleria Nazionale di Parma. Va notato infine come la figura centrale che accenna al corpo del Salvatore sia un vero e proprio ritratto, in cui Riccomini (1999a, p. 58) ha giustamente ravvisato un omaggio al committente. La tela è stata restaurata nel 1951-52.

Bibliografia: Sorrentino 1931, p. 15; Quintavalle 1939, p. 62; id. 1948, p. 83; Ghidiglia Quintavalle 1956, p. 28; Quintavalle 1960, p. 793; Ghidiglia Quintavalle 1971, p. 25; Fornari Schianchi 1983, p. 136; Frisoni 1986, pp. 82, 84 n. 12; Riccomini 1988, pp. 133 n. 1, 137, 140; Gallerie... 1989, n. 73; Còccioli Mastroviti 1989, pp. 613-614; Frisoni 1989, p. 79; ead. 1992, p. 207; Kustodieva 1994, p. 41; Christie's 1998, p. 114; Dall'Acqua 1998, p. 71; Lasagni 1999, I, p. 100; Riccomini 1999, p. 80; id. 1999a, pp. 56, 58-59.

27. *Sacra Famiglia con i Santi Diego di Alcalà, Teresa d'Avila e Francesca Romana*, Casalmaggiore, Santa Chiara.

Olio su tela, cm 280x185.

Iscrizioni: “ALOYSIUS AMI / DANUS PARME.^s / F. ANNO M / DCXIV” in basso a sinistra.

Le due pale amidaniane in Santa Chiara erano ricordate per la prima volta da Barili (1812), che scriveva: “Nell'altar principale di questa [chiesa] è collocata una tavola, che rappresenta la Natività di Gesù Bambino, e Santa Chiara, opera

di Pomponio Amidano, Parmense, come parimenti al lato destro della cappella il quadro figurante San Diego, dipintura stimabile dell'anzidetto Autore". Anche Romani (1828-30, VIII, pp. 170-171), illustrando la chiesa delle Clarisse e citando un manoscritto anonimo del 1623, si esprimeva in modo analogo: "Vi sono due tavole del Rondano (altri dicono di Pomponio Amidano) parmigiano: una all'altar maggiore (rappresentante la natività di G.C. e s. Chiara) e l'altra alla cappella degli Araldi (rappresentante s. Diego), alla qual capella è annesso un beneficio di 200 scudi annui di giuspatronato degli Araldi suddetti". Le citate descrizioni sembrerebbero in realtà poco pertinenti al nostro dipinto, in cui è stata sempre riconosciuta una *Sacra Famiglia con i Santi Antonio, Chiara e Francesca Romana* (Frisoni 1986, p. 82; Bocchi 1987, p. 33; Riccomini 1988, p. 140; Còccioli Mastroviti 1989, p. 614; Frisoni 1992; Riccomini 1999, p. 80; id. 1999a, p. 58; Tanzi 1999a; Crispo 2000, p. 182). Il fatto trova però un'esauriente spiegazione nella ricostruzione delle vicende della cappella tratteggiata da Romani, che, a sua volta, si basava su un documento allora esistente nell'archivio del marchese Pietro Francesco Araldi: "Anno 1617. Il nobile Giovanni Francesco Araldi, figlio del nobile Giovanni Antonio, abitante nella vicinanza di castelvechio di Casalmaggiore, con di lui testamento dei 3 novembre 1617, rogato da Ottaviano Zocchi, dopo di avere istituiti suoi eredi universali Giovanni Antonio, Ludovico, Camillo, Giovanni Sigismondo e Camilla Erminia suoi figli e figlia, riportati dalla moglie Ippolita Cavalli, ordinò loro l'erezione di un beneficio semplice all'altare fondato dallo stesso testatore nella chiesa di s. Chiara sotto i titoli di s. Diego, s. Francesca e s. Teresa, con che un tale beneficio dovesse essere di giuspatronato di esso testatore, e dei figli e discendenti suoi fino all'infinito, ed in difetto di essi tanto dell'agnazione, che della cognazione Araldi detto padronato dovesse devolversi all'arciprete, ed a due più antichi beneficiati della chiesa di s.° Stefano per tempo, purchè in tal caso non si trovasse eretta la collegiata; poichè in questo caso un tal gius volle il testatore, che s'appartenesse al capitolo di essa collegiata, coll'obbligo di presentare e nominare un sacerdote o chierico prossimiore di detta casa ed agnazione del detto testatore, il qual cappellano, sacerdote o chierico del prefato casato ed agnazione potesse celebrare o far celebrare al detto altare la messa infrascritta, e le altre cose come abbasso per mezzo di un altro sacerdote; ed in difetto di un sacerdote o chierico della prefata casa ed agnazione, il cappellano estraneo da eleggersi debba essere sacerdote del castello o giurisdizione di Casalmaggiore, e sia tenuto a personalmente, per se e non per altri, celebrare la messa al detto altare cotidiana, colla recitazione del salmo de profundis alla fine della messa, in suffragio dell'anima di detto testatore, e de' suoi defunti, ed ulteriormente sia obbligato nel giorno della festa di s. Diego di ciascun anno di far cantare messa solenne ad onore di esso santo, e di far celebrare altre messe, volgarmente dette messe basse, almeno sei di numero nanti l'altare del medesimo santo. Per la prima volta ordinò il prefato testatore che al summentovato beneficio fosse nominato ed eletto il prefato Ludovico, uno de' predetti suoi figli, che in quel tempo era vestito dell'abito chiericale. Per la dote di essa prebenda volle il prefato testatore che venissero scorporati tanti beni stabili e mobili dalla sua sostanza, quanti fosse piaciuto alla moglie sua tutrice de' detti suoi figli di assegnare al detto altare ed al cappellano di esso; quali beni però al tempo dell'assegnazione



cat. 27. L. Amidani, *Sacra Famiglia con i Santi Diego di Alcalà, Teresa d'Avila e Francesca Romana*, Casalmaggiore, Santa Chiara.

dovessero dare l'annuo reddito di ducati duecento da lire otto e soldi otto, moneta moderna di Casalmaggiore. Ordinò in oltre il prefato testatore, che al caso ne' futuri tempi la chiesa arcipretale di s.° Stefano di Casalmaggiore suddetto venisse eretta in collegiata, in allora dovesse pure erigersi in canonicato il suddetto altare di s. Diego, e che il suo cappellano per tempo fosse tenuto di porre nella comune massa delle distribuzioni cotidiane ducati ventiquattro d'argento, e che fosse obbligato d'intervenire in un cogli altri canonici al servizio di detta chiesa, ed alla recitazione delle ore canoniche, con che il medesimo potesse partecipare dei proventi delle distribuzioni suddette" (Romani 1828-30, VIII, pp. 177-179). È dunque evidente come l'Amidani si adeguasse all'originale dedizione dell'altare, inserendo Santa Teresa d'Avila, Santa Francesca Romana e San Diego di Alcalá, che è appunto il Santo francescano inginocchiato davanti alla Vergine e protagonista della scena. Pare poi plausibile che il committente fosse Ludovico Araldi, destinato dal padre alla gestione del beneficio, visto anche il breve lasso di tempo intercorso tra la redazione del testamento (fine 1617) e l'esecuzione dell'opera (1619).

Dopo le iniziali attribuzioni al Rondani e a Pomponio Amidani, la tela veniva riferita a Giulio Cesare da tutta la critica successiva (Ricci 1896; Scarabelli Zunti fine XIX sec.; Frisoni 1986; Còccioli Mastroviti 1989; Frisoni 1989; ead. 1992; Dall'Acqua 1998), anche dopo la prima segnalazione della firma di Luigi da parte di Bocchi (1983) e Riccomini (1988, p. 133 n. 1). Se la Frisoni (1986, p. 82) vedeva nell'opera una traduzione di modelli schedoniani schematicamente semplificati, Riccomini (1999, p. 80) ne rintracciava la fonte primaria nella pala Bargellini di Ludovico Carracci (fig. 10). In realtà il vero punto di riferimento è la *Sacra Famiglia con i Santi Francesco, Chiara e Giovannino* affrescata da Bartolomeo Schedoni nel coro della chiesa cappuccina di Fontevivo e poi trasferita alla rocca di Fontanellato (fig. 8), da cui derivano l'impaginazione complessiva e dettagli significativi come i due cherubini abbracciati del coro angelico. Tale motivo compare anche nell'altra pala di Casalmaggiore e nella *Sacra Famiglia con i Santi Agnese, Francesco e Genesio* della Galleria Nazionale di Parma (cat. 28, 30). Non va però dimenticato un altro prototipo schedoniano, la *Sacra Famiglia al tavolo da lavoro con i Santi Anna e Giovannino*, oggi al Palazzo Reale di Napoli (fig. 7), che fornisce all'Amidani il modello per il Gesù con le braccia al collo della Vergine e per il San Giuseppe seduto con i piedi incrociati. Tra le sigle ricorrenti del repertorio amidaniano vorrei infine segnalare la figura dell'angioletto disteso sulle nubi col capo rovesciato, che già compariva sulla destra della *Strage degli Innocenti* all'Hermitage (cat. 19).

Bibliografia: Barili 1812, p. 103; Romani 1828-30, VIII, pp. 170-171; Ricci 1896, p. 144; Scarabelli Zunti fine XIX sec., IV, c. 13; Bocchi 1983, n. 22; Cirillo-Godi 1986, p. 14; Frisoni 1986, pp. 82, 84 n. 13; Bocchi 1987, pp. 30, 33; Riccomini 1988, pp. 133 n. 1, 140; Còccioli Mastroviti 1989, pp. 613-614; Frisoni 1989, p. 79; ead. 1992, p. 207; Bocchi-Donzelli 1994, pp. 22-23; Christie's 1998, p. 114; Dall'Acqua 1998, p. 71; Riccomini 1999, pp. 80-81; id. 1999a, pp. 56, 58; Tanzi 1999a, pp. 22-23; Crispo 2000, p. 182; Negro-Roio 2000, p. 20, 114.

28. *Natività con Santa Chiara*, Casalmaggiore, Santa Chiara.

Olio su tela, cm 263x185.

Iscrizioni: “ALOYSIUS AMIDANUS / INVENT. ET PICT. / ANNO 1619” in basso a sinistra.

La vicenda storica e critica della *Natività* ricalca da vicino quella dell'altra pala casalasca. Come quella è citata da Barili (1812) e Romani (1828-30), che la ricordano all'altar maggiore di Santa Chiara e la dicono di Pomponio Amidani. Se la firma leggibile nella *Sacra Famiglia e Santi* (cat. 27) aveva indotto Bocchi (1983, n. 22) a proporre con largo anticipo il nome di Luigi per quella tela, la *Natività* è stata riconsegnata al suo artefice solo recentemente, grazie al restauro eseguito in occasione della mostra sul Barocco a Casalmaggiore (1999), che ha permesso il ritrovamento della firma e della data. A differenza della *Sacra Famiglia* il dipinto in esame non ha mai sollevato problemi di carattere iconografico, se escludiamo lo scambio di Santa Chiara con Santa Teresa da parte della Frisoni (1992). La sua figura inginocchiata, segnalata da Riccomini (1988, p. 137) come un elemento ricorrente nella produzione amidaniana, si spiega naturalmente con la destinazione del dipinto all'altar maggiore della chiesa delle Clarisse.

Rimangono da chiarire le modalità di questa seconda commissione casalasca, forse promossa ancora dalla famiglia Araldi, che aveva già finanziato la pala per l'altare di San Diego, o forse precedente, visti i ben noti rapporti del pittore con l'ordine francescano: sappiamo infatti che egli lavorò per i Cappuccini di Fontevivo e per i Terziari francescani di Santa Maria in Borgo Taschieri. Tali relazioni potrebbero avergli procurato la commissione della *Natività*, nel qual caso la richiesta della *Sacra Famiglia e Santi* da parte degli Araldi potrebbe considerarsi posteriore e conseguente al successo della prima tela. È interessante notare poi come le citazioni schedoniane siano ridotte alla gloria angelica, ripresa dall'affresco di Fontevivo, e il vero referente sia rappresentato dalla *Notte* del Correggio già in San Prospero a Reggio Emilia e ora alla Gemäldegalerie di Dresda. Sul tema si erano esercitati in tanti, dal Badalocchio al Lanfranco, al Domenichino, ed evidentemente Luigi Amidani, che della tradizione correggesca aveva fatto un suo caposaldo, non poteva sottrarsi al confronto.

Bibliografia: Barili 1812, p. 103; Romani 1828-30, VIII, pp. 170-171; Ricci 1896, p. 144; Scarabelli Zunti fine XIX sec., IV, c. 13; Bocchi 1983, n. 30; Cirillo-Godi 1986, p. 14; Frisoni 1986, pp. 82, 84 n. 13; Bocchi 1987, pp. 31, 46; Riccomini 1988, pp. 137, 140; Còccioli Mastroviti 1989, p. 614; Frisoni 1989, p. 79; ead. 1992, p. 207; Bocchi-Donzelli 1994, pp. 20-21; Riccomini 1999, pp. 80, 82-83; id. 1999a, pp. 56, 58; Tanzi 1999a, pp. 22-23; Crispo 2000, p. 182 n. 41; Negro-Roio 2000, pp. 20, 114.



cat. 28. L. Amidani, *Natività con Santa Chiara*,
Casalmaggiore, Santa Chiara.



cat. 29. L. Amidani, *Cupido*, già Londra, Christie's.



cat. 30. L. Amidani, *Sacra Famiglia
con i Santi Agnese, Francesco e Genesio*,
Parma, Galleria Nazionale.

29. *Cupido*, già Londra, Christie's.

Olio su tela, cm 136,5x64,8.

Iscrizioni: "ALOYS. AMID. P. 1619" in basso a sinistra.

Il *Cupido* apparteneva al principe Eugenio di Beauharnais (1781-1824), duca di Leuchtenberg, che probabilmente lo acquistò durante gli anni trascorsi a Milano in qualità di vicerè d'Italia. Passò in seguito a Monaco nella collezione del figlio ed erede Massimiliano Eugenio (1817-1852) (*Gemälde...* 1835; *Verzeichnis...* 1843; Passavant 1851), il cui matrimonio con Maria Romanov determinò la nascita del ramo russo della famiglia e il trasferimento del dipinto a San Pietroburgo. Pervenuto ai discendenti di Massimiliano, tra cui Giorgio Nicolaëvitch (*Leuchtenbergska...* 1917), il *Cupido* andò disperso durante la rivoluzione e riapparve solo nel 1958 sul mercato antiquario di New York (Parke-Bernet, 23 aprile 1958, n. 6). La firma – "ALOYS. AMID. P. 1619" – veniva ora interpretata quale sigla di Baldassarre Aloisi, il Galanino, e come tale il dipinto veniva riproposto nelle successive aste di Parigi e Londra (Hôtel Drouot Paris, 13 dicembre 1987, n. 40; Christie's London, 8 dicembre 1989, n. 123); nemmeno la restituzione all'Amidani da parte di Riccomini (1988), confermata dalla Còccioli Mastroviti (1989) e dalla Kustodieva (1994), poneva fine all'equivoco: il nome del Galanino era avanzato ancora da Mondzain (1990) e Landolfi (1995), che, sulla base della data, assegnava la tela al soggiorno romano del pittore. La corretta trascrizione della firma nel catalogo della recente asta Christie's (1998) toglieva ogni residuo dubbio sull'autografia amidaniana, ribadita ancora da Riccomini (1999; 1999a). Questi nel suo primo intervento (1988, p. 136) aveva confrontato il *Cupido* con l'angelo della *Santa Cecilia* di Napoli (cat. 23), per il tipico profilo, e con la ninfa di schiena nel *Diana e Atteone* di San Pietroburgo (cat. 34), per la resa del corpo in torsione; il successivo accostamento alla *Crocifissione di San Pietro* a Vigatto (1612) (cat. 7) da parte dello studioso (1999) non è certo condivisibile ed è stato rettificato dallo stesso una volta recepita la corretta cronologia (1999a). Se a Riccomini va il merito del riconoscimento, a Landolfi (1995, p. 79), pur nell'errata attribuzione, tocca quello di aver colto per primo i nessi con la statuaria classica, ad esempio l'*Ermafrodito* del Louvre, e soprattutto con il Parmigianino. È evidente infatti il rapporto con l'analogo soggetto del Mazzola oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna, di cui Luigi dovrebbe aver visto una copia, essendo l'originale a Praga fin dal 1603: da questo deriva l'impostazione complessiva, con la figura di spalle, il capo girato a sinistra e le gambe divaricate. La versione amidaniana perde tuttavia gran parte delle componenti narrative e simboliche, come i due putti e i libri in basso, e avvita la figura attorno a un asse verticale, isolandola al centro della scena.

Bibliografia: *Gemälde...* 1835, p. 18; *Verzeichnis...* 1843, p. 25; Passavant 1851, p. 16; *Leuchtenbergska...* 1917, p. 43; *Dizionario...* 1972, p. 95; Gazette 1987, p. 84; Riccomini 1988, pp. 135-136, 140; Christie's 1989, n. 123; Còccioli Mastroviti 1989, p. 613; Mondzain 1990, pp. 79-81; Kustodieva 1994, p. 398; Landolfi 1995, pp. 79, 81, 82 n. 36; Christie's 1998, pp. 114-115, n. 63; Riccomini 1999, p. 80; id. 1999a, p. 56; Drouot-Richelieu 2000, pp. 22-23, n. 22.

30. *Sacra Famiglia con i Santi Agnese, Francesco e Genesio*, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 147).
Olio su tela, cm 300x200.

La grande pala era citata per la prima volta da Mauro Oddi (XVII sec.), che, parlando della chiesa di Santa Maria del Quartiere, ricordava l'“Ancona di S. Genesio dell'Amidani”. Altrettanto sintetico era il successivo riferimento di Maurizio Zappata (inizi XVIII sec.), che riferiva: “unam pariter [tabulam pinxit] Amidanus in honorem S. Genesii”, mentre più dettagliata si rivelava la descrizione di Clemente Ruta (1739): “Nell'entrare in Chiesa a mano sinistra il Quadro del secondo Altare, rappresentante S. Genesio, S. Agnese, e S. Francesco è dell'Amidano, Scolaro del sopradetto Francesco Mazzola, detto il Parmigianino, e fiorì del 1550. Il gusto, ed inventare di tal'Autore molto diletta, atteso di vedere nelle sue operazioni la Scuola Parmigianinesca, onde in detto Quadro si conosce non solo un buon impasto di colori, ma altresì un grazioso componimento”. Se poi Baistrocchi (1787 ca.) ci informava delle precarie condizioni del dipinto allo scadere del secolo, riferendo che “ha un po' sofferto per chi lo volle malamente ripulire; ciò non ostante conserva ancora certi vezzi, che il gusto Parmigianinesco palesano”, Ireneo Affò (1794, p. 67) si contrapponeva a gran parte della critica contemporanea identificando l'artefice in Pomponio Amidani, anziché in Giulio Cesare. La tesi veniva accolta da Lanzi (1809), che aggiungeva poi la notizia di un improbabile scambio attributivo col Mazzola: “Si è anco tenuto dietro allo stile più che alla storia, ponendo fra gli scolari del Parmigianino un Pomponio Amidano. Dee però contarsi fra' suoi seguaci più diligenti; fino ad essere stata ascritta a Francesco (e non da pittori volgari) una tavola dell'Amidano, ch'è alla Madonna del Quartiere ed è la più bella opera che ne abbia Parma”. Nel corso dell'Ottocento prevaleva però il riferimento a Giulio Cesare, pur riproponendo alcuni il nome di Pomponio (Paulucci di Calboli 1819; *Inventario...* 1820; Gabbi XIX sec.). La pala, segnalata nella chiesa del Quartiere fino al 1809 (Bodoni), veniva asportata al tempo delle soppressioni napoleoniche e quindi trasferita in Accademia, dove era ricordata nel 1816 da De Lama. Se Bodoni (1809, p. XIII) si riallacciava ancora alla tradizione critica settecentesca, riconoscendo nella tela le ultime conseguenze della maniera parmigianinesca, Corrado Ricci (1896, p. 155) vi individuava i tratti peculiari dell'Amidani nelle superfici piatte, poco modellate e troppo chiaroscurate, evidenziando però la qualità dei tipi infantili. Non dissimile era il parere di Sorrentino (1931), mentre Copertini (1935, p. 121) poneva l'accento sui rapporti con il Correggio e Quintavalle (1939, p. 61) su quelli con lo Schedoni. Una sintesi di tali posizioni veniva offerta dalla Fornari Schianchi (1983), che accennava ai motivi correggeschi e schedoniani, ma individuava altresì persistenze tardomanieriste e modi ormai attardati. Di cadenze arcaiche parlava anche la Frisoni (1986), riferendosi alla fattura secca e generica delle ultime opere.

Vanno segnalati da ultimo gli interventi di Marco Riccomini, decisivi non solo per la corretta restituzione del dipinto a Luigi (Riccomini 1999a), ma anche per una serie di puntuali confronti. Il viso della Vergine, obliquo e parzialmente in ombra, ricompare infatti nella *Sacra Famiglia con i Santi Elisabetta e Giovanni-*

no e nella *Sant'Agnese* della Galleria Nazionale di Parma (cat. 13, 32), oltrechè nella *Sacra Famiglia* e nel *Diana e Atteone* dell'Hermitage (cat. 33, 34) (Riccomini 1988, p. 136; id. 1999a, p. 58); ma la stessa fisionomia è riscontrabile anche nella poco nota *Madonna col Bambino* di collezione parmense restituita da Godi (cat. 37).

Il dipinto veniva datato da Riccomini (1999a, p. 56) tra lo *Sposalizio di Santa Caterina* dell'Oratorio dei Rossi (1616) (cat. 10) e le due pale per Santa Chiara a Casalmaggiore (1619) (cat. 27-28), mentre la Frisoni (1986; 1992) e la Còccioli Mastroviti (1989) pensavano a una cronologia di poco posteriore al 1620. La questione non è di poco conto, anzi si rivela determinante per chiarire l'originaria collocazione della tela. Se infatti Ricci (1896, p. 155) la diceva eseguita per Santa Maria in Borgo Taschieri, sede dei Terziari francescani prima del trasferimento in Santa Maria del Quartiere, in effetti non vi sono documenti che provino questa destinazione iniziale. Sappiamo che la chiesa del Quartiere fu eretta tra il 1604 e il 1619 e che venne affrescata alla fine degli anni Venti. Sulla base di tali indicazioni sembrerebbe improbabile che la pala venisse commissionata direttamente per la nuova sede, a meno di proporre una datazione alle soglie del quarto decennio. In realtà il nostro quadro è assai vicino alle due tele casalasche del 1619, con cui condivide il dettaglio degli angioletti abbracciati al culmine della composizione, derivato a sua volta dai cori angelici schedoniani nell'affresco già a Fontevivo (fig. 8), nella pala un tempo in San Francesco a Piacenza (fig. 7) e nella *Sacra Famiglia con San Giovannino* di Palazzo Pitti; ma, al di là di questo, le opere citate sono accomunate dalle stesse fisionomie arrotondate e trasognate, che troveremo poi nel *San Carlo* milanese (cat. 31).

Resta il dubbio se il dipinto vada situato poco prima del soggiorno lombardo o alla sua conclusione, visti anche i panneggi affilati, tipici di quella fase. Comunque sia, chiude una serie di importanti commissioni francescane, iniziate con le tele per i Cappuccini di Fontevivo, proseguite con quelle per le Clarisse di Casalmaggiore e concluse appunto con questa per i Terziari. Presso costoro tutti i Santi raffigurati erano oggetto di particolare venerazione, non solo ovviamente San Francesco, ma anche Sant'Agnese e San Genesio, a cui erano dedicati due altari: la compresenza di tutte queste figure avvalorava dunque l'ipotesi che la pala fosse originariamente destinata all'altar maggiore di Santa Maria in Borgo Taschieri. L'opera è stata restaurata nel 1896 e nel 1999 (L. Sbravati).

Bibliografia: Oddi XVII sec., c. 5r; Zappata inizi XVIII sec., c. 104v; *Descrizione...* 1725, c. 17; *Descrizione...* 1725a, p. 55; Ruta 1739, pp. 61-62; id. 1752, p. 79; id. 1780, p. 61; Ratti 1781, pp. 158-159; Baistrocchi 1787 ca., c. 62v; Affò 1794, pp. 67, 127; *Nomi...* XVIII sec., p. 377; Affò fine XVIII sec., c. 317r; id. fine XVIII sec., c. 4r; Baistrocchi fine XVIII sec., *ad vocem* Santa Maria del Quartiere; Baistrocchi-Sanseverino fine XVIII sec., c. 35; Bodoni 1809, pp. XIII, XXXVIII, tav. XVII; Lanzi 1809, II, p. 247; De Lama 1816, p. 49; Ticozzi 1818, I, p. 11; Paulucci di Calboli 1819, p. 1; *Inventario...* 1820, c. 2r; Toschi 1825, p. 7; Malaspina 1851, p. 58; id. 1860, p. 55; id. 1869, p. 55; Martini 1871, p. 41; id. 1872, p. 48; *Inventario...* 1874, p. 11; Martini 1875, p. 12; Pigorini 1887, p. 12; Ricci 1894, pp. 36-37; id. 1896, pp. 144, 155; Gabbi XIX sec., c. 205r-v; Scarabelli Zunti fine XIX sec., IV, c. 13, V, c. 20; Pelicelli 1906, p. 91; Lottici 1907, p.

405; Ricci 1911, p. 108; Pelicelli 1912, p. 54; Ricci post 1922, tav. 21; Moschini 1927, p. 124; Copertini 1929, p. 967; Sorrentino 1931, pp. 8, 15; De Simone 1933, p. 700; Copertini 1935, pp. 121-122; Quintavalle 1939, pp. 61-62; id. 1948, p. 82; Bénézit 1948-55, I, p. 145; Galetti-Camesasca 1951, I, p. 53; Ghidiglia Quintavalle 1956, p. 28; Quintavalle 1960, p. 793; Ghidiglia Quintavalle 1968, p. 52; ead. 1971, pp. 24-25; Felice da Mareto 1978a, p. 8; Godi 1982, p. 3; Fornari Schianchi 1983, pp. 136-137; Frisoni 1986, p. 82; Riccomini 1988, pp. 136, 140; Còccioli Mastroviti 1989, p. 614; Frisoni 1992, p. 207; Fornari Schianchi 1999a, p. XXVI; Lasagni 1999, I, p. 100; Riccomini 1999a, pp. 56-58; Crispo 2000, p. 182.

31. *San Carlo*, Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco (inv. n. 189).
Olio su tela, cm 235x80.

Il dipinto proviene dalla Cappella del Tribunale di Provvisione, presso la quale era ricordato da gran parte delle guide di Milano, a partire da quella di Santagostino (1671). Agli inizi dell'Ottocento, con le soppressioni napoleoniche, l'apparato decorativo della Cappella andava in parte disperso, ma il *San Carlo*, assieme alle tele superstiti di quel ciclo, veniva acquisito dal Comune di Milano e destinato ai musei civici. La letteratura artistica sei-settecentesca era concorde nel riferire l'opera al Cerano (Santagostino 1671; Torre 1674; Biffi inizi XVIII sec.; Torre 1714; Latuada 1737-38; Bartoli 1776-77); tale posizione veniva riproposta senza perplessità da Mongeri (1872) e Voss (1913), prima che Dell'Acqua (1942; 1957) tornasse sull'argomento con un'analisi più approfondita. Questi, confrontando la tela con l'altra del Cerano proveniente dalla stessa sede – il *San Giovanni Battista* del Castello Sforzesco – notava delle difformità di stile, che addebitava a un'esecuzione differita nel tempo. La Gregori (1962), evidenziando il diverso livello qualitativo, ipotizzava invece una collaborazione con l'allievo e genero Melchiorre Gherardini, tesi fatta propria da Rosci (1964) e accolta da Valli d'Auria (1964), che non nascondeva le sue decise riserve sull'autografia ceranese. Il tradizionale riferimento al Crespi, riproposto da Pirovano (1973; 1973a; 1986), dalla Fiorio e dalla Garberi (1987), era nuovamente messo in discussione da Vito Zani (1999; 1999a), che propendeva per una preminente, se non totale, paternità gherardiniana, riconoscendo i tratti dell'artista nella condotta pittorica e nella tipologia degli angioletti. Lo studioso riteneva poi che un'iniziale commissione al Cerano fosse portata a termine dal Gherardini e proponeva una datazione verso la fine del quarto decennio. L'ultimo intervento in ordine di tempo era quello di Marco Rosci (2000), che escludeva con decisione la mano di Giovan Battista Crespi.

La posizione di Rosci è assolutamente condivisibile, in quanto il dipinto non appartiene al Cerano e tanto meno al Gherardini, ma a Luigi Amidani, come rilevato da chi scrive e, indipendentemente, da Giuseppe Cirillo (com. orale): lo dichiarano in modo inequivocabile il caratteristico profilo del Santo e gli angioletti reggenti il Crocifisso, letteralmente ricopiati dai cori angelici nelle due pale di Casalmaggiore (1619), quello a destra dalla *Natività* (cat. 28) e quello a sinistra dalla *Sacra Famiglia e Santi* (cat. 27). Per il resto si notano fortissimi caratteri



cat. 31. L. Amidani, *San Carlo*,
Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco.



cat. 32. L. Amidani, *Sant'Agnese*, Parma, Galleria Nazionale.

ceraneschi, evidenti soprattutto nel fare monumentale e nella resa del manto vescovile, con le ampie superfici dalle pieghe rettilinee e rialzate da sottili filamenti luminosi: si pensi al *San Carlo in gloria* in San Gottardo in Corte a Milano, ma ancor di più al Sant'Ambrogio nella *Crocifissione e Santi* in San Lorenzo a Mortara. I documenti pubblicati da Pevsner (1925) e Baroni (1934) attestano che il completamento della decorazione pittorica della Cappella era stato affidato nel 1605 al Cerano e al Procaccini, che avrebbero dovuto fornire rispettivamente nove e dieci tele, ma i lavori dovettero prolungarsi oltre i tempi previsti se nel 1615 un Giacomo Filippo Crespi, talvolta identificato col Cerano, veniva pagato per la "pittura fatta nella Cappella". La tela amidaniana appartiene però a una fase successiva, come ci conferma l'inedita lettera del pittore che si pubblica in questa sede, inviata da Milano il 22 agosto 1620 (doc. 4). Proprio a quell'anno risale un altro importante dipinto destinato alla Cappella in questione, il *Costantino con le reliquie della Passione* di Giulio Cesare Procaccini oggi al Castello Sforzesco. Se pensiamo che nel 1617 lo stesso Procaccini aveva lavorato allo *Sposalizio della Vergine* per la chiesa parmense della Steccata, si può ragionevolmente ipotizzare che fosse proprio il pittore lombardo a convocare l'Amidani come collaboratore al ciclo milanese. Si propone dunque una datazione al 1620 o poco oltre, che ci pare confermata peraltro dai già citati legami con le tele casalasche. Il dipinto è stato restaurato da Mauro Pelliccioli nel 1955.

Bibliografia: Santagostino 1671, p. 55; Torre 1674, p. 256; Biffi inizi XVIII sec., p. 118; Torre 1714, p. 241; Latuada 1737-38, V, p. 163; Sormani 1751-52, III, p. 118; Bartoli 1776-77, I, p. 147; Mongeri 1872, p. 440; Vittadini 1900, p. 30; Frova 1906, p. 32; Voss 1913, p. 92; Vicenzi 1915, p. 30; Pevsner 1925, pp. 273-274; Vicenzi 1926, p. 28; Baroni 1934, pp. 187-188; Dell'Acqua 1942, p. 168; id. 1951, p. 106; Arrigoni 1957, p. 91; Dell'Acqua 1957, p. 733; Arslan 1960, p. 64; Gregori 1962, pp. 119-120; Rosci 1964, p. 92; Valli d'Auria 1964, pp. 511-512; Pirovano 1973, p. 416; id. 1973a, p. 141; Precerutti Garberi 1974, p. 160; Cannon Brookes 1974, p. 125; Pirovano 1986, p. 416; Fiorio-Garberi 1987, p. 69; Zani 1999, pp. 120-121; id. 1999a, pp. 202-203; Rosci 2000, p. 132.

32. *Sant'Agnese*, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 134).
Olio su tela, cm 119x90.

Non si conosce la provenienza della *Sant'Agnese* del museo parmense. L'opera era in Galleria negli anni Settanta dell'Ottocento, quando veniva attribuita a Giulio Cesare Amidani in un inventario manoscritto (1874) e nelle guide di Martini (1871; 1872; 1875) e Pigorini (1887); tale assegnazione era ripresa da Corrado Ricci (1894; 1896) e da Sorrentino (1931), ma suscitava perplessità in Armando Ottaviano Quintavalle (1939), che, pur mantenendo il riferimento all'Amidani, parlava di un inconsueto accostamento ai Carracci. Alle stesse conclusioni giungeva anche la Ghidiglia Quintavalle (1968), che non mancava di sottolineare la lontananza dall'abituale maniera schedoniana. In seguito Fiorella Frisoni (1986; 1992) ribadiva l'appartenenza del dipinto al catalogo amidaniano e lo datava ai primi anni Venti, per il minore contrasto chiaroscurale e la fattura secca e un po'

generica. Dello stesso parere erano anche la Còccioli Mastroviti (1989) e Riccomini (1999a, p. 58), che vedeva nel volto della *Sant'Agnese* una tipica sigla di Luigi Amidani, riconoscibile anche nelle due *Sacre Famiglie e Santi* della stessa galleria (cat. 13, 30), rimarcando tuttavia il fare disinvolto dei panneggi e confermando quindi la cronologia avanzata.

Se appaiono già sufficientemente probanti i confronti proposti da Riccomini, cui si può aggiungere senz'altro quello tra le figure femminili nel bassorilievo in basso a destra e le madri straziate della *Strage degli Innocenti* all'Hermitage (cat. 19), è la comparazione con il *San Carlo* del Castello Sforzesco (cat. 31) a togliere ogni residuo dubbio sull'autografia, sulla datazione e sui modelli del dipinto. Nella *Sant'Agnese* ritroviamo infatti lo stesso modo di trattare i panneggi, con sottili increspature luminose a percorrere le fitte pieghe delle vesti; tale espediente, di chiara matrice ceranesca, ci induce a collocare l'opera in prossimità del *San Carlo*, quindi nei primi anni Venti, come già proposto dalla Frisoni, ma soprattutto di giustificare, alla luce del soggiorno lombardo di Luigi, la svolta stilistica testimoniata dal dipinto in esame. La tela è stata restaurata nel 1967-68 e nel 1988.

Bibliografia: Martini 1871, p. 41; id. 1872, p. 48; *Inventario...* 1874, p. 11; Martini 1875, p. 11; Pigorini 1887, p. 20; Ricci 1894, pp. 36-37; id. 1896, p. 160; Sorrentino 1931, p. 15; Quintavalle 1939, p. 279; Ghidiglia Quintavalle 1968, p. 53; Frisoni 1986, p. 82; Còccioli Mastroviti 1989, p. 614; Frisoni 1992, p. 207; Riccomini 1999a, pp. 58-59.

33. *Sacra Famiglia*, San Pietroburgo, Hermitage (inv. n. 1558).
Olio su tela, cm 94x70.

La *Sacra Famiglia* apparteneva alla collezione Crozat (Hébert 1766), che nel 1772, dopo la scomparsa di Louis-Antoine barone di Thiers, venne ceduta per intero a Caterina II di Russia. A differenza degli altri due pezzi amidaniani venduti in quell'anno alla zarina (cat. 16, 19), quello in esame non era segnalato nell'inventario della quadreria redatto nel 1740, alla morte di Pierre Crozat, il creatore della raccolta, e dunque si può immaginare che venisse acquistato da un suo discendente. Entrata all'Hermitage come Schedoni, la tela era ricordata con questa ascrizione nei cataloghi pubblicati tra il 1863 e il 1888 (*The Imperial Hermitage...* 1863; Koehne 1863-88), per passare subito dopo all'Amidani (Brüningk-Somov 1889-91; Somov 1892-1909; *A Concise Catalogue...* 1900-11; Liphart 1912; *The Imperial Hermitage...* 1914-16; *The State Hermitage...* 1958, 1976). Pensando allo stato degli studi sul pittore in quegli anni, sorprende la precocità di tale restituzione, confermata del resto da tutta la critica successiva (Riccomini 1988; Còccioli Mastroviti 1989; Frisoni 1992; Kustodieva 1994; Negro 1994).

Se il viso della Vergine ricorda da vicino quello della ninfa a destra nel *Diana e Atteone* sempre all'Hermitage (cat. 34), come rilevato da Riccomini (1988, p. 137), la figura di Gesù, in piedi e con le braccia al collo della madre, torna, con poche varianti, in molte opere dell'artista: fin dall'arcaica *Sacra Famiglia con San Bernardino da Siena* della Galleria Nazionale di Parma (cat. 5), per prose-



cat. 33. L. Amidani, *Sacra Famiglia*,
San Pietroburgo, Hermitage.



cat. 34. L. Amidani, *Diana e Atteone*, San Pietroburgo, Hermitage.

guire con la *Madonna col Bambino* del museo di Cremona (cat. 8), la *Sacra Famiglia* in collezione privata (cat. 18) e la *Madonna col Bambino* di raccolta parmensese (cat. 37). Dobbiamo segnalare inoltre i precisi nessi con il Gesù, stavolta seduto, della *Sacra Famiglia e Santi* di Casalmaggiore (1619) (cat. 27), ma soprattutto la derivazione di tale modello da due dipinti dello Schedoni, la *Sacra Famiglia* del Louvre e la *Sacra Famiglia al tavolo da lavoro con i Santi Anna e Giovannino* del Palazzo Reale di Napoli (figg. 3, 7) (Kustodieva 1994, p. 40). Per quanto riguarda la datazione, quella sul finire degli anni Dieci proposta da Riccomini (1999a) va posticipata senz'altro all'inizio del decennio successivo: se infatti lo sfaldarsi delle compatte superfici dei panneggi e l'affollarsi di pieghe sottili segnate da lunghi filamenti luminosi sono una diretta conseguenza dell'approfondimento sul Cerano e sul Procaccini durante il soggiorno milanese, come dimostrato dal *San Carlo* (cat. 31) e dalla *Sant'Agnese* (cat. 32), la data del dipinto in questione andrà posta necessariamente in prossimità di quelle tele.

Bibliografia: Hébert 1766, I, p. 89; *Catalogue...* 1773-83, n. 2115; *Catalogue...* 1797-1850, n. 44; Labensky 1838, p. 295; *Inventory...* 1859-1929, n. 2441; *The Imperial Hermitage...* 1863, n. 269; Koehne 1863-88, n. 269; Waagen 1864, p. 91; Brüningk-Somov 1889-91, n. 269; Somov 1892-1909, n. 269; *A Concise Catalogue...* 1900-11, n. 269; Liphart 1912, n. 269; *The Imperial Hermitage...* 1914-16, n. 269; *The State Hermitage...* 1958, p. 53; *The State Hermitage...* 1976, p. 68; Riccomini 1988, pp. 137, 140; Còccioli Mastroviti 1989, pp. 613-614; Frisoni 1992, p. 207; Kustodieva 1994, pp. 40, 43; Negro 1994, p. 242 n. 23; Loire 1996, p. 334; Riccomini 1999a, p. 58; Negro-Roio 2000, pp. 86, 122.

34. *Diana e Atteone*, San Pietroburgo, Hermitage (inv. n. 30).
Olio su tela, cm 128x191,5.

La provenienza del dipinto è stata chiarita da Tatyana Kustodieva (1994), che ne ha seguito il percorso attraverso le collezioni dell'imperatrice Giuseppina alla Malmaison a della duchessa di Saint-Leu, che lo cedette nel 1829 al museo imperiale di San Pietroburgo. Si può allora accantonare una volta per tutte l'ipotesi di Riccomini (1988, p. 140) secondo cui la tela in esame potrebbe identificarsi con un "bagno di diana di Sisto Badalochio" citato in un documento farnesiano assieme alla *Strage degli Innocenti* poi finita all'Hermitage (cat. 19) (ASPr, Casa e Corte Farnesiane, b. 53, fasc. 6); la proposta sarebbe stata plausibile alla luce di un comune percorso dei due dipinti, che invece giunsero al museo russo per vie del tutto diverse: la *Strage* dalla raccolta Crozat nel 1772 e il *Diana e Atteone*, come si è detto, da quella Saint-Leu più di cinquant'anni dopo. Sul piano attributivo tutti i cataloghi dell'Hermitage, a parte quello del 1901, non hanno mai mostrato perplessità sull'autografia schedoniana, che è stata messa in discussione per la prima volta da Marco Riccomini (1988). Questi ha segnalato le relazioni con il ciclo parmigianinresco di Fontanellato, ma anche una serie di puntuali confronti con altre opere del nostro pittore, tali da non lasciare dubbi: il volto della ninfa con il turbante si ritrova infatti in una *Sacra Famiglia* in collezione privata (cat. 18), mentre quello dell'altra chinata sulla destra torna nelle due *Sacre Fa-*



cat. 35. L. Amidani, *Caino e Abele*, già Londra, Christie's.

miglie e Santi della Galleria Nazionale di Parma (cat. 13, 30) e nella *Sacra Famiglia* dell'Hermitage (cat. 33), ma anche, aggiungerei noi, nella *Maddalena* già Christie's (cat. 15), nella *Madonna col Bambino e San Carlo Borromeo* dell'Hermitage (cat. 16), nella *Sant'Agnese* della Galleria di Parma (cat. 32) e nella *Madonna col Bambino* di raccolta privata parmense (cat. 37). Riccomini ha rapportato poi la ninfa di schiena al *Cupido* già Christie's (cat. 29) e gli alberi sul fondo a quelli visibili nella *Crocifissione di San Pietro* a Vigatto (cat. 7). Le argomentazioni dello studioso hanno raccolto i pareri favorevoli della Còccioli Mastroviti (1989) e di Negro (1994), ma non della Kustodieva (1994), che ha confermato la tela allo Schedoni. Se le datazioni proposte da Riccomini (1988, p. 136; 1999a) hanno oscillato tra il momento più marcatamente schedoniano, in contiguità con la pala di Vigatto (1612), e la fine del decennio, in rapporto al ritratto della Galleria Nazionale di Parma (cat. 14) e alla *Sacra Famiglia e Santi* di Casalmaggiore (1619) (cat. 27), ritengo che la calibrata orchestrazione della scena e la resa spiegazzata e sottile dei panneggi permettano una collocazione più avanzata, agli inizi del terzo decennio. Si deve infine a Tatyana Kustodieva la notizia che il quadro, sottoposto ai raggi X, ha rivelato una composizione originaria del tutto diversa, come si coglie del resto nella grande figura che trapela dal paesaggio sulla sinistra.

Bibliografia: *Catalogue...* 1797-1850, n. 4510; Labensky 1838, p. 467; *Inventary...* 1859-1929, n. 2184; *The Imperial Hermitage...* 1863, n. 271; Koehne 1863-88, n. 271; Waagen 1864, p. 91; De Lecure 1867, n. 310; Brüningk-Somov 1889-91, n. 271; Penther 188..., p. 44; Somov 1892-1909, n. 271; *A Concise Catalogue...* 1900-11; Liphart 1912, n. 271; *The State Hermitage...* 1958, p. 178; Grandjean 1964, p. 167; *The State Hermitage...* 1976, p. 135; Riccomini 1988, pp. 136-137, 140; Còccioli Mastroviti 1989, pp. 613-614; Kustodieva 1994, p. 398; Negro 1994, p. 242 n. 23; Riccomini 1999a, p. 58.

35. *Caino e Abele*, già Londra, Christie's.
Olio su tela, cm 168,3x115,5.

L'opera, riconosciuta all'Amidani da Daniele Benati (com. orale), quando ancora si trovava in una collezione privata ad Anversa, è apparsa recentemente sul mercato antiquario londinese con un'improbabile attribuzione a Emilio Savonanzi (Christie's 2000). Nel *Caino e Abele* sono rintracciabili invece i consueti caratteri amidaniani, negli occhi socchiusi e ombrati di Caino, nella torsione manieristica dei due corpi e nella luce radente e metafisica. Vanno segnalate inoltre le relazioni con il *Martirio di San Bartolomeo* della Sabauda (cat. 36) e con l'*Apollo e Marsia* del Castello Sforzesco (cat. 38), in cui il pittore rimetterà in gioco gli stessi volti e le stesse anatomiche. Si può dunque ipotizzare una datazione tra la fase ceranese dei primi anni Venti e la metà del decennio.

Bibliografia: Christie's 2000, p. 345, n. 203.

36. *Martirio di San Bartolomeo*, Torino, Galleria Sabauda (inv. n. 882).
Olio su tela, cm 222x145.

La tela sabauda veniva descritta per la prima volta nell'*Inventario di Quadri di Pittura di S.A.S. che si ritrovano in Castello fatto hoggi il primo di settembre 1631*, che segnalava "Nel anticamera nova in testa del salone" il "Quadro di S. Bartolomeo figure grandi, cornice grande intagliata e dorata, maniera come del Serrano, larg.^a p.^{te} 3, alt.^a 4" (ASTo, Camerale, art. 801). Nel successivo catalogo di Antonio Della Cornia, redatto nel 1635, il "San Bartolomeo scorticato alla colonna con un angelo che gli porta la palma" era riferito al Morazzone, con la postilla "Dei migliori" (Baudi di Vesme 1897). Se poi Callery (1854) pensava ad Andrea Carlone e la Gabrielli (1971) tornava all'antica ascrizione morazzoniana, Mina Gregori (1973) vi riconosceva una prova iniziale del Genovesino, per deviare in seguito su un "morazzonesco con intenti affini ai Danedi" (Gregori 1990). Si aggiungeva poco dopo la riflessione di Giovanni Romano (1995a, p. 32), secondo cui la tela "va collegata senza più esitazioni alla cerchia di Isidoro Bianchi e più specificamente a una notevole personalità che sapeva guardare anche alle novità caravaggesche francesi (qualcosa di Vouet si rileva nell'angioletto in alto); la speciale raffinatezza personale del pittore, pur attratto dagli estremi dell'orrido, si riconosce ancora meglio nell'unica altra opera che gli si può a tutt'oggi attribuire: si tratta del Supplizio di Marsia dei Musei del Castello di Milano, che ultimamente ha dato del filo da torcere a fior di conoscitori". Ancora Romano (1995a, p. 33 n. 69) concludeva: "una fortunata ricerca potrebbe forse individuare il nome di questo maestro nella Consegna degli originari di Milano 1625 dell'Archivio di Stato torinese, dove però non compare Isidoro Bianchi". Il collegamento dei due dipinti, anticipato dallo studioso al convegno su Andrea Pozzo del 1992 (ed. 1996), veniva rilevato indipendentemente da Marco Tanzi in sede di comitato scientifico della mostra *Un museo da scoprire...* (1993), dove era esposto il citato *Apollo e Marsia* del Castello Sforzesco (cat. 38). Lo stesso Tanzi (1999b) si è recentemente espresso in favore della cerchia di Isidoro Bianchi, affermando inoltre: "giova sottolineare ancora una volta sia l'elevata qualità sia la cronologia precoce dei dipinti del Castello e della Galleria Sabauda che si segnalano, a questo punto, fra i prodotti più interessanti della pittura lombarda negli anni cupi che precipitano verso la grande peste manzoniana del 1630; di un autore che si pone senza cedimenti sullo stesso piano dei maggiori pittori attivi nella Milano di quegli anni".

La storia della tela vede dunque un susseguirsi di attribuzioni lombarde, ben lontane dal cogliere il vero artefice, ma del tutto giustificabili alla luce del soggiorno milanese di Luigi Amidani e della sua straordinaria capacità mimetica. Non vi possono essere dubbi infatti sulla paternità amidaniana, come dimostrano tutte le componenti del dipinto: il volto dell'angelo è ricopiato da quello coronato nella *Sacra Famiglia e Santi* di Casalmaggiore (1619) (cat. 27), così come la testa sofferente di Bartolomeo corrisponde esattamente, pur nel diverso scorcio, a quella di Giuseppe nella stessa pala casalasca. Caratteristiche sono poi il profilo del carnefice di sinistra con le solite orbite cieche, ma anche i dettagli anatomici e i panneggi, che trovano puntuali riscontri nelle ultime opere di

Luigi, come, ad esempio, la *Sepoltura di Cristo* della Galleria Nazionale di Parma (cat. 43). Va infine segnalato un ultimo dettaglio: i piedi del Santo e dello scherano in primo piano hanno dita assai lunghe, articolate in due segmenti decisamente bombati e dilatate nelle terminazioni. È una sigla che ritroviamo in buona parte dei dipinti amidaniani, ma, con particolare evidenza, nel *Cupido* già Christie's (1619) (cat. 29). Passando ai modelli del *Martirio*, va detto che sono facilmente rintracciabili nel *San Sebastiano* di Annibale Carracci in collezione modenese e nell'analoga versione di Ludovico alla Galleria Doria Pamphilj (fig. 9), citati anche dal Reni nel ben noto esemplare del Louvre, a conferma, se ce ne fosse bisogno, della matrice emiliana del dipinto; tale sostrato, recepito con grande sensibilità da Noemi Gabrielli (1971, p. 177), è tuttavia ben celato al di sotto della drammatica orchestrazione lombarda, che ci induce a datare l'opera proprio agli anni milanesi. La constatazione che la corte sabauda in quegli anni effettuava gran parte degli acquisti proprio a Milano pare confermare tale ipotesi cronologica.

Bibliografia: Callery 1854, p. 114; Campori 1870, p. 83; Baudi di Vesme 1897, p. 50; Gabrielli 1971, pp. 177-178; Gregori 1973, p. 67; ead. 1990, p. 61; *La Galleria...* 1991, p. 47; Bava 1995, p. 55; ead. 1995a, p. 248 n. 172; Romano 1995a, pp. 32, 33 n. 69; id. 1996, p. 299; Tanzi 1999b, pp. 320-322.

37. *Madonna col Bambino*, Parma, collezione privata.
Olio su tela, misure sconosciute.

L'opera è apparsa alla mostra d'antiquariato di Colorno nel giugno del 1982 con attribuzione a Sebastiano Ricci ed è stata riconosciuta all'Amidani da Giovanni Godi (1982) e Daniele Benati (com. orale). Il viso reclinato e rattristato della Vergine deriva da un precedente amidaniano, la *Sacra Famiglia* di Capodimonte (cat. 1), in cui ritroviamo anche i modelli per la mano dalle lunghe dita irrigidite e per il volto del Bambino. La posa di quest'ultimo, in cui Godi (1982) ravvisava una matrice manierista, torna, assai simile, nella *Madonna col Bambino* di Cremona (cat. 8), nella *Sacra Famiglia* in collezione privata (cat. 18) e nell'altra all'Hermitage (cat. 33), a riprova dell'iterazione di tale modello, derivato dalla *Madonna col Bambino e San Giovannino* di Annibale agli Uffizi e dalla *Sacra Famiglia al tavolo da lavoro* dello Schedoni al Palazzo Reale di Napoli (fig. 7). La luce radente sui panneggi, fortemente chiaroscurati, e soprattutto la resa anatomica del Bambino, con il corpo segnato da fossette e lievi ombreggiature, ricorda le analoghe soluzioni del *Martirio di San Bartolomeo* alla Sabauda (cat. 36), tanto da persuaderci a una datazione tra le quattro tele del 1619 e l'opera citata. Del soggetto si conosce una versione di minore qualità, qui inserita tra le opere di bottega (cat. 47), che, stando al dato stilistico, parrebbe precedente al dipinto ora esaminato.

Bibliografia: Godi 1982, p. 3; Cirillo-Godi 1987, p. 78.

38. *Apollo e Marsia*, Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco (inv. n. 243).
Olio su tela, cm 186x130.

Il dipinto proviene dalla collezione di Carlo Castelbarco, che lo donò al museo nel 1878. La vicenda critica dell'*Apollo e Marsia* è piuttosto recente, ma decisamente intricata. Una prima attribuzione a Guido Cagnacci da parte di Vicenzi (1915) veniva subito messa in discussione da Longhi (1916), che vi riscontrava "la trasformazione dotta e grossolana ad un tempo che la maniera caravaggesca subisce per opera del Sandrart, verso il 1630-1640". Dopo un lungo periodo di silenzio, l'opera era presentata nel 1993 alla mostra *Un museo da scoprire...*, con scheda di Laura Laureati. La studiosa riferiva di aver sottoposto l'immagine del dipinto a Briganti, alla Gregori e a Schleier, senza ricevere però indicazioni certe sull'autore o sulla scuola. Segnalava soltanto il vago riferimento di Briganti e Schleier all'ambito toscano-senese e il parere negativo di Alessandro Bagnoli. Respingeva inoltre le precedenti ipotesi di Vicenzi e Longhi, aggiungendo: "Il dipinto eseguito, io credo, nella prima metà del Seicento mostra, soprattutto nella resa degli strumenti musicali in primo piano, una diretta adesione al reale di matrice, a mio avviso, caravaggesca. Quell'uso della luce tagliente, che isola lo squarcio sul tamburello appoggiato al violino così come i fori del flauto di Marsia, appartiene al linguaggio di un artista non certo estraneo alla pittura della realtà fiorita a Roma nei primi decenni del secolo, ma la resa della testa ricciuta e coronata d'alloro del giovane Apollo dalla fisionomia piuttosto caratterizzata, la materia pastosa dei due corpi e del viso di Marsia non presentano legami evidenti con l'opera di maestri noti del caravaggismo 'romano'. D'altra parte anche il confronto che pure avevo in un primo tempo considerato con le opere di alcuni pittori veneziani di ambito naturalista quali Francesco Ruschi (1601 circa-1661) o Pietro Negri (1628-1679) mi sembra ora poco probante". Alla lettura romana della Laureati seguiva l'acuta analisi di Giovanni Romano, che, al convegno su Andrea Pozzo (1992, ma ed. 1996), collegava la tela al *Martirio di San Bartolomeo* della Galleria Sabauda (cat. 36), riferendo entrambi a una raffinata personalità lombardo-luganese precocemente coinvolta in fatti romani. Lo stesso Romano (1995, p. 32) ribadiva in seguito il confronto, restringendo il campo alla cerchia di Isidoro Bianchi, e trovava la piena approvazione di Tanzi (1999b), che già in occasione della mostra del 1993 aveva segnalato il rapporto tra i due quadri citati.

L'*Apollo e Marsia* è riconducibile invece al catalogo del nostro artista: i caratteri amidaniani, intuiti per la prima volta da Giuseppe Cirillo (com. orale), sono evidenti soprattutto nella testa di Marsia, pressochè identica a quella del San Bartolomeo torinese; ma si scoprono anche nelle anatomiche, come dimostra il *Caino e Abele* già Christie's (cat. 35), e nei capelli di Apollo, finemente incisi e chiaroscurati, come quelli di Giuseppe nella tarda *Adorazione dei pastori* della Galleria Nazionale di Parma (cat. 42). Ancor più rivelatrice è la natura morta di strumenti musicali, che è ripresa, con alcune varianti, dalla *Santa Cecilia* di Capodimonte (cat. 23), mentre l'albero piegato sul fondo trova ulteriori corrispondenze nel *Diana e Atteone* dell'Hermitage (cat. 34) e nella *Sacra Famiglia con San Giovannino* della Fondazione Longhi (cat. 41). Il dipinto appartiene



cat. 36. L. Amidani, *Martirio di San Bartolomeo*,
Torino, Galleria Sabauda.



cat. 37. L. Amidani, *Madonna col Bambino*,
Parma, collezione privata.



cat. 38. L. Amidani, *Apollo e Marsia*,
Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco.



cat. 39. L. Amidani, *Salomè con la testa del Battista*,
Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte.

senz'altro alla fase finale del pittore ed è databile, come il quadro di Torino, al periodo milanese.

Bibliografia: Vicenzi 1915, p. 37; Longhi 1916, p. 320; Laureati 1993, pp. 76-77; Romano 1995a, pp. 31-32, 33 n. 69; id. 1996, p. 299; Tanzi 1999b, pp. 320-322.

39. *Salomè con la testa del Battista*, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte.

Olio su tela, cm 80x67.

Iscrizioni: sul telaio lo stemma Medici-Farnese e n. 43 in vernice nera; un bollo di "Regia proprietà" borbonica in cerlacca rossa.

Il dipinto, che reca sul telaio lo stemma Medici-Farnese, proviene dalla collezione di Margherita de' Medici, sposa del duca Odoardo nel 1628. Dopo la morte di Margherita nel 1679 la *Salomè* passava nell'appartamento della figlia Maria Maddalena, dove era inventariata nel 1693, dopo il decesso della principessa: "Herodiade con una testa in mano, et un'altra figura in corn.e dor.a arabescata dell'Amidani n° 43" (*Quadri...* 1693). La tela, ereditata dal fratello Ranuccio, veniva quindi trasferita nella galleria allestita in Pilotta verso la fine del Seicento e qui era catalogata nel 1708, perdendosi con il passaggio nella nuova sede l'originario e corretto riferimento all'Amidani: "Quadro senza cornice alto br.a uno, onc.e cinque, e mezza, largo br.a uno, onc.e tre. Erodiade con maniche bianche, nella sinistra tiene un bacino con la testa di S. Gio. Batt.a, altra testa di donna vecchia alla parte destra, che osserva nel d.o bacino. Di Prete Genovese n. 43" (Lolli 1708). La *Salomè* era poi inviata a Napoli da Carlo di Borbone nel 1734 e forse collocata al Palazzo Reale assieme ad altri dipinti farnesiani prima di ricomparire, a fine Settecento, nel Palazzo di Capodimonte, il cui catalogo, redatto da Ignazio Anders (1799), proponeva per la prima volta il nome di Luca Giordano, ripreso in seguito da Michel (1837) e Dalbono (1891). L'opera veniva portata in seguito al Palazzo degli Studi (Paterno 1806-16), poi Real Museo Borbonico e Museo Nazionale, approdando infine, nel 1957, all'attuale sede espositiva. Nel frattempo Quintavalle (1930) l'aveva riferita alla scuola veneta della fine del Cinquecento, segnando il corso attributivo fino ai nostri giorni: la cronologia era infatti ripresa da Bertini (1987) e il riferimento geografico dalla Utili (1995), che posticipava però la datazione, sottolineando i rapporti con il Padovanino, in particolare con il *Risveglio di Venere* della Cassa di Risparmio di Padova e con la pala del Duomo di Palmanova.

La *Salomè* va invece restituita a Luigi Amidani, a cui peraltro rimandava la prima citazione inventariale. Il volto della protagonista ricalca infatti quelli di Diana e delle ninfe nel dipinto dell'Hermitage (cat. 34), così come il viso reclinato di Erodiade deriva da quello della Vergine nella tavola recentemente passata da Sotheby's (cat. 40) e il capo reciso del Battista trova puntuali corrispondenze nel San Francesco della pala all'Oratorio dei Rossi (cat. 10). La stesura corsiva e le rapide lumeggiature della veste di Salomè si rivedono poi, molto simili, in opere della maturità, certamente successive al soggiorno milanese, come la citata *Madonna col Bambino* già Sotheby's, il *Martirio di San Bartolomeo* della Sabauda

(cat. 36) e le due tavole della Galleria Nazionale di Parma già in collezione Dalla Rosa Prati (cat. 42-43). Il venetismo della *Salomè*, giustamente rilevato da Armando Ottaviano Quintavalle (1930), va ricollegato a modelli cinquecenteschi, non solo Tiziano, ma anche Paris Bordon, per quel suo modo caratteristico di rendere le vibrazioni della luce sui tessuti. Se può essere stata determinante la visione delle tante opere venete nelle raccolte farnesiane, non dobbiamo sottovalutare il ruolo che può aver giocato la dimora milanese, ricordando come i lombardi del terzo decennio dimostrassero un crescente interesse per la cultura figurativa veneta, i cui segni evidenti ritroveremo nelle successive vicende di Carlo Francesco Nuvolone e Francesco Cairo. La citazione di “Un picciolo quadro rap.^{to} Erodiade con la testa di S. Gio. Batta. di mano dell’Amidani” negli inventari settecenteschi della raccolta Sanvitale (cat. 62) fa ritenere che si trattasse di una versione ridotta della tela oggi a Capodimonte.

Bibliografia: *Quadri...* 1693, n. 43; Lolli 1708, n. 102; *Borro...* 1731, n. 102; *Quadri...* 1734, n. 102; Anders 1799, n. 786; Paterno 1806-16, n. 786; *Riscontro...* 1816-21, n. 298; Arditi 1821: n. 11880; Michel 1837, p. 119; Quaranta 1848, n. 154; Principe di San Giorgio 1852, n. 190W; Campori 1870, p. 464; Salazar 1870, n. 84359; Alliata Bronner-Discorso Cipriani 1880, p. CXXII; Dalbono 1891, p. 470; Maggiore 1922, p. 260; Quintavalle 1930, n. 599; Bertini 1987, pp. 119, 277; Riccomini 1988, pp. 139-140; Utili 1995, p. 78.

40. *Madonna col Bambino*, già Londra, Sotheby’s.
Olio su tavola, cm 27,3x35,6.

La tavola è passata in asta a Londra presso Sotheby’s, il 15 aprile 1999, come cerchia di Bartolomeo Schedoni ed è stata riconosciuta a Luigi Amidani da Giuseppe Cirillo, a cui devo la cortese segnalazione. Nel dipinto compaiono i tipici caratteri amidaniani: il volto arrotondato e reclinato della Vergine con le grandi palpebre socchiuse deriva dai modelli presenti nelle pale dell’Oratorio dei Rossi a Parma e di Santa Chiara a Casalmaggiore (cat. 10, 27), che ritroveremo nella *Salomè* di Capodimonte e nell’*Adorazione dei pastori* della Galleria Nazionale di Parma (cat. 39, 42), mentre il Bimbo ricompare quasi identico nella *Sacra Famiglia con San Giovannino* della Fondazione Longhi (cat. 41). Le ultime opere menzionate appartengono alla fase estrema dell’artista, quando ai consueti riferimenti correggeschi e schedoniani si sovrappone una scioltezza esecutiva di impronta veneta, ben ravvisabile nella pennellata nervosa e frastagliata. Proprio tali confronti permettono di datare la *Madonna col Bambino* alla seconda metà degli anni Venti.

Bibliografia: Sotheby’s 1999, pp. 126-127, n. 371.

41. *Sacra Famiglia con San Giovannino*, Firenze, Fondazione Roberto Longhi.
Olio su tela, cm 42,8x33.

Il dipinto apparteneva certamente alla collezione Colonna, come lascia intendere l’emblema araldico in basso a destra, ma non è identificabile negli inventari

recentemente pubblicati. Passava successivamente alla raccolta Barberini, presso la quale era segnalato nei primi anni Venti (*Mostra...* 1922) e ancora a metà del decennio seguente (Foratti 1936). È assai probabile che Armando Ottaviano Quintavalle parlasse della tela in questione quando nel 1939 confrontava l'*Adorazione dei pastori* e la *Sepoltura di Cristo* della Galleria Nazionale di Parma (cat. 42-43) a un non meglio precisato quadro appartenente a Roberto Longhi, un accostamento avanzato peraltro anche da quest'ultimo e da Mina Gregori. Da quella data e fino al furto del 27 settembre 1981 la *Sacra Famiglia con San Giovanni* ha fatto parte della raccolta Longhi e della Fondazione da lui istituita.

Assai più complessa è la vicenda attributiva: alla mostra del 1922 sulla pittura italiana del Sei e Settecento la tela era apparsa dapprima come Morazzone e in seguito, nella seconda edizione del catalogo, come Schedoni. Se tale ascrizione veniva accettata da Moschini (1927) e Foratti (1936), diverso era il parere di Longhi, che fin dalla mostra del 1922 aveva giudicato l'opera "lombarda, al seguito del Morazzone, verso i Montalti" (Longhi 1961). Lo stesso studioso pensava poi al Genovesino, seguito da Mina Gregori (1954; 1962), che infatti includeva il quadro nel catalogo di quel pittore, datandolo alla fase giovanile. Ma anche tale assegnazione veniva messa in discussione, innanzitutto da Longhi (Boschetto 1971) e poi dalla Gregori, che escludeva la *Sacra Famiglia* dalle successive dissertazioni sull'artista. Un orientamento radicalmente diverso veniva espresso da Chiara d'Afflitto nel volume sulla Fondazione Longhi (1980), rifiutando le precedenti ipotesi schedoniana e lombarda e prospettando invece una possibile esecuzione genovese: "È il Cambiaso che fornisce qui il modello per la posa scomposta dei due bambini e per il plasticismo incerto ma luminoso dei loro corpi. Inoltre lo scorcio del profilo della Vergine sembra ispirarsi alla *Madonna col cappello* della Raccolta D'Avack di Roma [...] Delle geometriche e luminescenti costruzioni del pittore ligure si nota qui ancora il ricordo nella composizione a larghe zone concentriche di colore, ma la realizzazione più morbida e l'uso meno astratto della luce sono già seicenteschi da datarsi entro i primi due decenni del secolo. Non basta tuttavia il debito col Cambiaso [...] ad individuare l'autore del nostro dipinto. Più che ad ogni altro egli si avvicina all'Ansaldo, la cui nota *Fuga in Egitto* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica) ha un'invenzione simile nell'ampia e circolare ricaduta del manto; e così anche sono affini le fronde degli alberi, leggerissime e toccate di luce, e i panneggi rigonfi di pieghe. Eppure il fondo di venetismo che la realizzazione più pittorica e ricca sottintende non consente di stringere i rapporti con quegli esempi, e difatti il Longhi ebbe a definire questa tela 'tanto bella quanto problematica'".

A parte le conclusioni le note della D'Afflitto sono in buona parte condivisibili e si attagliano perfettamente alla fase tarda di Luigi Amidani. Il profilo della Vergine è infatti pienamente amidaniano, come il volto di Giuseppe, che riprende le fisionomie del portatore di sinistra nei due *Trasporti di Cristo* di Parigi e Vienna (cat. 21-22), e quello di Gesù, letteralmente copiato dalla *Madonna col Bambino* recentemente apparsa da Sotheby's (cat. 40). Al più classico repertorio del pittore appartengono anche la manica rigonfia di Maria, anticipata nella pala dell'Oratorio dei Rossi (1616) (cat. 10), e lo sfondo boscoso, confrontabile, per la resa puntinata del fogliame, alla giovanile pala di Vigatto (1612) (cat. 7) e, per la



cat. 40. L. Amidani, *Madonna col Bambino*,
già Londra, Sotheby's.



cat. 41. L. Amidani, *Sacra Famiglia con San Giovannino*,
Firenze, Fondazione Roberto Longhi.



cat. 42. L. Amidani, *Adorazione dei pastori*,
Parma, Galleria Nazionale.



cat. 43. L. Amidani, *Sepoltura di Cristo*,
Parma, Galleria Nazionale.

piega obliqua degli alberi, al *Diana e Atteone* dell'Hermitage e all'*Apollo e Marsia* del Castello Sforzesco (cat. 34, 38). L'opera fa parte di quel gruppo di dipinti già raggruppati dalla Gregori nel catalogo del primo Genovesino, ma appartenenti in realtà al tardo Amidani, ed è databile alla seconda metà degli anni Venti.

Bibliografia: *Mostra...* 1922, p. 133 (II ed., p. 165); Moschini 1927, p. 146; Foratti 1936, p. 57; Quintavalle 1939, p. 202; Gregori 1954, pp. 28-29 n. 6; Longhi 1961, p. 509; Gregori 1962, p. 184; Boschetto 1971, tav. 112; D'Afflitto 1980, p. 293; Dallasta 1999b, p. 195; Negro-Roio 2000, p. 117.

42. *Adorazione dei pastori*, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 40).
Olio su tavola, cm 42x31.

La tavola, come il *pendant* con la *Sepoltura di Cristo* (cat. 43), è ricordata nel catalogo della collezione dei marchesi Dalla Rosa Prati compilato nel 1832 da Filippo Morini e Giambattista Borghesi in previsione della successiva vendita alla Galleria dell'Accademia. Fin da quel primo elenco e ancora nella documentazione di acquisto (*Nota...* 1832; *Supplemento...* 1852) si faceva il nome di Giulio Cesare Amidani, di nuovo riproposto negli inventari della Regia Galleria (*Inventario...* 1874) e nelle guide di Martini (1871; 1872; 1875) e Pigorini (1887). Il tradizionale riferimento non era messo in discussione da Corrado Ricci (1894; 1896), che tuttavia giudicava eccessivi i contrasti luministici, e nemmeno da Lottici (1907) e Sorrentino (1931), che, sorprendentemente, anticipava il nome di Luigi. Era Longhi a indirizzare il corso attributivo in tutt'altra direzione, verso l'ambito lombardo e il Genovesino (Gregori 1954, p. 29); tale orientamento veniva ripreso da Quintavalle (1939) e dalla Gregori (1954), che assegnava il dipinto al giovane Miradori, notandovi "ricordi del Cerano e di Daniele", ma precisava poi come le allusioni alla pittura dello Schedoni e dell'Amidani accreditassero la tesi di un soggiorno del Genovesino a Parma e Piacenza (Gregori 1973). Il carattere lombardo della tavola veniva confermato da gran parte della critica successiva (Ghidiglia Quintavalle 1956; ead. 1960; Curie 1988) e recentemente da Nancy Ward Neilson (1999), che la datava alla fine del XVII secolo, segnalando relazioni con pittori lombardi di quel tempo, quali Antonio Busca e Filippo Abbiati. Se tale valutazione non appare del tutto impropria, vista la stupefacente scioltezza esecutiva, l'*Adorazione dei pastori* va tuttavia restituita all'Amidani, come sostenuto anche da Fiorella Frisoni (1992) e Giuseppe Cirillo (1998-99): lo dimostrano tanto il volto della Vergine, che torna assai simile nella *Natività* di Casalmaggiore (1619) (cat. 28) e nella *Madonna col Bambino* già Sotheby's (cat. 40), quanto gli angioletti in alto, ripresi dalla *Sacra Famiglia e Santi* di Casalmaggiore (1619) (cat. 27) e dal *San Carlo* di Milano (cat. 31). La stesura rapida e contrastata ci induce a datare il dipinto alla seconda metà degli anni Venti, dopo il rientro da Milano.

Bibliografia: Morini-Borghesi 1832, c. 2v; *Nota...* 1832, c. 1r; *Supplemento...* 1852, c. 11v; Martini 1871, p. 23; id. 1872, p. 26; *Inventario...* 1874, p. 3; Martini 1875, p. 4; Pigorini 1887, p. 4; Ricci 1894, pp. 36-37; id. 1896, p. 154; Lottici 1907, p. 405; Sorrentino 1931, p. 15; De Simone 1933, p. 700; Quintavalle 1939,

pp. 202, 313; Bénézit 1948-55, I, p. 145; Gregori 1954, pp. 13, 28-29 n. 6; Ghidiglia Quintavalle 1956, p. 29; ead. 1960, p. 29; Gregori 1973, p. 67; Curie 1988, p. 287; Frisoni 1992, p. 207; Cirillo 1998-99, pp. 30-31; Ward Neilson 1999, p. 173.

43. *Sepoltura di Cristo*, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 42).
Olio su tavola, cm 42x31.

La vicenda storica e critica della *Sepoltura* coincide esattamente con quella del *pendant*, l'*Adorazione dei pastori* analizzata nella scheda precedente (cat. 42). Alle già citate posizioni in favore del Genovesino vanno soltanto aggiunte, per il nostro dipinto, quelle della D'Afflitto (1980) e della Bandera (1989), che notava come a matrici manieriste si sovrapponevano elementi di naturalismo e illusionismo ottico caratteristici della pittura lombarda e cremonese del Cinquecento. Va segnalata infine l'acuta analisi di Mina Gregori (1954, p. 13), che, sottolineando i rapporti con l'analogo soggetto di Daniele Crespi al museo di Budapest, sosteneva che nel dipinto parmense "è ben diverso il modo semplificato d'impressione senza disegno che fa emergere le figure dal fondo, ben altro è l'occhio con cui è scrutata l'ombra portata sul costato di Cristo, la gola scoperta dalla luce, il 'sottinsù' a valori invertiti del viso, dove è un parallelo delle meditazioni morazzonesche (ma tocche di naturalismo) delle opere giovanili di Francesco del Cairo ('Sogno di Giuseppe' di Berlino)".

Se dunque è innegabile il carattere lombardo della *Sepoltura*, altrettanto certa è la sua appartenenza al catalogo di Luigi Amidani, che trova concorde anche Giuseppe Cirillo (com. orale): basti considerare la derivazione del portatore chino a sinistra da quelli nei *Trasporti di Cristo al sepolcro* di Parigi e Vienna (cat. 21-22), ma soprattutto le evidentissime relazioni con le anatomie del *San Bartolomeo* di Torino (cat. 36) e dell'*Apollo e Marsia* di Milano (cat. 38). Come per il *pendant* si può allora proporre una cronologia tarda, tra il rientro da Milano e la fine del terzo decennio.

Bibliografia: Morini-Borghesi 1832, c. 2v; *Nota...* 1832, c. 1r; *Supplemento...* 1852, c. 11v; Martini 1871, p. 23; id. 1872, p. 26; *Inventario...* 1874, p. 3; Martini 1875, p. 4; Pigorini 1887, p. 4; Ricci 1894, pp. 36-37; id. 1896, pp. 154-155; Lottici 1907, p. 405; Sorrentino 1931, p. 15; De Simone 1933, p. 700; Quintavalle 1939, pp. 201-202; Gregori 1954, pp. 13, 28-29 n. 6; Ghidiglia Quintavalle 1956, p. 29; ead. 1960, p. 29; Gregori 1973, p. 67; D'Afflitto 1980, p. 293; Curie 1988, p. 287; Bandera 1989, p. 817; Ward Neilson 1999, pp. 173-174.

COPIE E OPERE ATTRIBUITE O DI SCUOLA

44. *San Pietro in carcere*, Fontanellato, Rocca Sanvitale.
Olio su tela, cm 106,5x148,5.

Il dipinto, riferito a Giulio Cesare Amidani da Fiorella Frisoni (1992), proviene da Palazzo Sanvitale a Parma. “Un mezzoquadro, che rappresenta S. Pietro in Vincula copiato dall’Amidano” era ricordato infatti “Nella Camera, ed Ap:° delle Donne della Sig.ª Con.ª Prona” dall’inventario stilato nel 1707. Il dipinto era nuovamente citato in un secondo catalogo settecentesco, che lo segnalava nella “Camera della Conversaz.” e ribadiva trattarsi di una derivazione: “Un mezzo quadro, che rappresenta S. Pietro in Vincula = copiato dall’Amidano” (*Quadri... XVIII sec.*).

Se la tela mostra indubbi caratteri amidaniani nel volto dell’angelo, nel profilo di Pietro e nei panni appiattiti, la stesura sommaria e grossolana ci induce a situarlo tra le copie, come indicato dagli antichi inventari. Il *San Pietro in carcere* di Fontanellato è comunque prezioso perchè ci restituisce un’importante opera perduta di Luigi Amidani.

Bibliografia: *Inventario... 1707*, c. 259r; *Quadri... XVIII sec.*, c. 2r; Frisoni 1992, p. 207.

45. *San Lorenzo*, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte.
Olio su tela, cm 133x93.

La tela era originariamente sull’altare di una delle nove cappelle esterne del convento cappuccino di Fontevivo. Come gli altri dipinti schedoniani e amidaniani di quel ciclo veniva incamerata nel 1710 da Francesco Farnese e destinata al cosiddetto “Appartamento dei Quadri”. Segnalata come Schedoni in due inventari del 1731 e 1734, (*Copia... 1731; Inventario... 1734*), figurava poi tra le opere inviate a Napoli da Carlo di Borbone: “Quadro alto braccia 2, once 6; largo braccio 1, once 8 - Schedoni: S. Lorenzo e Angioletto che tiene in mano la graticola” (*Inventario... 1734a*). Dopo una permanenza al Palazzo Reale, nel 1767 la tela era trasferita a Capodimonte, come testimoniato dalla nota relativa: “25. S. Lorenzo e un Angelo con graticolo d’ignoto al. p. 5 l. 3 1/2” (*Nota... 1767*). Qui la vedeva Tommaso Puccini una quindina d’anni dopo, tra altri pezzi assegnati allo Schedoni: “Un S. Lorenzo volto sulla destra dello spettatore in tonacella gialla, le mani incrociate sul petto, la testa di faccia assai volto in sù. A sinistra dietro a lui un putto con una graticola, la figura è ben imposta, e piena di affetto, ma dal mezzo in giù non si sà se sia in ginocchio, e termina meschinamente senza profittare del camice, da cui potea tra qualunque partito grandioso” (Mazzi 1986). Agli inizi del XIX secolo l’opera passava al Palazzo degli Studi, in seguito Real Museo Borbonico e poi Museo Nazionale, per finire, dal 1957, nella rinnovata Galleria di Capodimonte. Per tutto l’Ottocento la tela manteneva il tradizionale riferimen-



cat. 44. L. Amidani (copia da), *San Pietro in carcere*,
Fontanellato, Rocca Sanvitale.



cat. 45. L. Amidani (?), *San Lorenzo*,
Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte.

to allo Schedoni (Dalbono 1845) o alla sua scuola (Salazar 1870; Fiorelli 1873; Migliozi 1889), fino alla proposta amidaniana di Corrado Ricci (1895). Tale ascrizione veniva accolta dalla critica successiva e confermata di recente da Mariella Utili (De Rinaldis 1911; Maggiore 1922; Moschini 1927; De Rinaldis 1928; Quintavalle 1930; id. 1939; id. 1948; Causa 1982; Frisoni 1986; ead. 1992; Utili 1994; ead. 1994a). Quest'ultima poneva l'accento sul carattere carraccesco del dipinto, ritenuto peculiare della fase preschedoniana dell'artista e riferibile al primo lustro del Seicento. Differente il parere di Cristina Cecchinelli (1999, pp. 83, 87; 1999a, pp. 88-91) e di Federica Dallasta (1999a), che recuperavano l'antica attribuzione allo Schedoni, giustificando le evidenti cadute di tono con la presenza di una bottega a fianco del maestro. Il nome dell'Amidani veniva infine riproposto con una certa cautela dallo scrivente (Crispo 2000, pp. 180-181) e con più sicurezza da Emilio Negro e Nicosetta Roio (2000, pp. 19-20).

A tutt'oggi ritengo che il *San Lorenzo* non sia così facilmente collegabile alla produzione certa del nostro pittore. L'angioletto con la grata del martirio ricorda – è vero – il Gesù nella *Sacra Famiglia* di Capodimonte (cat. I) e i più tardi cherubini nella pala già in Santa Maria del Quartiere (cat. 30), come sottolineato rispettivamente dalla Utili (1994, p. 78) e da Quintavalle (1939), ed è pur vero che la fattura delle mani e dei piedi rinvia alla citata *Sacra Famiglia* di Napoli, ma l'insieme non riesce del tutto convincente. Nemmeno la presenza di particolari tipici, come i grandi occhi lucidi del santo, quelli divergenti dell'angioletto e le lunghe pennellate filamentose sulle pieghe delle vesti, ci induce a mantenere il *San Lorenzo* nel catalogo del pittore, pur potendosi giustificare le suddette incongruenze con la difficoltà a elaborare, in questa fase iniziale, un proprio autonomo linguaggio. Il quadro, come la già menzionata *Sacra Famiglia* un tempo a Fontevivo, andrà datato ai primi anni Dieci, per le ragioni che nella scheda di quell'opera si sono enunciate. Resta da aggiungere che la cappella a cui era destinato il nostro dipinto intendeva rappresentare San Lorenzo fuori le mura, una delle sette basiliche giubilari romane, il cui percorso era riproposto nel muro esterno del convento.

Bibliografia: *Copia...* 1731, c. 151r; *Inventario...* 1734, n. 123; *Inventario...* 1734a, rotolo A, n. 5; *Nota...* 1767, n. 25; Anders 1799, n. 635; Paterno 1806-16, n. 635; *Riscontro...* 1816-21, n. 254; Arditì 1821, n. 11266; Dalbono 1845, p. 184; Quaranta 1848, n. 126; Principe di San Giorgio 1852, n. 130E; D'Aloe 1853, p. 491; id. 1854, p. 270; D'Ambra-De Lauzières 1855, I, p. 637; Chiarini 1856-60, III, p. 1843; Salazar 1870, n. 83848; Fiorelli 1873, p. 12; Monaco 1874, p. 228; Migliozi 1889, p. 191; Ricci 1895, p. 181; De Rinaldis 1911, pp. 290-291; Maggiore 1922, p. 264; Bertarelli 1927, p. 265; Moschini 1927, p. 124; De Rinaldis 1928, pp. XXIV, 5; Quintavalle 1930, n. 383; De Simone 1933, p. 700; Quintavalle 1939, p. 61; id. 1948, p. 82; Galetti-Camesasca 1951, I, p. 53; Bevilacqua 1979, p. 25; Strazzullo 1979, p. 63; Causa 1982, pp. 89, 146; Frisoni 1986, p. 83 n. 2; Mazzi 1986, p. 23; Bertini 1987, p. 297; Riccomini 1988, pp. 133-134 n. 2; Còccioli Mastroviti 1989, p. 613; Frisoni 1992, p. 207; Utili 1994, pp. 77-78; ead. 1995a, p. 327; Cecchinelli 1999, pp. 71-87; ead. 1999a, pp. 88-91, 94-95; Dallasta 1999a, p. 155; Dallasta-Cecchinelli 1999, pp. 281-282; Crispo 2000, pp. 178-181; Negro-Roio 2000, pp. 19-20, 96.

46. *Sepoltura di Cristo*, già Milano, Finarte.

Olio su tela, cm 58x47 (ovale).

Il dipinto, messo all'asta da Finarte nel 1977 come Giulio Cesare Amidani, rivela i tipici tratti di Luigi. Il modello è senz'altro la *Sepoltura di Cristo* della Galleria Nazionale di Parma, da cui deriva il taglio diagonale della composizione con le tre figure scalate attorno al Salvatore; ma se la Maddalena inginocchiata sulla destra viene ripresa quasi pedissequamente, la figura-ritratto al centro è sostituita dalla Vergine svenuta, presente peraltro sullo sfondo del quadro parmense. Diversa anche la figura di Giuseppe d'Arimatea, che regge il corpo di Cristo in luogo del succitato personaggio, come nei dipinti di analogo soggetto a Parigi e Vienna (cat. 21-22). Considerati poi i frequenti scambi attributivi con lo Schedoni si potrebbe riconoscere l'opera in esame nella "Descente de Croix en ovale" assegnata al modenese in occasione della vendita Carignan, tenutasi a Parigi nel 1742 (Wildenstein 1982, p. 47). Rimane aperto però il problema dell'autografia, in quanto, se evidenti sono i rimandi a Luigi Amidani, la scarsa qualità della riproduzione nel catalogo d'asta non permette di giungere a conclusioni definitive e nemmeno di chiarire se la forma ovale sia originaria o frutto di un successivo adattamento.

Bibliografia: Finarte 1977, p. 12, n. 29.

47. *Madonna col Bambino*, San Secondo, collezione privata.

Olio su tela, cm 125x95.

Il quadro proviene da una collezione mantovana e ricalca, ma a un livello qualitativo decisamente inferiore, l'analogo soggetto in collezione parmense reso noto da Giovanni Godi (cat. 37). La stesura più secca e sommaria può far pensare a una replica di bottega.

Bibliografia: inedito.

48. *Sacra Famiglia con San Giovannino*, già Parma, collezione Fochi.

Olio su tela, cm 55x45.

Il dipinto, derivato da quello schedoniano in collezione Molinari Pradelli a Marano di Castenaso, veniva pubblicato come Giulio Cesare Amidani da Copertini (1957). Questi giustificava la proposta in favore dell'artista parmigiano, anziché del modenese, con la resa meno profonda e chiaroscurata dei volumi. La *Sacra Famiglia*, nuovamente inserita nel catalogo amidaniano dalla Frisoni (1992), rivela in effetti alcune caratteristiche peculiari del nostro pittore, come la declinazione parmigianesca del volto di Gesù e la dilatazione del profilo di Giuseppe. La scarsa qualità del dipinto, forse accentuata da un pesante restauro segnalato da Copertini, consiglia tuttavia di mantenerlo tra le opere di scuola.

Bibliografia: Copertini 1957, p. 112; Frisoni 1992, p. 207.



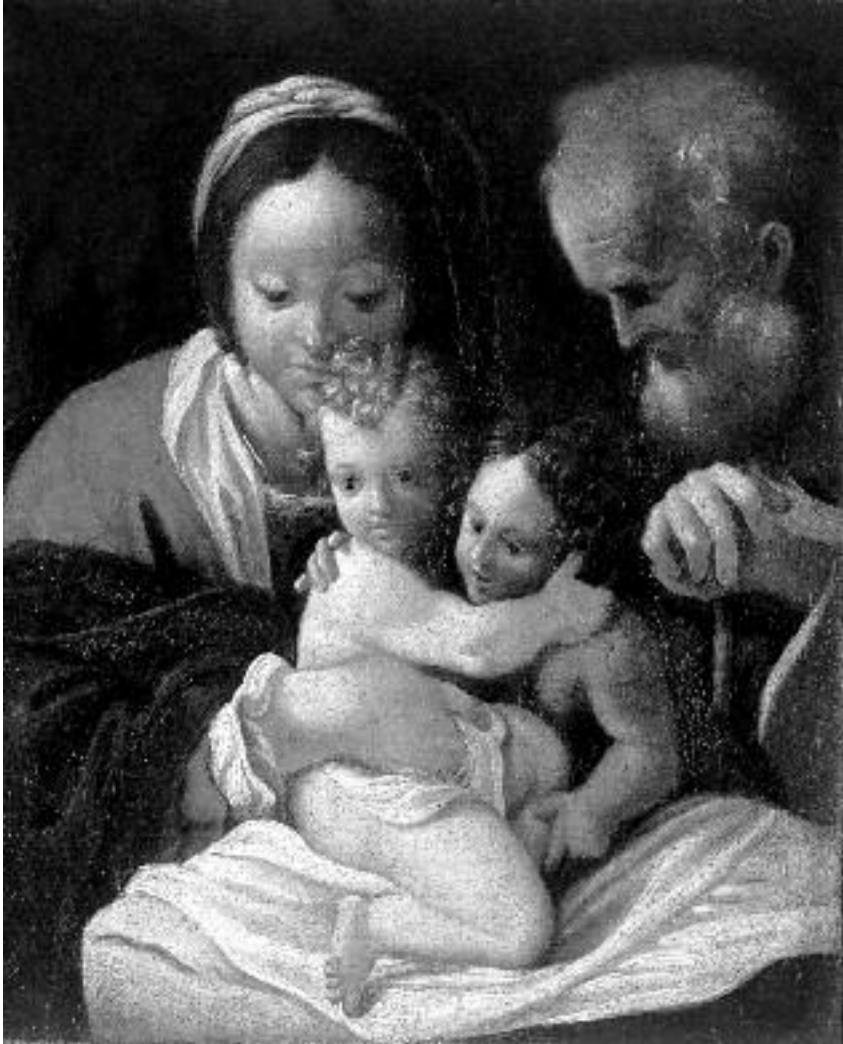
cat. 46. L. Amidani (?), *Sepoltura di Cristo*,
già Milano, Finarte.



cat. 47. L. Amidani (ambito di), *Madonna col Bambino*,
San Secondo, collezione privata.



cat. 48. L. Amidani (ambito di), *Sacra Famiglia con San Giovannino*, già Parma, collezione Fochi.



cat. 49. L. Amidani (ambito di), *Sacra Famiglia con San Giovannino*, Parma, collezione privata.



cat. 50. L. Amidani e bottega, *Fuga in Egitto*,
Sabbioneta, Chiesa dell'Incoronata.

49. *Sacra Famiglia con San Giovannino*, Parma, collezione privata.
Olio su tavola, cm 29,5x24.

Anche questa *Sacra Famiglia*, come la precedente, discende dal modello dello Schedoni in collezione Molinari Pradelli. Se pure i volti della Vergine e di Gesù hanno un'indubbia intonazione amidaniana, rilevabile per confronto con la pala già in Santa Maria del Quartiere (cat. 30), la resa piuttosto approssimativa dei panneggi ci spinge tuttavia a mantenere la tavola tra le opere di scuola.

Bibliografia: inedito.

50. *Fuga in Egitto*, Sabbioneta, Chiesa dell'Incoronata.
Olio su tela, cm 250x160.

I tratti fisionomici della Vergine rinviano senz'altro a Luigi Amidani, come giustamente notato da Ulisse Bocchi, Giuseppe Cirillo e Giovanni Godi (com. orali), non così il San Giuseppe, il coro angelico in alto e il paesaggio sul fondo, la cui stesura semplificata e approssimativa ha poco a che vedere con le raffinate soluzioni del nostro pittore. È possibile allora che l'Amidani si limitasse a impostare la composizione e a delineare la figura della Vergine, affidando a un seguace il completamento della pala. Il rapporto con la scuola parmigiana era già stato colto dalla Tellini Perina (1991), che datava la tela al primo Seicento.

Bibliografia: Tellini Perina 1991, pp. 75-77.

OPERE DISPERSE O PERDUTE

51. *Storie della città di Parma*, già Parma, Arco del Taglio o di San Lazzaro. Affreschi.

In occasione delle nozze di Odoardo Farnese con Margherita de' Medici, celebrate l'11 ottobre 1628, veniva eretto un arco trionfale fuori porta San Michele, detto anche Arco del Taglio in quanto innalzato nella zona prossima alle mura dove, a scopo difensivo, erano state abbattute piante e abitazioni. La costruzione era stata ordinata dagli Anziani del Comune e affidata, per la parte architettonica, a Giovan Battista Magnani. Le pitture – sei scene storiche dipinte a *grisaille* per fingere il bassorilievo – venivano commissionate invece all'Amidani, come testimonia un documento del 4 marzo 1629, con cui i “S.^{ri} deputati sopra l'Abelimento che è stato fatto in occ.^{na} della venuta della ser.^{ma} sig.^{ra} Duchesa” deliberano “Che si facci chiamare il S.^r Amidano che sij dall'Ill.^{mo} S.^r Marcello Prati et S.^r Lodovico Cantello per trattare et conchiudere la mercede della loro pitura” (ASPr, Comune, b. 625). Siamo insomma al saldo dell'opera e non alla fase iniziale delle trattative, come aveva ritenuto Borri (1933, p. 170), leggendovi forzatamente la data 1628. Lo confermano del resto le altre disposizioni dei “deputati sopra l'Abelimento”, riguardanti per lo più il volume celebrativo pubblicato da Marcello Buttigli nel 1629. È proprio il suo testo a offrirci la dettagliata descrizione dei sei soggetti rappresentati: “Havevano le porte minori, nello spatio, che restava frà la loro sommità, e l'architrave del cornicione, due rincassamenti riquadrati, uno per facciata, ne' quali si vedevano dipinte quattro Historie antiche, rappresentanti la Fedeltà, e Gratitudine de' Cittadini Parmigiani, verso de' Romani. Haveva la maggiore nel secondo piano, per suo accompagnamento altri due rincassamenti riquadrati, uno per facciata: nel primo de' quali verso Reggio si vedeva la rotta, data da' Parmigiani a Federico Secondo, nell'altro verso Parma, quando Parma fù dedotta Colonia da' Consoli Romani [...] Spiegati tali habiti delle statoe, e le applicazioni delle Imprese, restano da riferirsi le Iscritioni, e le Historie, frà le quali haveva il primo luogo, nella facciata verso Reggio, la rotta data da' Parmigiani a Federico Secondo Imperadore [...] Vedevasi dipinto ben'anche alla destra dell'Arco, nel rincassamento sitoato, sopra la porta minore, quando Cesare ne' primi anni delle guerre di Francia, dopo di havere domato gli Svizzeri, e cacciato di Bergogna Ariovisto, essendo venuto in Italia a far due legioni per compimento d'una di quelle elesse la Cohorte Migliaria, solita comporsi solo di persone nobili, e da commando, alla fede, e valor delle quali si confidava l'Aquila, principal insegna della Legione, e quello, ch'importa più, la persona dell'istesso Imperadore, dico, tal Cohorte dal corpo de' Cittadini Parmigiani [...] Rappresentò nel terzo luogo l'eccellente Pittore al vivo, quando i Parmigiani, aiutati da Augusto Cesare a cacciare di Parma Marc'Antonio, per termine di gratitudine mandarono a quell'Imperadore aiuti di fanti, e di cavalli, continoando fino alla disfatta del Tiranno [...] Le altre trè Historie, collocate nel rovescio dell'Arco verso Parma, furono condotte con buon disegno, e gratioso colorito, da

buon Pittore, il quale rappresentò nel maggior quadro, sitoato nel mezzo dell'Arco, quando Claudio Marcello, e Quinto Fabio Labeone Consoli, per mezzo di Marc'Emilio Lepido, Tito Ebutio Caro, e Lutio Quintio Crispino Trionviri, dedussero Parma Colonia de' Cittadini Romani [...] Alla destra vedevasi dipinto, quando, havendo Silla mosse le armi vincitrici contro la Patria, gli Ambasciatori da quello mandati a Parma, per indurre i Parmigiani a ribellarsi al Popolo Romano, furono scacciati fuori dalla Città [...] Alla sinistra vedevasi rappresentato con fondato disegno, e vago colorito, quando, havendo Lucio Cornelio Cinna concitati i servi contro de' Padroni, i Parmigiani, richiesti da' Consoli Romani d'aiuto, prontamente mandarono Fanti, e Cavalli al soccorso della travagliata Repubblica" (Buttigli 1629, pp. 7, 13-15).

Gli affreschi, prima della recente identificazione del pittore, venivano generalmente riferiti a Giulio Cesare, con l'eccezione di Affò (fine XVIII sec.) e Scarabelli Zunti (fine XIX sec., IV, c. 13), che parlavano invece di Pomponio. Con l'Amidani avrebbero collaborato poi Giacomo Lippi, Alessandro Giacardi, Annibale Bertoia e Agostino Salmi (Borri 1933, p. 170). Va detto infine che le decorazioni dell'arco vennero restaurate nel 1714, in occasione delle nozze di Elisabetta Farnese con Filippo V di Spagna, e nel 1805, per la visita di Napoleone. Quel che restava delle *Storie della città di Parma* venne cancellato e sostituito da affreschi di Giambattista Borghesi al tempo della solenne entrata in Parma dell'imperatore Francesco I nel 1825.

Bibliografia: Buttigli 1629, pp. 6-17; Bertolini XVIII sec., pp. 13-21; Affò fine XVIII sec., c. 317r-v; Baistrocchi fine XVIII sec., *ad vocem* Amidano; Malaspina 1869, p. 100; Janelli 1877, p. 11; Ricci 1896, p. 144; Scarabelli Zunti fine XIX sec., IV, c. 13, V, c. 17; Lottici 1907, pp. 405-406; Schiavi 1927, p. 64 n. 2; Copertini 1929, p. 967; Borri 1933, pp. 169-172; Bénézit 1948-55, I, p. 145; Galetti-Camesasca 1951, I, p. 53; Quintavalle 1960, p. 793; Lenzi 1972, p. 113; Frisoni 1986, p. 84 n. 14; Farinelli-Mendogni 1987, p. 101; Riccomini 1988, p. 138; Còccioli Mastroviti 1989, p. 614; Frisoni 1992, p. 207; Dall'Acqua 1998, p. 71; Pellacani 1998, p. 228; Cecchinelli 1999, p. 82; Lasagni 1999, I, p. 100.

52. *Madonna con i Santi Claudio e Antonio Abate*, già Parma, Oratorio di San Claudio o della Morte.

La pala, eseguita per l'oratorio di San Claudio o della Morte, sede dell'omonima confraternita, era citata per la prima volta da Padre Maurizio Zappata (inizi XVIII sec.), che scriveva: "Observabilis adest Tabula Julii Caesaris Amidani in honorem Sanctorum Claudii Episcopi, et Antonii Abbatis". L'iniziale attribuzione a Giulio Cesare era ripresa da Baistrocchi (1787 ca.; fine XVIII sec.), Bertoluzzi (1830), Allodi (1856) e Malaspina (1869). Quest'ultimo tuttavia, in una precedente edizione della sua *Guida* (1851), aveva fatto il nome di Pomponio, facendo proprio un orientamento di Ireneo Affò (fine XVIII sec.), accolto anche da Donati (1824) e Gabbi (XIX sec.).

Il dipinto venne eseguito con ogni probabilità poco dopo il 1617, anno di fondazione dell'oratorio, e fu collocato al primo altare di sinistra, come segnalato da

quasi tutte le fonti sette-ottocentesche (Ruta 1739; id. 1752; id. 1780; Baistrocchi 1787 ca.; id. fine XVIII sec.; Bertoluzzi 1830). Affò (fine XVIII sec.) e Bertoluzzi (1830) identificavano il committente in Briseide Colla Bergonzi, ma venivano contraddetti da Scarabelli Zunti (fine XIX sec., IV, c. 13), che riteneva “andar errati coloro che spacciano averla ordinata al pittore la signora Briseide Colla-Bergonzi. Quella dama ammiratrice dell’Immortale Allegri avendo ordinate le ultime sue volontà sino dal 5 aprile 1528 al notaio parmense Niccolò Claremondi, fà ragionevolmente supporre esser morta in detto anno o non molto dopo”. Lo studioso concludeva che il quadro “fu dipinto da Giulio Cesare per commissione non della Briseide Colla Bergonzi, morta prima che l’Amidani toccasse pennelli, ma della omonima nipote Briseide Colla figlia di Gio. Francesco Colla detto il Frate, nata l’11 agosto 1592, che maritata poi al cap.º Capitano Alessandro Ceretoli divenne zia della Luigia sposa del pittore in discorso” (V, c. 17). Il dipinto venne malamente restaurato nel XVIII secolo, come testimoniato da Baistrocchi (1787 ca.) e Scarabelli Zunti (fine XIX sec., IV, c. 13), e fu alienato attorno alla metà dell’Ottocento, secondo la testimonianza di Malaspina, che nel 1869 lo diceva “venuto a un privato pochi anni sono”.

Bibliografia: Zappata inizi XVIII sec., c. 94v; Ruta 1739, p. 76; id. 1752, p. 101; id. 1780, pp. 63-64; Ratti 1781, pp. 158-159; Baistrocchi 1787 ca., c. 48v; Affò 1794, p. 124; *Nomi...* XVIII sec., p. 94; Affò fine XVIII sec., c. 317r; Baistrocchi fine XVIII sec., *ad vocem* San Claudio; Donati 1824, p. 78; Bertoluzzi 1830, p. 151; Malaspina 1851, p. 101; Allodi 1856, II, p. 182; Malaspina 1869, p. 88; Janelli 1877, p. 11; Gabbi XIX sec., c. 305v; Scarabelli Zunti fine XIX sec., IV, c. 13, V, cc. 17, 20; Schiavi 1927, p. 64 n. 2; Felice da Mareto 1978, p. 134; Riccomini 1988, p. 141; Frisoni 1992, p. 207.

53. *Cristo morto*, già Parma, collezioni farnesiane.

L’inventario del Palazzo del Giardino redatto verso il 1680 segnalava “Un quadro alto braccia due, oncie una, e mezza, largo braccia uno, oncie cinque e mezza [cm 114,7x78,7]. Un Christo morto coronato di spine, ha le mani legate con fune, manto rosso, dietro la spalla destra, e dietro un angelo, che lo sostiene, e sopra certa tavola tre chiodi, dell’Amidano n. ...”.

Bibliografia: *Inventario...* 1680 ca., n. 353; Campori 1870, p. 245; Scarabelli Zunti fine XIX sec., V, c. 20; Bertini 1987, p. 251; Riccomini 1988, p. 140.

54. *Santa Maria Maddalena*, già Parma, collezioni farnesiane.

Una “Madalena, che appoggia la testa sopra un teschio di morte dell’Amidano in corn.e dor.a gran.a n° 141” era segnalata a fine Seicento nell’appartamento della principessa Maria Maddalena Farnese, sorella di Ranuccio II (*Quadri...* 1693, n. 141). L’opera era nuovamente citata nell’inventario della galleria farnesiana redatto nel 1708 da Stefano Lolli: “Quadro senza cornice alto br.a uno, oncie sette, e mezza, largo br.a uno, oncie quattro [cm 87,2x72]. La Maddalena

piangente, e dimessa col volto sopra testa di morte tenuta con la mano destra, e sinistra aperta. Un vaso bianco sul piano. Del Lamidano n. 5". Due anni dopo, il 10 dicembre 1710, una *Maddalena* del nostro pittore veniva ceduta da Francesco Farnese al mercante Lorenzo Pavia in contropartita di una *Circoncisione* del Garofalo e di un *Cristo tra le croci* di Lelio Orsi (ASPr, Casa e Corte Farnesiane, b. 53, fasc. 6). Va segnalato tuttavia come un analogo soggetto amidaniano comparisse di nuovo tra i dipinti farnesiani trasferiti a Napoli da Carlo di Borbone; una nota di quadri trasportati dal Palazzo Reale di Napoli a quello di Capodimonte nel 1767 includeva infatti "La Maddalena e teschio d'Amidrano Spada al. p. 3 1/2 l. 2 1/2", la cui singolare attribuzione lascia intendere come a quella data la memoria dell'artista fosse ormai perduta e una probabile iscrizione antica venisse integrata col cognome del più noto pittore bolognese.

Bibliografia: *Quadri...* 1693, n. 141; Lolli 1708, n. 80; *Nota...* 1710-29, c. 94; *Nota...* 1767, n. 52; Campori 1870, p. 463; Scarabelli Zunti fine XIX sec., V, c. 20; Bevilacqua 1979, p. 26; Bertini 1987, pp. 111, 279; Riccomini 1988, pp. 139-141; Cöccioli Mastroviti 1989, p. 614.

55. *Sisifo*, già Parma, collezioni farnesiane.

Un "Sisife dell'Amidano in cor.ne nera, e filo d'oro n° 294" era ricordato nell'appartamento della principessa Maria Maddalena verso la fine del XVII secolo.

Bibliografia: *Quadri...* 1693, n. 294; Bertini 1987, p. 280.

56. *Centauro*, già Parma, collezioni farnesiane.

Un "Centauro in corn.e nera rabesc.a d'oro dell'Amid.i n° 271" era citato nel 1693 tra i dipinti appartenuti alla principessa Maria Maddalena.

Bibliografia: *Quadri...* 1693, n. 271; Bertini 1987, p. 280

57. *Carità*, già Parma, collezioni farnesiane.

Il primo ottobre 1716 il duca di Parma acquistava da Angelo Michele Bosatti un *Caino e Abele* di Lionello Spada e un *Gesù dormiente* di Guido Reni, pagandoli sessanta doppie di Spagna e cedendo allo stesso Bosatti quattro dipinti, tra cui "Una Carità dell'Amidani" (ASPr, Casa e Corte Farnesiane, b. 53, fasc. 6).

Bibliografia: *Nota...* 1710-29, c. 99; Scarabelli Zunti fine XIX sec., V, c. 18; Riccomini 1988, pp. 140-141.

58. *Cristo morto*, già Colorno, collezioni farnesiane.

Nel 1734 veniva registrato presso il Palazzo Ducale di Colorno “1 d.to con cornice come sop.a dipintovi un X.o morto alto b.za 1 on. 6, largo b.za 2 on. 9 [cm 81x148,5], dell’Amidiano”. L’opera non è identificabile però con l’analogo soggetto inventariato nel 1680 presso il Palazzo del Giardino, di formato verticale (cat. 53).

Bibliografia: *Nota...* 1734, n. 22; Bertini 1987, p. 291; Còccioli Mastroviti 1989, p. 614; Loire 1996, p. 97 n. 11.

59. *Vendita di Giuseppe in Egitto*, già Colorno, collezioni farnesiane.

Tra i quadri catalogati nel 1734 presso il Palazzo Ducale di Colorno comparivano “2 d.ti cornice come sopra dipintovi ad uno la vendita di Giuseppe in Egitto, et altro la Rachele alti b.za 1 on. 6 larghi b.za 1 on. 11 per ciascuno, uno dell’Amidiano, altro del Franceschini”.

Bibliografia: *Nota...* 1734, n. 64; Bertini 1987, p. 291; Còccioli Mastroviti 1989, p. 614.

60. *Sacrificio di Isacco*, già Parma. collezione Boscoli.

L’inventario dei quadri di casa Boscoli a Parma, pubblicato da Campori (1870), comprendeva, nella parte di Giovanni Simone Boscoli, un “Sacrificio d’Abramo con Isaac d’alt.^a on. 14. [cm 63], cornice nera con fili d’oro, di mano dell’Amidano, stimato doppie 10”.

Bibliografia: Campori 1870, p. 404; Riccomini 1988, p. 140.

61. *Martirio di Santa Caterina*, già Parma, collezione Sanvitale.

Agli inizi del XVIII secolo presso la “Sala Grande” di Palazzo Sanvitale erano collocati “Due altri quadri un poco più grandi per il traverso, uno dell’Amidano, rapresentante il Martirio di S: Catt:^{na}, e l’altro un Paese, col gioco del Trucco, d’Autore Incognito” (*Inventario...* 1707). Un secondo catalogo settecentesco ricordava per due volte il dipinto amidaniano, chiarendo anche il supporto dell’opera: “Una Tavola il martirio di S. Catterina dell’Amidano” e ancora “Tavola rap.^{ta} il Martirio di S.^{ta} Catterina di mano dell’Amidano” (*Inventario...* XVIII sec.), mentre un terzo e frammentario elenco ne specificava l’autore in Pomponio Amidani, segnalando inoltre un esteso restauro: “N. 59. Martirio di S. Caterina ed altri santi in tavola di Pomponio Amidani 150 rifatto tutto il cielo” (*Inventario...* XVIII sec.a).

Bibliografia: *Inventario...* 1707, c. 255v; *Inventario...* XVIII sec., cc. 1v, 15r; *Inventario...* XVIII sec.a, c. 1v.

62. *Erodiade*, già Parma, collezione Sanvitale.

La “Sala Grande” di Palazzo Sanvitale custodiva nel 1707 una piccola “Erodiade con la Testa di S: Gio: Batta di mano dell’Amidano” (*Inventario... 1707*); tale soggetto veniva citato anche da altri due inventari settecenteschi della casa: “Un picciolo quadro rap.^{to} Erodiade con la testa di S. Gio. Batta. di mano dell’Amidani” (*Inventario... XVIII sec.*) ed ancora “Erodiade con la testa di S. Gio. Batta = dell’Amidano” (*Quadri... XVIII sec.*). È probabile che il quadretto fosse uno studio o una versione ridotta della *Salomè con la testa del Battista* di Capodimonte (cat. 39), anch’essa erroneamente definita *Erodiade* negli inventari farnesiani.

Bibliografia: *Inventario... 1707*, c. 256r; *Inventario... XVIII sec.*, c. 12v; *Quadri... XVIII sec.*, c. 1v:

63. *San Francesco che adora il Crocifisso*, già Parma, collezione Sanvitale.

L’inventario di Palazzo Sanvitale del 1707 ricordava “Nella Camera, ed Ap: delle Donne della Sig.^a Con.^a Prona” “Un Quadro picciolo, che rapresenta S: Fran:^{co} che adora un Crocifisso di Mano dell’Amidano” (*Inventario... 1707*); tale assegnazione veniva confermata da un altro catalogo settecentesco, dove si menzionava nuovamente “Un piccolo quadro che rappresenta Fran.^{co} che adora un Crocefisso = dell’Amidano” (*Quadri... XVIII sec.*).

Bibliografia: *Inventario... 1707*, c. 259v; *Quadri... XVIII sec.*, c. 2v.

64. *Paesaggio*, già Parma, collezione Sanvitale.

Il catalogo degli arredi di Palazzo Sanvitale stilato nel 1707 segnalava “Dalla Parte della Sig.^a Co: Corona” “Un altro Quadretto, in cui è espresso un Paesino sù l’assa, di mano dell’Amidano, con sua Cornisetta”.

Bibliografia: *Inventario... 1707*, c. 260v.

65. *Due angeli* (?), già Parma, collezione Sanvitale.

Un inventario settecentesco di casa Sanvitale ricordava “nella Camera della conversazione cantone” un “sottoquadro = rap.^{to} Due angeli, che scherzano assieme = Sisto Badalocchio” e subito di seguito “pel traverso altro = dell’Amidano”. Sembrerebbe dunque che anche il dipinto amidaniano raffigurasse una coppia di angeli.

Bibliografia: *Quadri... XVIII sec.*, c. 1r.

66. *San Sebastiano*, già Parma, collezione Smitti-Manini.

Un *San Sebastiano* era citato tra i beni ereditati nel 1698 da Maria Maddalena Manini, vedova di Bartolomeo Smitti: “Un quadro di un San Sebastiano di Lamidano cornice nera” (*Dall’Inventario...* 1698). Del dipinto esisteva una copia nella stessa collezione: “Un quadro con un S.^{to} Sebastiano corniciato come sopra, copia di Lamidano” (*Dall’Inventario...* 1698, c. 135).

Bibliografia: *Dall’Inventario...* 1698, c. 136; Campori 1870, p. 409; Riccomini 1988, p. 140.

67. *San Giovanni, San Girolamo, l’Eterno Padre e angeli disposti a corona attorno a un’antica immagine della Vergine*, già Reggio Emilia, San Giovanni Evangelista.

Tra le opere confiscate nel 1811 dagli ufficiali napoleonici presso la chiesa di San Giovanni Evangelista figurava un “Quadro rappresentante S. Giovanni, e S. Girolamo con Padre Eterno, e Angeli” assegnato a un Lamidani o Lumidani, identificabile senz’altro con il nostro pittore. La vicenda della tela, collocata nella cappella Bebbi e poi Pancioli – la prima a destra – è stata ricostruita da Artioli e Monducci (1978), che hanno chiarito come questa facesse corona a un antico affresco raffigurante la Vergine. Nella relazione della visita pastorale del 1665 si riportava infatti: “All’altare della Madonna e S. Giovanni: c’è il quadro con una Madonna in mezo spiecata dal quadro sul muro”, mentre in un’altra di pochi anni successiva si ribadiva: “la Madonna nel muro dipinto [...] apare per un buco del quadro come fenestrella”. Rimane aperto il problema della cronologia del dipinto amidaniano, sempre che sia esatta l’assegnazione ottocentesca, dal momento che i due studiosi collocavano la messa in opera della tela entro il 1597, una data troppo precoce per Luigi Amidani.

Bibliografia: Artioli-Monducci 1978, pp. 27, 29-30 nn. 15-17; Ceschi Lavagetto 1999, p. 98.

68. *Conversione di San Paolo*, già Reggio Emilia, collezione Coccapani.

Verso il 1640 veniva registrata nella raccolta Coccapani di Reggio Emilia “Una caduta di San Paolo di mano di Luigi Amidani abbozzato” (Campori 1870). L’inventario Coccapani, che menziona anche un’altra opera di Luigi, una *Madonna col Bambino* (cat. 69), testimonia come a quella data non si avessero dubbi sull’identità del pittore.

Bibliografia: Campori 1870, p. 147; P.K. 1907, p. 406; Riccomini 1988, p. 140; Trier 1992, p. 208.

69. *Madonna col Bambino*, già Reggio Emilia, collezione Coccapani.

Il catalogo della collezione Coccapani segnalava anche “Una Madonna col putino di mano di Luigi Amidani” (Campori 1870).

Bibliografia: Campori 1870, p. 147; P.K. 1907, p. 406; Trier 1992, p. 208.

70. *Madonna col Bambino e Santa Maria Maddalena*, già Parigi, collezione Crozat.

Il dipinto venne certamente acquistato da Pierre Crozat nel 1714-15, durante il suo viaggio in Italia, e con ogni probabilità proprio a Parma, dove soggiornò per qualche tempo. L'opera recava un'iniziale riferimento alla scuola carraccesca, come risulta dall'inventario redatto il 30 maggio 1740, dopo la morte del collezionista: “376. Un tableau peint sur bois de deux pieds huit pouces de haut sur deux pieds un pouce et demy de large [86,6x63 cm], représentant *une Vierge et son enfant avec la Madeleine*, peint dans le goût des Caraches, dans sa bordure de bois sculpté doré, prisé 500 l.” (Stuffmann 1968). La tavola riappariva poi nel giugno del 1751 alla vendita della raccolta appartenuta al nipote ed erede Louis-François Crozat, ma stavolta come “Amidano, Elève du Parmesan”, e veniva acquistata da Joullain (Mariette 1751).

Bibliografia: Mariette 1751, n. 107; Stuffmann 1968, p. 83; Wildenstein 1982, p. 10.

71. *Due vedute dei dintorni di Roma*, già Parigi, collezione Julienne.

Le due vedute romane passarono alla vendita parigina della collezione Julienne il 30 marzo 1767, n. 22, con una singolare attribuzione all'Amidani o, in alternativa, al Pannini.

Bibliografia: Wildenstein 1982, p. 10.

OPERE ERRONEAMENTE ATTRIBUITE

(in bibliografia sono segnalate solo le voci a favore dell'autografia amidaniana)

72. *Giobbe sul letamaio*, Parma, Seminario Maggiore.
Olio su tela, cm 350x190.

Il dipinto proviene dall'oratorio di San Giobbe, dove era attribuito a Giulio Cesare Amidani fin dal XVIII secolo (Baistrocchi 1787 ca.; *Nomi...* XVIII sec.; Baistrocchi fine XVIII sec.). Se le fonti ottocentesche confermavano l'ascrizione (Bertoluzzi 1830; Malaspina 1851; id. 1869; Janelli 1877, p. 11), riferendo inoltre di restauri mal condotti (Scarabelli Zunti fine XIX sec.), diversa era l'opinione di Donati (1824), che esprimeva seri dubbi sull'appartenenza del *Giobbe* al catalogo del pittore, da lui identificato in Pomponio. L'attribuzione era ribadita invece da Pelicelli (1906; 1912; 1937) e da Santangelo (1934), che per primo lo segnalava nella vicina chiesa di San Giuseppe. Gli studi sull'Amidani tendevano in seguito a emarginare il dipinto in esame, che veniva menzionato solo da Quintavalle (1960), da Farinelli e Mendogni (1987), dalla Frisoni (1992) e da Lasagni (1999).

Bibliografia: Baistrocchi 1787 ca., c. 50v; *Nomi...* XVIII sec., p. 376; Baistrocchi fine XVIII sec., *ad vocem* San Giobbe; Donati 1824, p. 126; Bertoluzzi 1830, p. 117; Malaspina 1851, p. 96; id. 1869, p. 82; Janelli 1877, p. 11; Scarabelli Zunti fine XIX sec., IV, c. 13; Pelicelli 1906, p. 170; id. 1912, p. 94; Schiavi 1927, p. 64 n. 2; Santangelo 1934, p. 52; Pelicelli 1937, p. 129; Quintavalle 1960, p. 793; Farinelli-Mendogni 1987, p. 75; Frisoni 1992, p. 207; Lasagni 1999, I, p. 100.

73. *Santi Rocco e Sebastiano*, Parma, Santa Lucia.
Olio su tela, cm 250x150.

Erano le fonti settecentesche a segnalare in Santa Lucia un dipinto amidaniano, identificato da Baistrocchi (1787 ca.) nei *Santi Rocco e Sebastiano* al primo altare di sinistra e da altri, ma senza alcun seguito, nella *Vergine con le Sante Lucia e Agata* al primo altare di destra (*Nomi...* XVIII sec.; Affò fine XVIII sec.). Il nome di Giulio Cesare era associato al nostro quadro da quasi tutta la letteratura artistica ottocentesca (Bertoluzzi 1830; Malaspina 1851; Allodi 1856; Malaspina 1869; Janelli 1877; *Guida...* 1887), con l'eccezione di Donati (1824), che parlava di Pomponio. L'ascrizione era mantenuta anche nelle guide cittadine pubblicate nel corso del Novecento e in alcuni interventi monografici sul pittore (Pelicelli 1906; Lottici 1907; Pelicelli 1912; Moschini 1927; Schiavi 1927; Copertini 1929; De Simone 1933; Pelicelli 1937; Galetti-Camesasca 1951; Pelicelli 1964; Felice da Mareto 1978). Diversi erano invece i pareri di Santangelo (1934, p. 58), che respingeva l'attribuzione, e di Farinelli e Mendogni (1987, p. 76), che accennavano a un autore della fine del Seicento con derivazioni veneto-bolognesi.

Bibliografia: Baistrocchi 1787 ca., c. 59v; *Nomi...* XVIII sec., p. 241; Affò fine XVIII sec., c. 317r; Baistrocchi fine XVIII sec., *ad vocem* Santa Lucia; Donati 1824, p. 175; Bertoluzzi 1830, p. 148; Malaspina 1851, p. 100; Allodi 1856, II, p.

319; Malaspina 1869, p. 86; Janelli 1877, p. 11; *Guida...* 1887, p. 27; Pelicelli 1906, p. 176; Lottici 1907, p. 405; Pelicelli 1912, p. 97; Moschini 1927, p. 124; Schiavi 1927, p. 64 n. 2; Copertini 1929, p. 967; De Simone 1933, p. 700; Pelicelli 1937, p. 133; Bénézit 1948-55, I, p. 145; Galetti-Camesasca 1951, I, p. 53; Pelicelli 1964, p. 131; Felice da Mareto 1978, p. 214; Frisoni 1992, p. 207.

74. *Pietà*, Parma, San Sepolcro.
Olio su tela, cm 235x135.

La *Pietà* è collocata nella sesta cappella a destra e deriva da un prototipo correggesco, noto attraverso il discusso dipinto del Courtauld Institute di Londra; l'attribuzione all'Amidani, avanzata da Copertini (Soncini 1932) e ripresa da Felice da Mareto (1978) e da Farinelli e Mendogni (1987), non appare pertinente.

Bibliografia: Soncini 1932, pp. 26-27; Maggiali 1977, p. 42; Felice da Mareto 1978, p. 260; Farinelli-Mendogni 1987, p. 86.

75. *Sposalizio di Santa Caterina*, Parma, Convento dei Cappuccini.
Olio su tela, cm 80x60 (ovale).

L'opera, segnalata da Stanislao da Campagnola (1961, p. 75) come probabile copia da un perduto dipinto di Giulio Cesare Amidani, è stata impropriamente assegnata al nostro pittore da Farinelli e Mendogni (1987).

Bibliografia: Farinelli-Mendogni 1987, p. 42.

76. *Madonna con le Sante Caterina e Maddalena che reggono l'immagine di San Domenico*, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 155).
Olio su tela, cm 385x220.

La grande tela, già nella chiesa parmense di San Pietro Martire, veniva riconosciuta all'Amidani da Clemente Ruta (1739; 1780) e Ireneo Affò (fine XVIII sec.a), che la riferivano a Pomponio. L'attribuzione era riproposta con cautela da Gabbi (XIX sec., c. 161r) e Scarabelli Zunti (fine XIX sec., IV, c. 13, V, c. 20), che ricordavano anche precedenti assegnazioni a Francesco Longhi, Giovan Battista Tinti e Pier Antonio Bernabei. L'autografia amidaniana era negata invece da Quintavalle (1939, p. 13) e, recentemente, dalla Ferriani (1998, pp. 150-151), orientati rispettivamente sul Longhi e sul Bernabei.

Bibliografia: Ruta 1739, p. 66; id. 1780, p. 65; Affò fine XVIII sec.a, c. 4r; Gabbi XIX sec., c. 161r; Frisoni 1992, p. 207.

77. *Sposalizio di Santa Caterina*, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 174).
Olio su tela, cm 175x115.

Il nome di Giulio Cesare Amidani era avanzato per la prima volta da Corrado Ricci (1894; 1896) e confermato da Armando Ottaviano Quintavalle (1939; 1960) e da tutta la critica successiva (Ghidiglia Quintavalle 1956; ead. 1956a; ead. 1965; ead. 1971; Lenzi 1972; Fornari Schianchi 1983; Frisoni 1986; ead. 1992; Riccomini 1988; Tanzi 1988; Còccioli Mastroviti 1989; Utili 1994; Lasagni 1999). La derivazione dal modello di Annibale a Capodimonte era considerata poi una delle prove più tangibili della formazione carraccesca del pittore, prima dell'adesione alla maniera schedoniana. È stato Marco Riccomini (1999a, p. 23) a escludere la tela dal catalogo dell'Amidani, a cui pure in un primo tempo l'aveva riconosciuta (Riccomini 1988).

Bibliografia: Ricci 1894, pp. 32-33; id. 1896, p. 144; Quintavalle 1939, p. 279; Bologna 1956, pp. 3, 10 n. 3; Ghidiglia Quintavalle 1956, p. 28; ead. 1956a, pp. 285-286; Quintavalle 1960, p. 793; Ghidiglia Quintavalle 1965, pp. 30-31; ead. 1971, p. 25; Posner 1971, II, p. 17; Lenzi 1972, p. 113; Fornari Schianchi 1983, p. 136; Frisoni 1986, pp. 79-80, 83 n. 4; Riccomini 1988, pp. 133-134 n. 2, 140; Tanzi 1988, p. 25; Còccioli Mastroviti 1989, p. 613; Frisoni 1992, p. 207; Utili 1994, p. 77; Dall'Acqua 1998, p. 71; Lasagni 1999, I, p. 100

78. *San Bernardino con un angelo*, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 143).
Olio su tela, cm 196x115.

La tela proviene dalla collezione Sanvitale, dove era riferita alla maniera dell'Amidani (Quintavalle 1939), ma ancor prima al Pordenone (*Inventario... XVIII sec.*, cc. 3r, 9r). Se l'attribuzione all'Amidani, avanzata da Martini (1871; 1872; 1875), era confermata da tutti gli studi successivi (*Inventario... 1874*; Pigorini 1887; Ricci 1896; Moschini 1927; Sorrentino 1931; Quintavalle 1939; Ghidiglia Quintavalle 1956; ead. 1971; Fornari Schianchi 1983; Frisoni 1992), assai meno concorde era l'identificazione del Santo, interpretato come *San Francesco da Paola* (Martini 1871; id. 1872; id. 1875; *Inventario... 1874*) e *San Giovanni da Capistrano* (Pigorini 1887), prima del corretto riconoscimento da parte di Corrado Ricci (1896). Era Riccomini (1999a, p. 25) a negare per la prima volta, e con ragione, l'appartenenza del *San Bernardino* al catalogo del nostro artista, assegnandolo alla scuola emiliana del XVII secolo.

Bibliografia: Martini 1871, p. 41; id. 1872, p. 48; *Inventario... 1874*, p. 11; Martini 1875, p. 12; Pigorini 1887, p. 12; Ricci 1894, pp. 36-37; id. 1896, p. 160; Moschini 1927, p. 124 n. 3; Sorrentino 1931, p. 15; Quintavalle 1939, pp. 278-279; Ghidiglia Quintavalle 1956, p. 28; ead. 1971, p. 24; Fornari Schianchi 1983, p. 136; Frisoni 1992, p. 207.

79. *Due Amorini*, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 1454).
Olio su tela, cm 74x94.

L'attribuzione a Giulio Cesare Amidani, avanzata dalla Ghidiglia Quintavalle (1968), è stata respinta da Marco Riccomini (1999a, p. 171), che ha assegnato la tela a un anonimo emiliano della fine del Seicento, notandovi cadenze neocorreggesche e genovesi.

Bibliografia: Ghidiglia Quintavalle 1968, p. 52.

80. *Madonna col Bambino*, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 1456).
Olio su tela applicata su pannello, cm 51,5x39,8.

Il dipinto, ascritto a Giulio Cesare Amidani dalla Ghidiglia Quintavalle (1968), è stato ricondotto al catalogo di Francesco Stringa da Angelo Mazza (1999, p. 144).

Bibliografia: Ghidiglia Quintavalle 1968, pp. 52-53.

81. *San Giovanni Battista*, Parma, Galleria Nazionale (inv. n. 404).
Olio su tela, cm 40x50.

La tela è stata inserita nel catalogo dell'Amidani dalla Frisoni, ma non presenta i tipici tratti del pittore parmense.

Bibliografia: Frisoni 1992, p. 207.

82. *San Giovanni Battista nel deserto*, Parma, Ospedali Riuniti.
Olio su tela, cm 114,5x85,5.

Il *San Giovanni Battista*, pubblicato da Copertini (1957, pp. 111-112) come opera dello Schedoni e riferito a Pomponio Amidani da Cirillo e Godi (1987), replica l'esemplare schedoniano oggi in collezione privata a Vignola, proveniente forse da una delle cappelle esterne del convento di Fontevivo. Pare dunque verosimile l'ipotesi della Dallasta (1999a, pp. 152-153), che proponeva di riconoscerci una delle copie ordinate da Francesco Farnese nel 1710 per sostituire gli originali delle suddette cappelle, da lui aggregati alla galleria farnesiana.

Bibliografia: Cirillo-Godi 1987, p. 78.

83. *Annunciazione*, Vigatto, San Pietro (fig. 5).
Olio su tela, cm 230x140.

La tela, situata nella prima cappella a destra, era assegnata a Pomponio Amidani da Cirillo e Godi (1986), che la datavano al secondo decennio del Seicento. L'accostamento era determinato dai quattro cherubini in alto, singolarmente vic-

ni all'angelo con la corona nella *Crocifissione di San Pietro* dell'altar maggiore (cat. 7), già riferita a Pomponio e ora restituita a Luigi. La scoperta di precise relazioni tra il nostro dipinto e quello con i Santi Chiara, Carlo Borromeo e Francesco che adorano il crocifisso della Galleria Nazionale di Parma (fig. 6), evidentemente eseguito dallo stesso artista, contribuisce in parte a dirimere la questione, dal momento che quest'ultimo mostra ben poche relazioni con l'Amidani. Rimane da chiarire tuttavia la strana coincidenza di quelle testine angeliche dal carattere spiccatamente amidaniano.

Bibliografia: Cirillo-Godi 1986, p. 338.

84. *Sposalizio di Santa Caterina*, Barbiano, Sant'Antonino.

Olio su tela, cm 120x100.

Il quadro di Barbiano, che replica il noto prototipo di Annibale Carracci a Capodimonte, veniva ascritto all'Amidani da Santangelo (1934), forse per analogia con l'altra copia presso la Galleria Nazionale di Parma (cat. 77), già riferita al pittore da Corrado Ricci. La proposta riceveva i favori di parte della critica (Quintavalle 1960; Botti 1961; Lenzi 1972; Tanzi 1988; Lasagni 1999), ma veniva respinta da Cirillo e Godi (1986, p. 304).

Bibliografia: Santangelo 1934, p. 223; Quintavalle 1960, p. 793; Botti 1961, p. 274; Lenzi 1972, p. 113; Tanzi 1988, p. 25; Lasagni 1999, I, p. 100.

85. *Sacra Famiglia coi Santi Chiara, Francesco e Giovannino*, Fontanellato, Rocca Sanvitale (fig. 8).

Affresco strappato, cm 310x200.

L'ipotesi di una collaborazione tra lo Schedoni e l'Amidani, formulata da Negro e dalla Roio, non è accettabile, in quanto l'affresco rivela caratteri pienamente schedoniani.

Bibliografia: Negro-Roio 2000, p. 78.

86. *Sacra Famiglia*, Pontenure, chiesa parrocchiale.

Olio su tela, cm 195x140.

La tela, riferita a Giulio Cesare Amidani da Cirillo e Godi, sembra in realtà una derivazione tardoseicentesca da un modello schedoniano.

Bibliografia: Cirillo-Godi 1987, p. 78.

87. *Sacra Famiglia con due angeli*, Correggio, Museo Civico.
Olio su tela, cm 70x56.

La tela, tradizionalmente assegnata a Giulio Cesare Amidani, è stata confermata all'artista da Lusetti (1995), che vi ha visto una prova iniziale, vicina ai modi di Girolamo Bedoli. L'opera, nuovamente riferita a Giulio Cesare da Pellacani (1998), non ha alcuna relazione con il nostro pittore.

Bibliografia: Lusetti 1995, pp. 89-90; Pellacani 1998, pp. 227-228.

88. *Ritratto di gentiluomo con guanti*, Modena, Galleria Estense.
Olio su tela, cm 82x69.

Il ritratto, già riferito a Girolamo da Carpi, era ascrivito a Giulio Cesare Amidani dalla Mezzetti (1977), per le affinità con il *Ritratto virile* della Galleria Nazionale di Parma (cat. 14). L'attribuzione, fatta propria dalla Frisoni (1992) e segnalata da Riccomini (1999a), non pare più sostenibile, in quanto i nessi con l'Amidani sembrano limitarsi all'intonazione correggesca della figura, secondo una declinazione piuttosto comune nell'area emiliana.

Bibliografia: Mezzetti 1977, p. 94; Frisoni 1992, p. 207; Riccomini 1999a, p. 58.

89. *Sacra Famiglia con San Giovannino*, Bologna, Pinacoteca Nazionale (inv. n. 872).
Olio su tavola, cm 25,5x19,5.

Negro e la Roio assegnavano la tavola alla bottega dello Schedoni, ma parlavano anche di tangenze con i modi dell'Amidani; la *Sacra Famiglia* bolognese non rivela però alcun carattere amidaniano.

Bibliografia: Negro-Roio 2000, p. 110.

90. *Sacra Famiglia con San Giovannino*, Marano di Castenaso, collezione Molinari Pradelli.
Olio su tela, cm 32x24,5.

Anche in questo caso va respinta la proposta di Negro e della Roio di riconoscere nel dipinto la mano di Luigi Amidani.

Bibliografia: Negro-Roio 2000, p. 111.

91. *Madonna col Bambino e i Santi Francesco e Giovannino*, Milano, Pinacoteca di Brera (Reg. Cron. N. 245).
Olio su tavola, cm 45x38.

Nella figura di San Francesco Negro e la Roio individuavano un esteso intervento dell'Amidani; la tavola tuttavia sembra appartenere nella sua interezza a Bartolomeo Schedoni.

Bibliografia: Negro-Roio 2000, p. 112.

92. *San Paolo*, Firenze, Galleria Palatina (inv. n. 333).
Olio su tavola, cm 56,8x33.

Il *San Paolo* è stato incluso da Negro e dalla Roio nel catalogo di Bartolomeo Schedoni, sottolineando analogie con lo stile di Luigi Amidani, che tuttavia non sono facilmente rintracciabili nel dipinto fiorentino.

Bibliografia: Negro-Roio 2000, p. 110.

93. *Sacra Famiglia con San Giovannino e due angeli*, Firenze, Galleria Palatina (inv. n. 304).
Olio su tavola, cm 63,5x46,6.

Era Corrado Ricci ad assegnare la *Sacra Famiglia* a Giulio Cesare Amidani, come risulta da una nota manoscritta su una copia della guida di Chiavacci presente alla Biblioteca degli Uffizi; l'attribuzione non trovava accoglienza nei successivi cataloghi del museo e nel regesto dei dipinti emiliani presso le gallerie fiorentine redatto dalla Borea (1975, p. 67), dove la tavola era confermata allo Schedoni. Di recente la Dallasta (1999a, pp. 116, 181 n. 35), pur includendola tra le opere del modenese, ribadiva le analogie con l'Amidani, mentre Negro e la Roio (2000, p. 111) la relegavano tra i prodotti della bottega schedoniana.

94. *San Paolo*, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte.
Olio su tela, cm 95x75.

Tangenze con l'opera dell'Amidani, dello Spada e del Garbieri venivano notate da Leone de Castris, che tuttavia manteneva per la tela la generica assegnazione a ignoto pittore emiliano della prima metà del XVII secolo.

Bibliografia: Leone de Castris 1994, p. 275.

95. *Sepoltura di Cristo*, Parigi, Musée du Louvre (inv. n. 663).
Olio su tela, cm 248x181.

Era Riccomini (1988) a ipotizzare che il dipinto, tradizionalmente riferito allo Schedoni, fosse eseguito in collaborazione con l'Amidani oppure dal solo parmenese su invenzione del modenese. La nuova ascrizione era segnalata dalla Còccioli Mastroviti (1989) e recepita da Negro (1994, p. 246), che dubitava dell'autografia schedoniana. Successivamente Loire (1996, p. 340) raccoglieva i pareri di Negro e Benati, favorevoli all'Amidani, e quelli della Fornari Schianchi e di Miller, inclini invece allo Schedoni, schierandosi con questi ultimi e sottolineando il carattere palesemente schedoniano degli spigoli acuti e dei colori squillanti dei panneggi. Anche lo scrivente (1998, pp. 46-47 n. 123) e la Dallasta (1999a, pp. 174-175) riconoscevano l'ideazione e parte dell'esecuzione allo Schedoni, mentre Riccomini (1999) ribadiva l'attribuzione a Luigi Amidani, seguito, con minor convinzione, da Negro e dalla Roio (2000).

Bibliografia: Riccomini 1988, pp. 135-136, 140; Còccioli Mastroviti 1989, p. 613; Riccomini 1999, p. 80; Negro-Roio 2000, p. 114.

96. *Madonna col Bambino*, già Bowood, collezione Lansdowne.
Olio su tavola, cm 21,6x14,6.

L'ascrizione a Luigi Amidani, avanzata da Negro e dalla Roio, non sembra sostenibile.

Bibliografia: Negro-Roio 2000, pp. 83.

97. *Madonna col Bambino che abbraccia la croce*, Berlino, Gemäldegalerie (inv. n. 379).
Olio su tavola, cm 45x34.

Emilio Negro e Nicosetta Roio ritenevano, senza troppo fondamento, che la tavola potesse essere una replica amidaniana dell'analogo soggetto di Bartolomeo Schedoni all'Hermitage (cat. 99).

Bibliografia: Negro-Roio 2000, p. 115.

98. *Madonna col Bambino, Santi e angeli*, San Pietroburgo, Hermitage (inv. n. 168).
Olio su tela, cm 40,5x33.

Il riferimento all'Amidani, proposto all'inizio del Novecento (*A Concise...* 1900-1908; Somov 1901), non ha trovato consensi; tutti gli studi recenti infatti sono concordi nell'assegnare la tela allo Schedoni (Kustodieva 1994, p. 395; Negro 1994, pp. 236, 246; Dallasta 1999a, pp. 140-141; Negro-Roio 2000, pp. 66-67).

Bibliografia: *A Concise...* 1900-1908, n. 268; Somov 1901, n. 268.

99. *Madonna col Bambino che abbraccia la croce*, San Pietroburgo, Hermitage (inv. n. 83).
Olio su tavola, cm 53,5x42,5.

L'attribuzione all'Amidani, avanzata nei cataloghi del museo di inizio Novecento (*A Concise...* 1900-1908; Somov 1901), veniva in seguito accantonata in favore di quella tradizionale e più verosimile a Bartolomeo Schedoni.

Bibliografia: *A Concise...* 1900-1908, n. 267; Somov 1901, n. 267.

100. *Ritratto di giovane*, Philadelphia, Museum of Art, Johnson Collection (inv. n. J 282).
Olio su tavola trasportata su tela, cm 72,4x61,6.

Il ritratto era ricondotto a Giulio Cesare Amidani da Fredericksen e Zeri (1972) e accolto tra le opere autografe dalla Frisoni (1992). Emilio Negro (1994, pp. 243 n. 29, 246) lo assegnava invece allo Schedoni, assieme a un'altra versione in collezione romana. Differente il parere di Federica Dallasta (1999a, p. 118), che considerava autografo il solo esemplare romano. In entrambi i casi veniva ignorata l'ipotesi attributiva di Fredericksen e Zeri, che non sembra comunque sostenuta da stringenti relazioni di stile con i pochi esemplari certi della ritrattistica amidaniana.

Bibliografia: Fredericksen-Zeri 1972, p. 5; Frisoni 1992, p. 207.

101. *Sacra Famiglia con San Francesco*, già New York, Sotheby's.
Olio su tela, cm 87x69,8.

La *Sacra Famiglia*, passata in asta a New York (Sotheby's 2000) con il duplice riferimento allo Schedoni e all'Amidani, suggerito da Emilio Negro, era pubblicata dallo stesso studioso e dalla Roio come opera di collaborazione tra i due artisti (Negro-Roio 2000). La tela non mostra però alcun rapporto con la produzione di Luigi Amidani.

Bibliografia: Sotheby's 2000, p. 163, n. 69; Negro-Roio 2000, p. 109.

102. *Compianto su Cristo morto*, collezione privata.
Olio su tela, cm 119x92.

Il *Compianto* veniva presentato come opera di Giulio Cesare Amidani a un'asta tenuta presso Algranti nel 1989 (Gallerie... 1989); nel catalogo si sottolineavano i rapporti con la *Sepoltura di Cristo* attribuita al pittore dalla Frisoni (cat. 20), datando il dipinto, sulla base di quel confronto, alla fine del secondo decennio del Seicento. Dopo un ulteriore passaggio sul mercato come Amidani (Semenzato 1991), la tela riappariva in due aste francesi dapprima come scuola veronese e poi bolognese, nell'ambito del Mastelletta (Étude Tajan 1995, n. 40; Hôtel des

Ventes de Neuilly 2000, p. 7, n. 21). Se il profilo dell'angelo di sinistra trova corrispondenze in alcune teste della *Strage degli Innocenti* all'Hermitage (cat. 19) e il viso dell'altro richiama il volto di Gesù nella *Madonna col Bambino* della Galleria Estense e nella *Sacra Famiglia* riconosciuta dalla Frisoni (cat. 17-18), le altri componenti del *Compianto* non rivelano caratteri amidaniani.

Bibliografia: Gallerie... 1989, n. 73; Semenzato 1991, n. 26.

103. *Santa Maria Maddalena con due angeli*, collezione privata.
Olio su rame, cm 40x30.

Il piccolo rame è stato proposto da Carlo Pellacani come trascrizione amidaniana del dipinto di Bartolomeo Schedoni in collezione privata a Londra, ma non mostra alcun rapporto con le opere certe di Luigi Amidani.

Bibliografia: Pellacani 1998, pp. 112-115.

DOCUMENTI

1. Archivio del Battistero di Parma, *Liber Baptizatorum* (1587-1595), c. 171r.
Luglio 1591: “Jo.^s Aloysius filius d. Amidani de Amidanis et Hipolitae ux.^s nat.^s 14 et bapt.^s 15 Compat. d. Theodorus de Pedretis et d. Flaminia Justina”.

2. ASPr, Fili correnti farnesiani, 1615-17, I, n. 118 (trascrizione in archivio privato di Parma).

4 febbraio 1616: “Zenabro per l’Amidano per le basse delle Colone onze 4”; si tratta di una fornitura di colore relativa agli apparati per il torneo organizzato da Ranuccio Farnese in occasione del carnevale; direttore dei lavori era Giovan Battista Trotti, il Malosso.

3. ASPr, Comune, Raccolta manoscritti, b. 4154.

“Concediamo licenza a Aluigi Amidani di poter andar per questa Ill. Città di Parma nel tempo di notte con le sue armi solite apportarsi cioè la spada fuori delli pendoni et il pugnalo cinto non ostando a grida nè bando alcuno incontrario data di Palazzo li 22 di luglio 1618”.

4. ASPr, Comune, Raccolta manoscritti, b. 4154.

“Al sig.^r Amidano Amidani che dio lo guardi / Parma / Cari.^{mo} sig.^r Padre / Sono molti giorni che io o riciuto una sua con uno pare di collete nere e ligami da giovani [...] e[t] [in]sieme o inteso come vi lamintiate di me nel scrivermi io non vi scrivo a V.S. pensando che dovete sempre sentire di me come io so che ne dobiate sentire da quele che io o scritto ma non mi do di meraviglia che non vi sia deto niente per che non po altrimenti usare boni termini chi non conose cortisia sono ora tre lettere che io o inviate a Alesandro mio cugino et chi non mi a mai dato risposta mostrandomi che mi a sintuto in fastidio pazienza potria forse venire da tempo che eli se ne ricorderebe e così fazo fine con mile ricomandazione a mio [...] e Angela e Isabela sorrele ricordandovi che sto bene così dio mi mantien sano, me e voi tuti [...] V.S. mena le mie lettere ala posta perche io li o tuti [...] quando vengono portate da altri / di Milano il di 22 di agosto 1620 / Di V.S. filiolo Aff.mo Aluigi Amidani”

5. ASPr, Comune, b. 625 (Nozze e feste farnesiane).

“1629. adi quattro Marzo / Convocati li infr. S.^{ri} nella casa o sia Palazzo dell’Ill.^{mo} Sig.^r Marcello Prati nella quale convocatione sono intervenuti l’infr. / l’Ill.^{mo} S.^r Marcello Prati / Il m.^{to} Ill.^{ro} Lodovico Cantello / Il m.^{to} Ill.^{ro} Manlio (?) ferrara / Il S.^r Antonio Banzola / S.^{ri} deputati sopra l’Abelimento che è stato fatto in occ.^{ne} della venuta della ser.^{ma} sig.^{ra} Duchesa hanno conchiuso come segue / Che si faccia fare solo li driti delli portoni, et prospettive a chi sarà atto et taliarli in ramo et per rispetto delli reversi che non si facciano fare ma in suo loco si supplischi co’ descrivere l’essere del reverso per via di lettere / sie ordinato di dare a m.^r

Pietro Copino sei scudi da lire sette et soldi sei per scudo in rag.^{mo} d'anno per affitto del loco che s'occupa per tenervi le statue et che debbi continuare l'affitto sin tanto che non si ordini qualche cosa altro in contrario / Hanno eletto il S.^r Antonio Banzola et S.^r Gio. Batta Magnano a trattare con l'intaliatore che dovrà taliare li sud.ⁱ Rami et anco a concludere con esso Intaliatore / Che si facci chiamare il S.^r Amidano che sij dall'Ill.^{mo} S.^r Marcello Prati et S.^r Lodovico Cantello per trattare et concludere la mercede della loro pitura / Che il S.^r Antonio Banzola provi (?) d'aiustare il negotio delli Statuari. / Che il S.^r Lodovico Cantello et S.^r Antonio Banzola aiustino anco le pretensioni con il S.^r Marcello Botilia".

FONTI E BIBLIOGRAFIA

1629

M. Buttigli, *Descrizione dell'apparato fatto, per honorare la prima, e solenne entrata in Parma della Serenissima Principessa Margherita di Toscana, Duchessa di Parma, Piacenza, &c.*, Parma 1629.

1671

A. Santagostino, *L'Immortalità e gloria del pennello. Catalogo delle pitture insigni che stanno esposte al pubblico nella città di Milano*, Milano 1671 (ed. cons. a cura di M. Bona Castellotti, Milano 1980).

1674

C. Torre, *Il ritratto di Milano*, Milano 1674.

1680 ca.

Inventario dei Quadri esistenti nel Palazzo del Giardino di Parma nel 1680 c., ms. 1680 ca., Archivio di Stato di Parma, Casa e Corte Farnesiane, s. VIII, b. 54.

1693

Quadri dell'Appartamento della Principessa Maria Maddalena nel 1693, ms. 1693, Archivio di Stato di Parma, Casa e Corte Farnesiane, s. VIII, b. 53.

1698

Dall'Inventario dei Beni sì mobili che stabili dopo sè lasciati da certo Sig.^r Bartolomeo Smitti, e fatto compilare dalla Sig.^{ra} Maria Maddalena Manina-Smitti, ms. XIX sec. (da originale del 1698), in *Cataloghi di quadri e oggetti d'arte*, ms. XIX sec., Soprintendenza BAS di Parma e Piacenza, Ms. 118.

XVII sec.

M. Oddi, *Note delle Pitture di Parma*, ms. XVII sec., Archivio di Stato di Parma, Ms. 39.

1707

Inventario della Guardarobba, ms. 1707, Archivio di Stato di Parma, Fondo Sanvitale, b. 811/b.

1708

Altri quadri, che erano, e sono riserbati in una camera in capo alla Galleria de Credenzoni detta la Cappella per mandarli a Colorno, ms. 1708, Archivio di Stato di Parma, Casa e Corte Farnesiane, s. VIII, b. 53, fasc. 5.

S. Lolli, *Inventario di quanto si trova nella Galeria di S.A.S. sì de' quadri, come delle medaglie, et altro a cura del Signor Steffano Lolli*, ms. 1708, Archivio di Stato di Parma, Casa e Corte Farnesiane, s. VIII, b. 53, fasc. 5.

1710-29

Nota Cronologica di parecchi quadri acquistati o permutati dal Duca Francesco I Farnese dall'anno 1710, sino al 1729 estratta da ricevute e documenti autentici esistenti nel cartone intitolato = Galleria de' quadri e Medagliere de'

Farnesi = *Archivio di Stato*, ms. XIX sec. (da originali del 1710-29), in *Cataloghi di quadri e oggetti d'arte*, ms. XIX sec., Soprintendenza BAS di Parma e Piacenza, Ms. 118.

1714

C. Torre, *Il ritratto di Milano*, Milano 1714 (II ed.).

1723

P.A. Orlandi, *Notizie delle Pitture, che sono nelle Chiese, et altri Luoghi pubblici della Città di Parma*, ms. 1723, Biblioteca Palatina di Parma, Ms. Parm. 1553.

1725

Descrizione de' famosi pittori, ms. 1725, Soprintendenza BAS di Parma e Piacenza, Ms. 131A.

Descrizione per alfabeto dei cento quadri della Farnese Galleria di Parma in quest'anno 1725, con la nota delle più famose pitture delle chiese di detta città, Parma 1725. (*Descrizione...* 1725a)

1731

Borro dell'inventario fatto de' mobili, degli oggetti preziosi, della Libreria, della Quadreria, del Medagliere, dell'Armeria, e di quanto contenevasi nel Ducal Palazzo di Parma, ms. 1731, Archivio di Stato di Napoli, Archivio Farnesiano, b. 1853/I, vol. V.

Copia dell'Inventario de' mobili del Ducal Palazzo di Parma, ms. 1731, Archivio di Stato di Napoli, Archivio Farnesiano, b. 1853/II, vol. Vbis.

1734

Inventario dell'Appartamento chiamato l'Appartamento de' quadri nel Palazzo Ducale di Parma, ms. 1734, Archivio di Stato di Napoli, Archivio Farnesiano, b. 1853/II, vol. IX, fasc. 8.

Inventario de' Quadri levati in Corte di S.A. Reale dall'Appartamento chiamato Appartamento de' Quadri, parte de' quali si sono rotollati, e parte con sue cornici dorate incassati, con altro piccolo inventario de' dodici Imperadori levati dall'Appartamento in cui abitava S.A. Reale in Parma, ms. 1734, Archivio di Stato di Napoli, Archivio Farnesiano, b. 1853/II, vol. IX, fasc. 8. (*Inventario...* 1734a).

Nota di parte de quadri esistenti negli appartamenti dela Real Rocca di Colorno, ms. 1734, Archivio di Stato di Napoli, Archivio Farnesiano, b. 1853/III, vol. XI.

Quadri della Regia Ducale Galleria di Parma, ms. 1734, Archivio di Stato di Napoli, Archivio Farnesiano, b. 1853/II, vol. IX, fasc. 4.

1735

F. von Stampart-A. Prenner, *Prodromus zum Theatrum Artis Pictoriae*, Wien 1735.

1737-38

S. Latuada, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle Fabbriche più cospicue che si trovano in questa metropoli*, Milano 1737-38.

1739

C. Ruta, *Guida ed esatta notizia a' forastieri delle più eccellenti pitture che sono in molte chiese della città di Parma*, Parma 1739.

1751

P.J. Mariette, *Catalogue des tableaux et sculptures tant en bronze qu'en marbre du Cabinet de M. le Président de Tugny et de celui de M. Crozat*, Paris 1751.

1751-52

N. Sormani, *Giornate tre de' Passeggi storico-topografico-critici nella Città, indi nella Diocesi di Milano*, Milano 1751-52.

1752

C. Ruta, *Guida ed esatta notizia a' forastieri delle più eccellenti pitture che sono in molte chiese della città di Parma*, Parma 1752.

1755

J.-B. Lacurne de Sainte-Palaye, *Catalogue des tableaux du Cabinet de M. Crozat, Baron de Thiers*, Paris 1755.

1766

M. Hébert, *Dictionnaire historique et pittoresque...*, Paris 1766.

1767

Nota dei quadri trasportati dal Palazzo Reale di Napoli a quello di Capo di Monte, ms. 1767, Archivio di Stato di Napoli, Casa Reale Antica, fasc. 875.

1772

F. Tronchin, *Inventaire des Tableaux du baron de Thiers*, ms. 1772, Bibliothèque de l'Université de Genève.

1773-83

Catalogue raisonné des tableaux qui se trouvent dans les Galeries, Salons et dans les Cabinets du Palais Impérial à Saint-Pétersbourg, ms. 1773-83, Archives of the State Hermitage, f. 1, inv. VI-A, n. 85.

1774

[E. Münich], *Catalogue des tableaux qui se trouvent dans les Galeries et dans les Cabinets du Palais Impérial de Saint-Pétersbourg*, [St. Petersburg] 1774.

1776-77

F. Bartoli, *Notizia delle pitture, sculture, ed architetture che ornano le Chiese, e gli altri Luoghi Pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia, e di non poche terre, castella, e ville d'alcuni rispettivi Distretti*, Venezia 1776-77.

1780

C. Ruta, *Guida ed esatta notizia a' forastieri delle più eccellenti Pitture che sono in molte chiese della città di Parma*, Milano 1780.

1781

C.G. Ratti, *Notizie storiche sincere intorno la vita e le opere del celebre pittore Antonio Allegri da Correggio*, Finale 1781.

1785

J. Duplessis, *Catalogue des tableaux du roi contenant ceux qui étaient au Luxembourg, et qui sont présentement déposés au Louvre dans deux sales au rez-de-chaussée et dans un Magasin au pavillon neuf, au second étage*, Paris 1785.

1787 ca.

R. Baistrocchi, *Guida pei Forastieri a riconoscere le Opere più insigni di Pittura, Scultura, ed Architettura esistenti in Parma*, ms. 1787 ca., Biblioteca Palatina di Parma, Ms. Parm. 1106, cc. 24-151.

1793

Catalogue des objets contenus dans la galerie du Muséum Français, décrété par la convention nationale, le 27 juillet 1793 l'an second de la République française, Paris 1793.

1794

I. Affò, *Il parmigiano servitor di piazza ovvero dialoghi di Frombola ne' quali dopo varie notizie interessanti su le pitture di Parma si porge il catalogo delle principali*, Parma 1794.

J.G. Georgi, *Description of the Russian Imperial Capital City of St. Petersburg and Memorial Sights in the Environs of It*, II, St. Petersburg 1794.

1797-1850

Catalogue of Paintings at the Imperial Gallery of the Hermitage [...] Drawn up [...] with the Participation of F.I. Labensky, ms. 1797-1850, Archives of the State Hermitage, f. 1, inv. VI-A, n. 87.

1799

I. Anders, *Inventario de Quadri Farnesiani nel Real Palazzo di Capodimonte fatto da Ignazio Anders Custode Maggiore di questa Real Galleria che umilia a Sua Eccellenza il Signor Marchese di Pescara e Vasto, Maggiordomo Maggiore di Sua Maestà Dio Guardi*, ms. 1799, Archivio di Stato di Napoli, Casa Reale Amministrativa, III inventario, s. Inventari, F.1.

Inizi XVIII sec.

G. Biffi, *Pitture, sculture et ordini d'architettura enarrate co' suoi autori da inserirsi a' suoi luoghi nell'opera di Milano ricercata nel suo Sito*, ms. inizi XVIII sec., Biblioteca Braidense di Milano, Ms. AD 11° 35 (ed. cons. a cura di M. Bona Castellotti e S. Colombo, Firenze 1990).

M. Zappata, *Notitiae Ecclesiarum in Civitate Parmae nunc existentium...*, ms. inizi XVIII sec., Biblioteca Palatina di Parma. Ms. Parm. 1134.

XVIII sec.

Bertolini, *Memorie di alcune Chiese di Parma*, ms. XVIII sec., Archivio di Stato di Parma, Ms. 29.

Inventario di quadri, ms. XVIII sec., Archivio di Stato di Parma, Fondo Sanvitale, b. 809-810.

Inventario, ms. XVIII sec., Archivio di Stato di Parma, Fondo Sanvitale, b. 811/a. (*Inventario... XVIII sec.a*)

Nomi di Borghi, delle Chiese, ed Oratorj, che vi sono in Parma, con le Opere de Pittori più rinomati, e tutte le Lapide, ms. XVIII sec., Biblioteca Palatina di Parma, Ms. Parm. 761.

Quadri in Casa, come dall'Inventario vecchio di presente Ritrovati, ms. XVIII sec., Archivio di Stato di Parma, Fondo Sanvitale, b. 809-810.

Fine XVIII sec.

I. Affò, *Notizie intorno agli artisti parmigiani*, ms. fine XVIII sec., Biblioteca Palatina di Parma, Ms. Parm. 1599.

I. Affò, *Pitture esistenti nelle Chiese di Parma*, ms. fine XVIII sec., Biblioteca Palatina di Parma, Ms. Parm. 1451/13. (Affò fine XVIII sec.a)

R. Baistrocchi, *Notizie de' pittori che lavorarono in Parma, con l'indicazione delle Chiese e luoghi dove esistono le opere loro tradotto in francese da Moreau de Saint Mery*, ms. fine XVIII sec., Biblioteca Palatina di Parma, Ms. Parm. 525.

R. Baistrocchi-A. Sanseverino, *Memorie artistiche*, ms. fine XVIII sec., Soprintendenza BAS di Parma e Piacenza, Ms. 129.

1800-09

C.-P. Landon, *Annales du musée et de l'école moderne des Beaux-Arts*, Paris 1800-09.

1801

Notice des tableaux des écoles française et flamande, exposés dans la Grande Galerie, dont l'ouverture a eu lieu le 18 germinal an VII; et des tableaux des écoles de Lombardie et de Bologne, dont l'exposition a eu lieu le 25 messidor an IX, Paris 1801.

1802

J. Griffiths, *Galerie du Louvre représentée par des gravures à l'eau forte exécutées par M^{me} Maria Cosway avec une description historique et critique par John Griffiths*, Paris 1802.

1804-28

J. Lavallée-A.-M. Filhol, *Galerie du Musée Napoléon, publiée par Filhol, graveur, et rédigée par Lavallée*, Paris 1804-28.

1806-16

G. Paterno, *Quadri della R. Quadreria [...] che si consegnano alli custodi della [...] D. Gennaro Paterno...*, ms. 1806-16, Soprintendenza BAS di Napoli, Museo di Capodimonte.

1809

G.B. Bodoni, *Le più insigni pitture parmensi indicate agli amatori delle Belle Arti*, Parma 1809.

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano 1809 (III ed.) (ed. cons. a cura di M. Capucci, Firenze 1968-74).

1810

Notice des tableaux exposés dans la galerie Napoléon, Paris 1810.

1812

A. Barili, *Notizie storico-patrie di Casalmaggiore*, Parma 1812.

1816

P. De Lama, *Descrizione dei quadri della Galleria Parmense stesa dopo il ritorno di quelli trasportati a Parigi*, ms. 1816, Soprintendenza BAS di Parma e Piacenza.

Notice des tableaux exposés dans la Galerie du Musée royal, Paris 1816.

1816-21

Riscontro dei quadri che si trovano nelle differenti Gallerie della Regale Quadreria, ms. 1816-21, Soprintendenza BAS di Napoli, Museo di Capodimonte.

1817-24

P. Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, Parma 1817-24.

1818

S. Ticozzi, *Dizionario degli architetti, scultori e pittori*, Milano 1818.

1819

F. Paulucci di Calboli, *Catalogo degli oggetti d'Arte esistenti nei locali della R. Accademia di Parma verso la fine del 1819*, ms. 1819, Archivio dell'Accademia Parmense di Belle Arti, Archivio Inventari 1, b. 2/B, fasc. 1.

1820

Inventario Generale della Ducale Parmense Accademia di Belle Arti, ms. 1820, Archivio dell'Accademia Parmense di Belle Arti, Archivio Inventari 1, b. 2/B, fasc. 2.

1821

M. Arditi, *Inventario della Real Quadreria a cura di Michele Arditi*, ms. 1821, Soprintendenza BAS di Napoli, Museo di Capodimonte.

1822

L. Giustiniani, *Guida per lo Real Museo Borbonico*, Napoli 1822.

1823

Notice des tableaux exposés dans la Galerie du Musée royal, Paris 1823 (II ed.).

1823-35

C.-P. Landon, *Annales du musée et de l'école moderne des Beaux-Arts*, Paris 1823-35.

1824

P. Donati, *Nuova descrizione della città di Parma*, Parma 1824.

1825

P. Toschi, *Notizie sulle pitture e statue della Ducale Galleria di Parma*, Parma 1825.

1827

Guida del Real Museo Borbonico, Napoli 1827.

F. Hand, *Kunst und Altertum in St. Petersburg*, Weimar 1827.

1828

[J.H. Schnitzler], *Notice sur les principaux tableaux du Musée Impérial de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg*, St. Petersburg-Berlin 1828.

1828-30

G. Romani, *Storia di Casalmaggiore*, Casalmaggiore 1828-30.

1829

G. Bertoluzzi, *Osservazioni intorno alla nuova Descrizione della Città di Parma del Professor Paolo Donati Parmigiano*, ms. 1829, Biblioteca Palatina di Parma, Ms. Parm. 1106, cc. 270-289.

1830

G. Bertoluzzi, *Nuovissima guida per osservare le pitture sì a olio che a fresco esistenti attualmente nelle chiese di Parma*, Parma 1830.

Notice des tableaux exposés dans le Musée royal, Paris 1830.

M. Perrino, *Dettaglio di quanto è relativo alla città di Napoli dalla sua origine al presente*, Napoli 1830.

1831

G. Pagano, *Guida per le Gallerie dei quadri del Museo Reale Borbonico*, Napoli 1831.

1832

Monumenti farnesiani, ms. 1832, Archivio del Museo Archeologico Nazionale di Napoli (voll. I-II), Soprintendenza BAS di Napoli, Museo di Capodimonte (voll. III-IV).

F. Morini-G.B. Borghesi, *Elenco e Stima de' Quadri Appartenenti ai Signori Fratelli Marchesi Dalla Rosa Prati*, ms. 31 marzo 1832, Archivio dell'Accademia Parmense di Belle Arti, Archivio Inventari 1, b. 2/B, fasc. 3.

Nota di sessanta Quadri scelti della Galleria de' Sig.^{ri} Marchesi Fratelli Della

Rosa Prati, ms. 1832, Archivio dell'Accademia Parmense di Belle Arti, Archivio Inventari 1, b. 2/B, fasc. 3.

1832-34

L. Molossi, *Vocabolario topografico dei ducati di Parma Piacenza e Guastalla*, Parma 1832-34.

1834

G.B. Borghesi, *Quadri Stuard, estratto dall'inventario*, ms. 6 giugno 1834, Archivio della Congregazione di San Filippo Neri di Parma, mazzo Inventari.

1835

Gemälde Sammlung in München des Dom Augusto, Herzogs von Leuchtenburg, München 1835.

1837

B. Michel, *Musée Royal Bourbon*, Napoli 1837.

1838

[F. Labensky], *Livret de la Galerie Impériale de l'Ermitage de Saint-Petersbourg*, St. Petersburg 1838.

1843

Verzeichnis der Bilder-Galerie des Prinzen Eugen, Herzogs von Leuchtenberg in München, München 1843.

1845

C.T. Dalbono, in *Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze*, Napoli 1845, II, pp. 184-189.

1847

P. Grazioli, *Parma microscopica ossia manualetto storico-topografico-statistico della città di Parma*, Parma 1847.

1848

B. Quaranta, *Le Mystagogue. Guide Générale du Musée Royal Bourbon*, Napoli 1848.

A. Siret, *Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Bruxelles 1848.

1849

F. Villot, *Notice des tableaux exposés dans les Galeries du Musée National du Louvre. 1^{re} partie, Écoles d'Italie*, Paris 1849.

1850

Inventario di tutti i Mobili esistenti negli Uffizi dell'Ill.a Congregazione della Carità di Parma, ms. 17 agosto 1850, Archivio della Congregazione di San Filippo Neri di Parma, mazzo Inventari.

1851

C. Malaspina, *Guida del forestiere ai principali monumenti di belle arti della città di Parma*, Parma 1851.

J.D. Passavant, *Gemälde Sammlung des Herzogs von Leuchtenberg in München*, München 1851.

1852

Principe di San Giorgio, *Catalogo ragionato della Regia Pinacoteca che è nel Palagio Reale del Museo Borbonico a cura del Principe di San Giorgio*, ms. 1852, Soprintendenza BAS di Napoli, Museo di Capodimonte.

Quadri acquistati dalla famiglia dei March. Dalla Rosa, ms. 1852, Archivio dell'Accademia Parmense di Belle Arti, Archivio Inventari 1, b. 2/B, fasc. 4.

Supplemento al Catalogo del 6 Settembre 1852. Quadri provenienti da Compere, ms. 6 settembre 1852, Archivio dell'Accademia Parmense di Belle Arti, Archivio Inventari 2, fasc. 1.

F. Villot, *Notice des tableaux exposés dans les Galeries du Musée National du Louvre. 1^{re} partie, Écoles d'Italie e d'Espagne*, Paris 1852 (II ed.).

1853

S. D'Aloe, *Naples ses monuments et ses curiosités avec un catalogue détaillé du Musée Royal Bourbon...*, Napoli 1853 (II ed.).

1854

J.M. Callery, *La Galerie Royale de Peinture de Turin*, Le Havre 1854.

S. D'Aloe, *Nouveau guide du Musée Royal Bourbon*, Napoli 1854.

M. Valery, *Naples et ses environs*, Bruxelles 1854.

1855

R. D'Ambra-A. De Lauzières, *Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze divisa in XXX giornate*, Napoli 1855.

1856

G.M. Allodi, *Serie cronologica dei Vescovi di Parma con alcuni cenni sui principali avvenimenti civili*, Parma 1856.

1856-60

G.B. Chiarini, *Aggiunzioni a C. Celano, Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli, divise dall'autore in dieci giornate per guida e comodo de' viaggiatori*, Napoli 1856-60 (ed. cons. 1970).

1859

Pinacoteca Stuard [...] descritta in otto tavole sinottiche cogli argomenti, cogli Autori e colle dimensioni dei Quadri, ms. 1859, Archivio della Congregazione di San Filippo Neri di Parma.

1859-1929

Inventory of Paintings and Ceiling Paintings under the Authority of the 2nd

Department of the Imperial Hermitage, ms. 1859-1929, Archives of the State Hermitage, f. 1, inv. VI-A, n. 1.

1860

F. Bruni, *Tableaux des écoles d'Italie*, in F. Gille, *Musée de l'Ermitage Impérial. Notice sur la formation de ce Musée et description des diverses collections qu'il renferme avec une introduction historique sur l'Ermitage de Catherine II*, St. Petersburg 1860, pp. 126-148.

C. Malaspina, *Piccola Guida del forestiere ai principali Monumenti di Belle Arti della Città di Parma*, Parma 1860.

1861

F. Bruni, *Pictures of Italian Schools*, in [F. Gille], *Museum of the Imperial Hermitage. A Description of Different Collections Forming the Museum, with a Historical Introduction on the Catherine II's Hermitage and the Augmentation of the Museum of the New Hermitage*, St. Petersburg 1861, pp. 142-146.

1863

The Imperial Hermitage. Catalogue of Paintings, St. Petersburg 1863.

[B. von Koehne], *Ermitage Impérial. Catalogue de la galerie des tableaux*, St. Petersburg 1863.

1864

G.F. Waagen, *Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen*, München 1864.

1867

N. de Lecure, *Catalogue des Tableaux de Sa Majesté l'Impératrice Joséphine dans la Galerie et appartements de son palais de Malmaison*, Paris 1867.

1869

[B. von Koehne], *The Imperial Hermitage. Catalogue of the Picture Gallery, I, Italian and Spanish Schools*, St. Petersburg 1869 (II ed.).

C. Malaspina, *Nuova Guida di Parma*, Parma 1869.

1870

G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena 1870.

A. Novelli, *Guida della città di Napoli e contorni*, Napoli 1870.

D. Salazar, *Inventario Generale del Museo Nazionale a cura di Demetrio Salazar*, ms. 1870, Archivio del Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

1871

P. Martini, *Guida di Parma [...] per uso del forestiero*, Parma 1871.

1872

P. Martini, *La pubblica Pinacoteca di Parma*, Parma 1872.

G. Mongeri, *L'arte in Milano. Note per servire di guida nella città*, Milano 1872.

1873

G. Fiorelli, *Del Museo Nazionale di Napoli*, Napoli 1873.

1874

Inventario generale delle Materie Artistiche raccolte e custodite nella R. Accademia. Abbozzo d'Inventario Incominciato Nel 1874, ms. 1874, Archivio dell'Accademia Parmense di Belle Arti, Archivio Inventari 2, fasc. 7.

D. Monaco, *Guida generale del Museo Nazionale di Napoli*, Napoli 1874.

1875

P. Martini, *Catalogo delle opere esposte nella Regia Pinacoteca di Parma a complemento della Guida*, Parma 1875.

1877

L. Both de Tauzia, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée National du Louvre. Première partie, Écoles d'Italie et d'Espagne*, Paris 1877.

G.B. Janelli, *Dizionario biografico dei parmigiani illustri o benemeriti nelle scienze, nelle lettere e nelle arti o per altra guisa notevoli*, Genova 1877.

1880

C. Alliata Bronner-G. Discorso Cipriani, *Grande guida commerciale storico-artistica, scientifica...*, Napoli 1880.

1883

C. Blanc (a cura di), *Histoire des peintres des toutes les écoles. Écoles milanaise, lombarde, ferraraise, génoise et napolitaine*, Paris 1883.

1887

Guida storica, artistica e monumentale della città e provincia di Parma, Parma 1887.

[B. von Koehne], *Ermitage Impérial. Catalogue de la galerie des tableaux*, I, *Les écoles d'Italie et d'Espagne*, St. Petersburg 1887 (II ed.).

L. Pigorini, *Catalogo della Regia Pinacoteca di Parma*, Parma 1887.

1888

W. Bode, *Die Grossherzogliche Gemäldegalerie zu Oldenburg*, Wien 1888.

[B. von Koehne], *The Imperial Hermitage. Catalogue of the Picture Gallery*, I, *Italian and Spanish Schools*, St. Petersburg 1888 (II ed.).

C. Justi, *Diego Velasquez und Sein Jahrhundert*, Bonn 1888.

H. Zimmerman, *Franz v. Stamparts und Anton v. Prenners Prodromus zum Theatrum Artis Pictoriae, von den Originalplatten in der k. k. Hofbibliothek zu Wien*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", 7, 1888, II, pp. VII-XIV.

1889

[E. Brüningk-A. Somov], *The Imperial Hermitage. Catalogue of the Picture Gallery, I, Italian and Spanish Painting*, St. Petersburg 1889.

A. Migliozzi, *Nuova guida generale del Museo Nazionale di Napoli...*, Napoli 1889 (V ed.).

188...

D. Penther, *Kritischer Besuch in der Ermitage zu St. Petersburg*, [Wien 188...].

1891

[E. Brüningk-A. Somov], *Ermitage Impérial. Catalogue de la galerie des tableaux, I, Les écoles d'Italie et d'Espagne*, St. Petersburg 1891.

C.T. Dalbono, *Guida di Napoli e dintorni*, Napoli 1891.

1891 ca.

Estratto dall'Inventario, ms. 1891 ca., Archivio della Congregazione di San Filippo Neri di Parma, mazzo Inventari.

1892

[A. Somov], *The Imperial Hermitage. Catalogue of the Picture Gallery, I, Italian and Spanish Painting*, St. Petersburg 1892.

1894

C. Ricci, *Elenco dei Quadri della Regia Pinacoteca di Parma*, Parma 1894.

C. Ricci, *Di alcuni quadri di scuola parmigiana conservati nel R. Museo Nazionale di Napoli*, in "Napoli Nobilissima", III, 1894, pp. 129-131, 148-152, 163-167. (Ricci 1894a)

1895

C. Ricci, *Di alcuni quadri conservati nel R. Museo di Napoli*, in "Napoli Nobilissima", IV, 1895, pp. 179-183.

[A. Somov], *The Imperial Hermitage. Catalogue of the Picture Gallery, I, Italian and Spanish Painting*, St. Petersburg 1895.

1896

C. Ricci, *La R. Galleria di Parma*, Parma 1896.

1897

A. Baudi di Vesme, *La Regia Pinacoteca di Torino*, in "Le Gallerie Nazionali Italiane", III, 1897, pp. 35-68.

1899

[A. Somov], *Ermitage Impérial. Catalogue de la galerie des tableaux, I, Les écoles d'Italie et d'Espagne*, St. Petersburg 1899.

XIX sec.

Gabbi, *Chiese di Parma*, ms. XIX sec., Archivio di Stato di Parma, Ms. 18.

Fine XIX sec.

E. Scarabelli Zunti, *Documenti e Memorie di Belle Arti parmigiane*, ms. fine XIX sec., Soprintendenza BAS di Parma e Piacenza, IV-V, Mss. 103-104.

1900

[G.B. Vittadini], *Guida sommaria del Museo Archeologico ed Artistico nel Castello Sforzesco di Milano*, Milano 1900.

A Concise Catalogue of the Picture Gallery of the Imperial Hermitage, St. Petersburg 1900.

1901

F. Engerand, *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des Bâtiments du Roi (1709-1792)*, Paris 1901.

Foreign Painting. An Illustrated Catalogue of the Picture Gallery of Moscow Public and Rumyantsev Museums, Moscow 1901.

[A. Somov], *The Imperial Hermitage. Catalogue of the Picture Gallery, I, Italian and Spanish Painting*, St. Petersburg 1901.

1902

A Concise Catalogue of the Picture Gallery of the Imperial Hermitage, St. Petersburg 1902.

1903

Catalogue sommaire des peintures exposées dans les galeries du Musée National du Louvre, Paris 1903 (VII ed.).

1906

A. Baudi di Vesme, *Le Peintre-Graveur italien. Ouvrage faisant suite au Peintre-Graveur de Bartsch*, Milano 1906.

A. Bredius-F. von Schmidt-Degener, *Die Grossherzogliche Gemälde-Galerie zu Oldenburg*, Wien 1906.

A. Frova, *Guida sommaria dei civici musei Archeologico ed Artistico nella corte ducale del Castello Sforzesco*, Milano 1906.

N. Pelicelli, *Guida storica, artistica e monumentale della città di Parma*, Parma 1906.

1907

A Concise Catalogue of the Picture Gallery of the Imperial Hermitage, St. Petersburg 1907.

P.K., *Amidano, Luigi*, in Thieme-Becker 1907, p. 406.

S. Lottici, *Amidano, Giulio Cesare*, in Thieme-Becker 1907, pp. 405-406.

U. Thieme-F. Becker, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, I, Leipzig 1907.

1908

T. Bazzi-U. Benassi, *Storia di Parma*, Parma 1908.

A Concise Catalogue of the Picture Gallery of the Imperial Hermitage, St. Petersburg 1908.

1909

[A. Somov], *Ermitage Impérial. Catalogue de la galerie des tableaux*, I, *Les écoles d'Italie et d'Espagne*, St. Petersburg 1909.

A. Tuetey-J. Guiffrey, *La commission du Muséum e la création du musée du Louvre (1792-1793)*, in "Nouvelles Archives de l'Art français", III, 1909, pp. 379-420.

1910 ca.

Elenco dei dipinti appartenenti alla Congregazione, ms. 1910 ca., Archivio della Congregazione di San Filippo Neri di Parma.

1911

A Concise Catalogue of the Picture Gallery of the Imperial Hermitage, St. Petersburg 1911.

A. De Rinaldis, *Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli. Parte seconda: Pinacoteca*, Napoli 1911.

C. Ricci, *L'arte in Italia*, Bergamo 1911.

1912

[E. Liphart], *The Imperial Hermitage. Catalogue of the Picture Gallery*, I, *Italian and Spanish Painting*, St. Petersburg 1912.

N. Pelicelli, *Guida artistica di Parma*, Parma 1912.

H. Voss, *Italienische Gemälde des 16. und 17. Jahr. in der Galerie des Kunsthistorischen Hofmuseums zu Wien*, in "Zeitschrift für bildenden Kunst", XXIII, 1912, pp. 53-55.

1913

L. Testi, *Parma*, Bergamo 1913.

H. Voss, *Crespi, Giovan Battista*, in U. Thieme-F. Becker, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, VIII, Leipzig 1913, pp. 91-92.

1913 ca.

Elenco dei dipinti appartenenti alla Congregazione, ms. 1913 ca., Archivio della Congregazione di San Filippo Neri di Parma.

1914

E. Communaux, *Emplacements actuels des tableaux du musée du Louvre catalogués par Frédéric Villot (Écoles d'Italie et d'Espagne)*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire et de l'Art français", 1914, pp. 65-154.

The Imperial Hermitage, A Concise Catalogue of the Picture Gallery, St. Petersburg 1914.

1915

C. Vicenzi, *Milano. Castello Sforzesco. Le pitture e le migliori opere descritte e illustrate con 52 tavole*, Milano [1915].

1916

The Imperial Hermitage, A Concise Catalogue of the Picture Gallery, St. Petersburg 1916.

R. Longhi, recensione a C. Vicenzi, *Le pitture del Castello Sforzesco di Milano*, in "L'Arte", 1916, pp. 369-370 (ed. cons. in id., *Scritti giovanili 1912-1922*, Firenze 1961, I, pp. 318-321).

1917

Leuchtenbergiska Tavel-Samlingen, Stockholm 1917.

1921

A. Pératé, *La peinture italienne au XVII^e siècle*, in A. Michel (a cura di), *Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, VI, *L'Art en Europe au XVII^e siècle*, I, Paris 1921, pp. 73-120.

1922

D. Maggiore, *Napoli e la Campania. Guida storica pratica e artistica*, Napoli 1922.

Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento, catalogo della mostra (Firenze), Firenze 1922.

Post 1922

C. Ricci, *La Galleria di Parma e la Camera di San Paolo*, Milano [post 1922].

1925

N. Pevsner, *Nachtrag zu Giovanni Battista Crespi gennant Cerano*, in "Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen", XL-VI, 1925, pp. 260-285.

1926

G. Copertini, *La Pinacoteca Stuard di Parma*, Parma 1926.

L. Hautecoeur, *Musée national du Louvre. Catalogue des peintures exposées dans les galeries. II. École italienne et École espagnole*, Paris 1926.

C. Vicenzi, *Musei del Castello Sforzesco di Milano. Quadri e affreschi*, Milano [1926].

1927

L.V. Bertarelli, *Napoli e dintorni*, Milano 1927.

D.U. Ferrari, *La parrocchia della Santissima Trinità in Parma*, Parma 1927.

V. Mosehini, *Schedoni*, in "L'Arte", XXX, 1927, pp. 119-148.

A. Schiavi, *Vigatto. La sua pieve ed i suoi arcipreti. Cronistoria*, Parma 1927 (ed. cons. 1989).

1928

A. De Rinaldis, *Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli*, Napoli 1928.

1929

G. Copertini, *Amidano, Giulio Cesare*, in *Enciclopedia Italiana Treccani*, II, Roma 1929, pp. 967-968.

1930

A.O. Quintavalle, *Pinacoteca del Museo Nazionale. Catalogo generale dei di-*

pinti a cura di Armando Ottaviano Quintavalle, ms. 1930, Soprintendenza BAS di Napoli, Museo di Capodimonte.

1931

A. Sorrentino, *La Regia Galleria di Parma*, Roma 1931.

1932

G. Copertini, *Il Parmigianino*, Parma 1932.

V. Soncini, *La chiesa di S. Sepolcro in Parma, i suoi Canonici Regolari e i suoi Cavalieri*, Parma 1932.

1933

F. Borri, *Il "Portone di S. Lazzaro"*, in "Parma", I, 1933, 4, pp. 169-172.

S. De Simone, *Amidano Giulio Cesare*, in G. Trucco (a cura di), *Grande Dizionario Enciclopedico*, I, Torino 1933, p. 700.

1934

C. Baroni, *I dipinti del Cerano e del Procaccini per la Cappella del Tribunale di Provvisione*, in "Città di Milano", L, 1934, 4, pp. 185-190.

A. Santangelo, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, III, Provincia di Parma*, Roma 1934.

1935

G. Copertini, *Conseguenti del Correggio*, in *Mostra del Correggio*, catalogo della mostra (Parma), Parma 1935, pp. 79-123.

1936

A. Foratti, *Schidone (Schedoni), Bartolomeo*, in U. Thieme-F. Becker, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, XXX, Leipzig 1936, pp. 56-57.

1937

N. Pelicelli, *Parma monumentale*, Parma 1937.

1939

A.O. Quintavalle, *La Regia Galleria di Parma*, Roma 1939.

1942

G.A. Dell'Acqua, *Per il Cerano*, in "L'Arte", XLV, 1942, pp. 159-179.

1945

R. Pallucchini, *I dipinti della Galleria Estense di Modena*, Roma 1945.

1948

A.O. Quintavalle (a cura di), *Mostra parmense di dipinti noti ed ignoti dal XIV al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Parma), Parma 1948.

1948-55

E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs*,

Dessinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous les pays, Paris 1948-55 (ed. cons. 1966).

1949

A. Pelliccioni, *Dizionario degli artisti incisori italiani (dalle origini al XIX secolo)*, Carpi 1949.

1951

G.A. Dell'Acqua, G.B. Crespi detto il Cerano, in *Catalogo della II Biennale d'Arte Sacra*, Novara 1951.

U. Galetti-E. Camesasca, *Enciclopedia della pittura italiana*, Milano 1951.

A. Puerari, *La Pinacoteca di Cremona*, Firenze 1951.

1954

M. Gregori, *Alcuni aspetti del Genovesino*, in "Paragone", V, 1954, 59, pp. 7-29.

1955

M.L. Cesari, *Bartolomeo Schedoni e le sue opere in Parma*, in "Parma per l'arte", V, 1955, III, pp. 127-140.

1956

F. Bologna, 'Lo Sposalizio di Santa Caterina' di Annibale Carracci, in "Paragone", VII, 1956, 83, pp. 3-12.

A. Ghidiglia Quintavalle, *La Galleria Nazionale di Parma*, Bologna 1956.

A. Ghidiglia Quintavalle, *I Carracci e Parma*, in "Aurea Parma", XXXX, 1956, IV, pp. 284-288. (Ghidiglia Quintavalle 1956a)

1957

P. Arrigoni-G.G. Belloni-G. Rosa, *Guida al Castello Sforzesco e ai suoi Musei*, Milano 1957.

G. Copertini, *Opere sconosciute o inedite dello Schedoni e dell'Amidano*, in "Parma per l'Arte", VII, 1957, III, pp. 111-112.

G.A. Dell'Acqua, *La pittura a Milano dalla metà del XVI secolo al 1630*, in *Storia di Milano*, X, Milano 1957, pp. 671-780.

B. Molajoli, *Notizie su Capodimonte*, Napoli 1957 (ed. cons. 1964).

1958

The State Hermitage. Department of Western European Art. Catalogue of Painting, I, Leningrad-Moscow 1958.

1959

G.C. Cavalli, *Bartolomeo Schedoni*, in F. Arcangeli-M. Calvesi-G.C. Cavalli-A. Emiliani-C. Volpe (a cura di), *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, catalogo della mostra (Bologna), presentazione di C. Gnudi, Bologna 1959, pp. 204-213.

1960

E. Arslan, *Le pitture del Duomo di Milano*, Milano 1960.

Exposition des 700 tableaux tirés des réserves, catalogo della mostra (Paris), Paris 1960.

A. Ghidiglia Quintavalle, *La Galleria Nazionale di Parma*, Parma 1960.

A.O. Quintavalle, *Amidano, Giulio Cesare*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, II, Roma 1960, pp. 792-793.

1961

F. Botti, *Collecchio Sala Baganza Felino e loro frazioni*, Parma 1961.

R. Longhi, *Note in margine al catalogo della mostra sei-settecentesca del 1922*, in id., *Scritti giovanili 1912-1922*, Firenze 1961, I, pp. 493-512.

J. Marette, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois*, Paris 1961.

La pinacoteca Stuard di Parma, Milano 1961.

Stanislao da Campagnola, *L'arte nella chiesa e nel convento di S. Maria Maddalena e dell'Immacolata (già S. Caterina)*, in Felice da Mareto-Stanislao da Campagnola, *I Cappuccini a Parma. Quattro secoli di vita*, Roma 1961, pp. 59-76.

1962

M. Corradi Cervi, *Brevi note sulla famiglia del pittore Giulio Cesare Amidani*, in "Parma per l'Arte", XII, 1962, II, pp. 127-132.

M. Gregori (a cura di), *Il Morazzone*, catalogo della mostra (Varese), Milano 1962.

1964

S. Grandjean, *Inventaire après décès de l'Impératrice Joséphine à Malmaison*, Paris 1964.

N. Pelicelli, *Parma Monumentale illustrata*, ed. aggiornata da I. Dall'Aglio, Parma 1964 (XVII ed.).

M. Rosci (a cura di), *Mostra del Cerano*, catalogo della mostra (Novara), Novara 1964.

A. Valli d'Auria, *L'antica Cappella del tribunale di Provvisione e i suoi dipinti*, in "Città di Milano", LXXXI, 1964, 11-12, pp. 505-518.

1965

A. Ghidiglia Quintavalle, *La Galleria Nazionale di Parma*, Parma 1965.

1966

H.W. Keiser, *Gemäldegalerie Oldenburg*, München 1966.

1968

A. Ghidiglia Quintavalle, *Tesori nascosti della Galleria di Parma*, catalogo della mostra (Parma), Parma 1968.

M. Stufmann, *Les tableaux de la collection de Pierre Crozat. Historique et destinée d'un ensemble célèbre, établis en partant d'un inventaire après décès inédit (1740)*, in "Gazette de Beaux-Arts", VI, CX, 1968, LXXII, pp. 11-143.

1969

P. Martini-G. Capacchi, *L'Arte dell'Incisione in Parma*, Parma 1969.

1971

- A. Boschetto, *La collezione Roberto Longhi*, Firenze 1971.
S.J. Freedberg, *Painting in Italy 1500-1600*, Harmondsworth-Baltimore-Ringwood 1971 (ed. cons. Bologna 1988).
N. Gabrielli, *Galleria Sabauda. Maestri Italiani*, Torino 1971.
L. Gambarà-M. Pellegrini-M. De Grazia, *Palazzi e casate di Parma*, Parma 1971.
A. Ghidiglia Quintavalle, *La Galleria Nazionale di Parma*, Parma 1971.
D. Posner, *Annibale Carracci. A study in the Reform of Italian Painting around 1590*, London 1971.

1972

- Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, I, Torino 1972 (ed. cons. Milano 1990).
B.B. Fredericksen-F. Zeri, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge (Mass.) 1972.
D. Lenzi, *Amidano, Giulio Cesare*, in *Dizionario...* 1972, p. 113.
R. Roli, *Dal naturalismo carraccesco alla pittura moderna*, in *Emilia Romagna*, Milano [1972], pp. 365-420.

1973

- M. Gregori, *Luigi Miradori, detto il Genovesino*, in *Il Seicento lombardo. Catalogo dei dipinti e delle sculture*, catalogo della mostra (Milano), Milano 1973, p. 67.
C. Pirovano, *Temi della luce, verifica della realtà*, in A. Caizzi-C. Pirovano-S. Pirovano-G. Tagliacarne (a cura di), *Lombardia*, Milano [1973], pp. 45-490.
C. Pirovano, *La pittura in Lombardia*, Milano 1973. (Pirovano 1973a)

1974

- P. Cannon Brookes, *Lombard Paintings c. 1595-c. 1630. The age of Federico Borromeo*, catalogo della mostra (Birmingham), Birmingham 1974.
M. Prececutti Garberi, *Il Castello Sforzesco. Le raccolte artistiche: pittura e scultura*, Milano 1974.

1975

- E. Borea (a cura di), *Pittori bolognesi del Seicento nelle Gallerie di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze), Firenze 1975.
Christie's London, *Important Pictures by Old Masters*, catalogo dell'asta, 27 giugno 1975.
Dipinti dal XV al XVIII secolo per collezionisti e intenditori, catalogo della mostra (Torino), Torino 1975.
A.C. Quintavalle, *La strada Romea*, Parma 1975.

1976

- G. Malafarina (a cura di), *L'opera completa di Annibale Carracci*, Milano 1976.
The State Hermitage. Western European Painting. Catalogue, I, Italy, Spain, France, Switzerland, Leningrad 1976.

1977

Finarte Milano, *Asta di oggetti d'antiquariato, eredità Rivetti ed altre provenienze*, catalogo dell'asta, 28-29 aprile 1977.

A. Maggiali, *Chiesa del S. Sepolcro in Parma. Breve guida alle opere di interesse artistico testimonianti una fede*, Parma 1977.

A. Mezzetti, *Girolamo da Ferrara detto da Carpi. L'opera pittorica*, Milano 1977.

1978

N. Artioli-E. Monducci, *Le pitture di San Giovanni Evangelista in Reggio Emilia*, Reggio Emilia 1978.

E. Bezzi, *La confraternita della S.S. Trinità e la sua chiesa "Oratorio dei Rossi"*, in "Parma nell'arte", X, 1978, I, pp. 105-117.

Felice da Mareto, *Chiese e conventi di Parma*, Parma 1978.

Felice da Mareto, *S. Maria del Quartiere in Parma*, Parma 1978. (Felice da Mareto 1978a)

1979

N. Bevilacqua, *Documenti su Antonio Raffaello Mengs, Sebastiano Conca, Luigi Vanvitelli, Johan Joachim Winckelmann, Giovan Battista Piranesi, la Fabbrica di Cristalli e Specchi di Napoli, Angelika Kaufmann, la esportazione di opere e oggetti d'arte, Giuseppe Vasi, le tele di Giovan Battista Draghi nel Palazzo Reale di Capodimonte, la collocazione di vari dipinti nei Palazzi Reali di Napoli e di Capodimonte*, in N. Spinosa (a cura di), *Le arti figurative a Napoli nel Settecento (Documenti e ricerche)*, Napoli 1979, pp. 13-28.

F. Strazzullo, *Le manifatture d'arte di Carlo di Borbone*, introduzione di R. Ajello, Napoli 1979.

1980

C. d'Afflito, Scheda n. 120, in *La Fondazione Roberto Longhi a Firenze*, introduzione di M. Gregori, Milano 1980.

1981

A. Brejon de Lavergnée-D. Thiébaud, *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre. II. Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers*, Paris 1981.

1982

R. Causa (a cura di), *Le collezioni del Museo di Capodimonte Napoli*, Milano 1982.

Finarte Milano, *Asta di dipinti dal XV al XVIII secolo*, catalogo dell'asta, 20 maggio 1982.

G. Godi, *Dipinti per sette secoli*, in "Gazzetta di Parma", 11 giugno 1982, p. 3.

D. Wildenstein, *Les tableaux italiens dans les catalogues de ventes parisiennes du XVIII^e siècle*, in "Gazette des Beaux-Arts", VI, CXXIV, 1982, C, pp. 1-78.

1983

U. Bocchi, *Opere Pie Decentrate. Rassegna dell'antico patrimonio pittorico. Chiesa di S. Chiara*, ds. 1983, Archivio delle Opere Pie Decentrate di Casalmaggiore.

L. Fornari Schianchi, *La Galleria Nazionale di Parma*, Parma [1983].

1985

R. Roli, *Dal naturalismo carraccesco alla pittura moderna*, in *Arte in Emilia Romagna*, Milano 1985 (II ed.), pp. 339-394.

Semenzato Venezia, *Asta di importanti dipinti antichi*, catalogo dell'asta, 15 dicembre 1985.

1986

G. Algranti (a cura di), *Mostra di 36 dipinti di antichi maestri, schede 1986*, catalogo della mostra (Milano), ricerche filologiche e testi di M. Gaeta, Milano 1986.

G. Cirillo-G. Godi, *Guida artistica del Parmense*, II, Parma 1986.

F. Frisoni, *Una 'Sacra Famiglia' e alcune considerazioni su Giulio Cesare Amidani*, in "Paragone", XXXVII, 1986, 431-433, pp. 79-84.

M.C. Mazzi, *Tommaso Puccini: un provinciale "cosmopolita"*, in "Bollettino d'arte", VI, LXXI, 1986, 37-38, pp. 1-30.

C. Pirovano, *Arte in Lombardia*, contributi di A. Caizzi, S. Pirovano, Milano 1986.

1987

G. Bertini, *La Galleria del Duca di Parma. Storia di una Collezione*, Milano 1987.

U. Bocchi, *Opere della Chiesa di Santa Chiara (cenni storici e interpretativi)*, in *Santa Chiara in Casalmaggiore. Un complesso monastico tra storia e futuro*, Cremona 1987, pp. 25-47.

G. Cirillo-G. Godi, *La Pinacoteca Stuard di Parma*, Parma 1987.

L. Farinelli-P.P. Mendogni, *Guida di Parma*, coordinamento di G. Godi, Parma 1987.

M.T. Fiorio-M. Garberi, *La Pinacoteca del Castello Sforzesco*, Milano 1987.

"La Gazette de L'Hôtel Drouot", 13 dicembre 1987.

L. Peruzzi, Scheda n. 18, in D. Benati-L. Peruzzi (a cura di), *I dipinti antichi della Banca Popolare dell'Emilia*, Modena 1987.

1988

P. Curie, Scheda n. 105, in A. Brejon de Lavergnée-N. Volle (a cura di), *Seicento, le siècle de Caravage dans les collections françaises*, catalogo della mostra (Paris), Paris 1988, p. 287.

M. Riccomini, *Per il pintor Giulio Cesare Amidano*, in "Aurea Parma", LXXII, 1988, II, pp. 133-141.

M. Tanzi, *Giulio Cesare Amidano*, in P. Consigli Valente (a cura di), *Disegni antichi*, con la collaborazione di M. Di Giampaolo e M. Tanzi, presentazione di F. Zeri, Parma 1988, p. 25.

1989

L. Bandera, *Miradori, Luigi, detto il Genovesino*, in Gregori-Schleier 1989, II, pp. 817-818.

D. Benati, *La pittura nella prima metà del Seicento in Emilia e in Romagna*, in Gregori-Schleier 1989, I, pp. 216-247.

Christie's London, *Important Old Master Pictures*, catalogo dell'asta, 8 dicembre 1989.

A. Còccioli Mastroviti, *Amidano, Giulio Cesare*, in Gregori-Schleier 1989, II, pp. 613-614.

F. Frisoni, *Amidano Giulio Cesare*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, I, Torino 1989, pp. 78-79.

Gallerie Gilberto Algranti & C. Milano, *Importanti dipinti antichi dal XV al XVIII secolo*, catalogo dell'asta, 18 marzo 1989.

M. Gregori-E. Schleier (a cura di), *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano 1989.

1990

M. Gregori, *La presenza del Genovesino*, in ead. (a cura di), *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, Milano 1990, pp. 60-63.

M.J. Mondzain, *Le serpent du désir*, in "Le nouveau commerce", 1990, 78, pp. 79-81.

1991

La Galleria Sabauda. Guida del primo settore. Collezioni dinastiche: da Emanuele Filiberto a Carlo Emanuele I, 1550c.-1630, Torino 1991.

Semenzato Milano, *Importanti dipinti antichi*, catalogo dell'asta, 11 aprile 1991.

C. Tellini Perina, *Sabbioneta*, Milano 1991.

1992

F. Dallasta, *Dipinti sconosciuti di Bartolomeo Schedoni*, in "Aurea Parma", LXXVI, 1992, I, pp. 68-76.

F. Frisoni, *Amidano (Amidani), Giulio Cesare*, in *Saur...* 1992, pp. 207-208.

Saur Allgemeines Künstler-Lexicon: Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, 3, München-Leipzig 1992.

D. Trier, *Amidano, Luigi*, in *Saur...* 1992, p. 208.

1993

L. Laureati, Scheda n. 34, in M.T. Fiorio-M. Bona Castellotti (a cura di), *Un museo da scoprire. Dipinti antichi della Pinacoteca del Castello Sforzesco*, catalogo della mostra (Milano), Milano 1993, pp. 76-77.

1994

J. Bentini-L. Fornari Schianchi (a cura di), *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, Bologna-Milano 1994.

U. Bocchi-M.A. Donzelli, *Il patrimonio artistico*, in *Appunti di storia e realtà istituzionale. Opere Pie Decentrate Casalmaggiore*, Viadana 1994, pp. 14-59.

La Collezione Farnese. La Scuola emiliana: i dipinti. I disegni, Napoli 1994.

L. Fornari Schianchi, *Collezionismo e committenza tra potere e spirito religioso nel ducato farnesiano*, in Bentini-Fornari Schianchi 1994, II, pp. 10-29.

L. Fornari Schianchi, *Pittori e opere del Seicento a Parma: qualche esempio significativo*, in Bentini-Fornari Schianchi 1994, II, pp. 30-77. (Fornari Schianchi 1994a)

T.K. Kustodieva, *The Hermitage Catalogue of Western European Painting. Italian Painting Thirteenth to Sixteenth Centuries*, Moscow-Florence 1994.

P.L. Leone de Castris, Scheda, in *La Collezione...* 1994, p. 275.

A. Mac Clellan, *Inventing the Louvre. Art, politics, and the origins of the modern museum in eighteenth-century Paris*, Cambridge 1994.

E. Negro, *Bartolomeo Schedoni*, in E. Negro-M. Pirondini (a cura di), *La scuola dei Carracci dall'Accademia alla bottega di Ludovico*, Modena 1994, pp. 235-260.

M. Tanzi, *Disegni del Seicento per Parma e Piacenza*, in Bentini-Fornari Schianchi 1994, pp. 208-216.

M. Utili, Scheda, in *La Collezione...* 1994, pp. 77-80.

1995

A. Aliani, *Il notariato a Parma. La "Matricula Collegii Notariorum Parmae" (1406-1805)*, Milano 1995.

A.M. Bava, *Appendice*, in Romano 1995, pp. 53-62.

A.M. Bava, *La collezione di pittura e i grandi progetti decorativi*, in Romano 1995, pp. 211-264. (Bava 1995a)

Étude Tajan Paris, *Importants Tableaux des XVII^e et XVIII^e siècles*, catalogo dell'asta, 12 giugno 1995.

F. Landolfi, *Baldassarre Aloisi detto Galanino*, in E. Negro-M. Pirondini (a cura di), *La scuola dei Carracci: i seguaci di Annibale e Agostino*, Modena 1995, pp. 75-88.

G.P. Lusetti, Scheda, in *Il Museo Civico di Correggio*, Milano 1995, pp. 89-90.

M. Pongolini, *Chiesa romanica di San Prospero*, s.l. 1995.

G. Romano (a cura di), *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, Torino 1995.

G. Romano, *Artisti alla corte di Carlo Emanuele I: la costruzione di una nuova tradizione figurativa*, in id. 1995, pp. 13-52. (Romano 1995a)

M. Utili, Scheda, in *La Collezione Farnese. I dipinti lombardi, liguri, veneti, toscani, umbri, romani, fiamminghi. Altre scuole. Fasti Farnesiani*, Napoli 1995, p. 78.

M. Utili, Scheda n. 118, in L. Fornari Schianchi-N. Spinosa (a cura di), *I Farnese. Arte e Collezionismo*, catalogo della mostra (Parma-Napoli-Monaco di Baviera), Milano 1995, p. 327. (Utili 1995a)

1996

S. Castello, *L'Oratorio della SS. Trinità detto dei Rossi. Guida Storico Artistica*, Milano 1996.

S. Loire, *École italienne, XVII^e siècle. I. Bologne*, Paris 1996.

G. Romano, *Ancora su Andrea Pozzo in Piemonte e Lombardia*, in A. Battisti (a cura di), *Andrea Pozzo*, Milano-Trento 1996, pp. 297-301.

1997

Christie's New York, *Old Master Paintings*, catalogo dell'asta, 23 maggio 1997.

L. Peruzzi, Scheda n. 26, in D. Benati-L. Peruzzi (a cura di), *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. I dipinti antichi*, Modena 1997, pp. 64-65.

1998

Christie's London, *Important Old Master Pictures*, catalogo dell'asta, 10 luglio 1998.

A. Crispo, *La carità rappresentata: Ranuccio Farnese, i Cappuccini e Bartolomeo Schedoni*, in "Parma per l'Arte", n.s., IV, 1998, I, pp. 7-58.

Dall'Acqua (a cura di), *Enciclopedia di Parma. Dalle origini ai nostri giorni*, Milano 1998.

D. Ferriani, Scheda n. 305, in Fornari Schianchi 1998, pp. 150-151.

L. Fornari Schianchi (a cura di), *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere del Cinquecento e iconografia farnesiana*, saggi di L. Fornari Schianchi e L. Viola, Milano 1998.

C. Pellacani, *Capolavori nascosti. Dalle Raccolte del Ducato Estense alle Collezioni private d'oggi*, Reggio Emilia 1998.

S. Pronti, Scheda n. 219, in Fornari Schianchi 1998, p. 87.

1998-99

G. Cirillo, *Dipinti e disegni inediti del Cinquecento parmense a proposito del nuovo catalogo della Galleria Nazionale, prima parte*, in "Parma per l'Arte", n.s., IV-V, 1998-99, 2-1, pp. 7-31.

1999

C. Cecchinelli, *L'opera di Bartolomeo Schedoni pittore di Ranuccio I Farnese per il convento dei Cappuccini di Fontevivo*, in "Aurea Parma", LXXXIII, 1999, I, pp. 67-90.

C. Cecchinelli, *L'opera di Bartolomeo Schedoni a Fontevivo*, in Dallasta-Cecchinelli 1999, pp. 86-100. (Cecchinelli 1999a)

P. Ceschi Lavagetto, *La chiesa di S. Giovanni Evangelista*, in ead. (a cura di), *Il Seicento a Reggio. La storia, la città, gli artisti*, Milano 1999, pp. 83-99.

F. Dallasta, *Fortuna critica*, in Dallasta-Cecchinelli 1999, pp. 10-25.

F. Dallasta, *Catalogo dei dipinti*, in Dallasta-Cecchinelli 1999, pp. 101-186. (Dallasta 1999a)

F. Dallasta, *Opere già riferite allo Schedoni*, in Dallasta-Cecchinelli 1999, pp. 194-198. (Dallasta 1999b)

F. Dallasta-C. Cecchinelli, *Bartolomeo Schedoni pittore emiliano, Modena 1578 Parma 1615*, presentazione di G. Bertini, Colorno 1999.

M. Di Giampaolo, Scheda n. 497, in Fornari Schianchi 1999, pp. 64-65.

M.T. Fiorio (a cura di), *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, III, Milano 1999.

L. Fornari Schianchi (a cura di), *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. Il Seicento*, Milano 1999.

- L. Fornari Schianchi, *Il Seicento a Parma: un secolo in penombra?*, in ead. 1999, pp. XIII-LVIII. (Fornari Schianchi 1999a)
- R. Lasagni, *Dizionario Biografico dei Parmigiani*, Parma 1999.
- A. Mazza, Scheda n. 570, in Fornari Schianchi 1999, p. 144.
- M. Riccomini, Schede, in Tanzi 1999, pp. 80-83.
- M. Riccomini, Schede, in Fornari Schianchi 1999, pp. 23-25, 56-59, 171. (Riccomini 1999a)
- Sotheby's London, *Old Master Paintings*, catalogo dell'asta, 15 aprile 1999.
- M. Tanzi (a cura di), *Barocco nella Bassa. Pittori del Seicento e del Settecento in una terra di confine*, catalogo della mostra (Casalmaggiore), Milano 1999.
- M. Tanzi, *Casalmaggiore primo amore*, in id. 1999, pp. 15-39. (Tanzi 1999a)
- M. Tanzi, Scheda n. 714, in Fiorio 1999, pp. 320-322. (Tanzi 1999b)
- N. Ward Neilson, Schede, in Fornari Schianchi 1999, pp. 173-174.
- V. Zani, Scheda n. 567, in Fiorio 1999, pp. 120-121.
- V. Zani, *Giovanni Battista Crespi detto il Cerano. Biografia*, in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo*, Milano 1999, pp. 202-203. (Zani 1999a)

2000

- Christie's London, *Old Master Pictures*, catalogo dell'asta, 7 luglio 2000.
- A. Crispo, *Bartolomeo Schedoni alla corte dei Farnese*, in "Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi. Atti e Memorie", XI, XXII, 2000, pp. 167-199.
- Drouot-Richelieu Paris, *Importants Tableaux anciens et modernes. Exceptionnels Objets d'art et d'Ameublement. Tapisserie-Tapis*, catalogo dell'asta, 13 dicembre 2000.
- Hôtel des Ventes de Neuilly, *Dessins, Tableaux anciens*, catalogo dell'asta, 22 febbraio 2000.
- E. Negro-N. Roio, *Bartolomeo Schedoni 1578-1615*, Modena 2000.
- M. Rosci, *Il Cerano*, Milano 2000.
- Sotheby's New York, *Old Masters 2000*, catalogo dell'asta, 28 gennaio 2000.

s.d.

- A. Ruesch, *Illustrated guide to the National Museum in Naples...*, Napoli s.d.

Referenze fotografiche:

- Alberto Crispo, Parma: figg. 8-9; cat. 9, 18, 20, 25, 44, 47-49.
Banca Popolare dell'Emilia Romagna, Modena: cat. 11.
Bertinelli, Parma: cat. 4, 37.
Briselli, Casalmaggiore: cat. 27-28.
Christie's, Londra: cat. 15, 29, 35.
Finarte, Milano: cat. 46.
Galloni e Mediolini, Parma: fig. 5; cat. 3.
Hermitage, San Pietroburgo: cat. 16, 19, 33-34.
Istituto Nazionale per la Grafica, Roma: fig. 1.
Kunsthistorisches Museum, Vienna: cat. 22.
Landesmuseum, Oldenburg: cat. 12.
Musée du Louvre, Parigi: fig. 3; cat. 21.
Museo Civico Ala Ponzone, Cremona: cat. 8.
Pinacoteca del Castello Sforzesco, Milano: cat. 31, 38.
Archivio fotografico F.M.R. editore: cat. 7, 10, 13, 26, 43.
Soprintendenza BAS di Bologna: fig. 10.
Soprintendenza BAS di Firenze: cat. 24, 41.
Soprintendenza BAS di Mantova: cat. 50.
Soprintendenza BAS di Modena: cat. 17.
Soprintendenza BAS di Napoli: figg. 2, 7; cat. 1-2, 23, 39, 45.
Soprintendenza BAS di Parma: figg. 4, 6; cat. 5-6, 14, 30, 32, 42.
Soprintendenza BAS di Torino: cat. 36.
Sotheby's, Londra: cat. 40.

**Finito di stampare nel mese di febbraio 2001
dalla Grafiche STEP, Parma**

