

PARMA PER L'ARTE

RIVISTA D'ARTE E CULTURA
FONDATA DA GIOVANNI COPERTINI NEL 1951

NUOVA SERIE

ANNO X • FASCICOLO 1-2 • 2004



Grafiche STEP Editrice

PER LUIGI AMIDANI: DIPINTI E INTRIGHI SPAGNOLI

Da qualche tempo mi sto occupando di un argomento che, senza paura di smentita, può dirsi tra i più stimolanti nel campo delle indagini storico artistiche: l'anonimato dei dipinti.

Partendo dalla semplice constatazione che il maggior numero di opere pittoriche eseguite tra il XIII e il XVIII secolo risulta privo di firma, ho svolto ricerche e riflessioni sulla insopprimibile necessità che muove gli storici verso la riscoperta dei nomi.

In senso strettamente storiografico il tema non vanta una vera bibliografia, anche se forse l'intera storia dell'arte scritta, in un modo o nell'altro si ricollega ad esso. Nella fase di raccolta del materiale utile all'elaborazione del mio libro¹, mi sono imbattuto in una singolare intervista fatta da Pierre Rosenberg a Federico Zeri nel 1993 e registrata in un video didattico edito dal Louvre. Il grande e compianto storico, che non si allontanava mai troppo dalla sua ironia, rispondeva ad alcune domande del conservatore del museo francese, inerenti alle dinamiche, percettive e culturali, impiegate nel riconoscimento degli stili, offrendo molti viatici al percorso e finanche un curioso vademecum per la costruzione di un anonimo. Secondo Zeri il catalogo di un maestro anonimo si può avviare naturalmente quando ci sono opere della stessa mano, di cui non si riesce a sapere il nome "... però bisogna avere due quadri per il Duecento, tre per il Trecento, quattro per il Quattrocento e cinque per il Cinquecento. Non si può fare un maestro anonimo per ogni quadro. ... Adesso invece, quando... certi stu-

¹ Massimo Pulini, *La mano nascosta*, Medusa editrice, Milano 2004.

diosi non sanno di chi è un quadro, dicono "Maestro della Madonna con dietro l'albero". Ma non si può fare così, sennò ogni quadro anonimo diventa un maestro! Ci vogliono almeno quattro quadri (per un artista del XV secolo)!"

È forse per lo stesso motivo che due impressionanti dipinti del Seicento, accomunati dallo stile e dalla brutalità del tema, ma entrambi repulsivi ad ogni attribuzione e ad ogni altra unione, non hanno mai ricevuto l'investitura di uno pseudonimo. Che ci volessero proprio sei quadri della stessa mano?

Lo *Scorticamento di Marsia* del Castello Sforzesco di Milano (foto 1) e quello di *San Bartolomeo* della Sabauda di Torino (foto 2) erano casi irrisolti e variamente dibattuti fino a quando l'intuizione di due studiosi² non è giunta ad interpretarli come l'exploit del soggiorno milanese di Luigi Amidani, un pittore parmense che fino a qualche tempo fa era considerato poco più che un copista.

Si dà il caso che certi viaggi, alcuni illuminanti incontri o, perché no, un amore, provochino nella mano di un artista, un giro di vite tale da renderla irriconoscibile. Il talento recettivo ha reso molti pittori simili a delle carte assorbenti nelle quali si ricalcano istantaneamente le esperienze vissute.

Luigi Amidani (o Amidano), a qualche anno dalla morte del suo maestro e nume tutelare Bartolomeo Schedoni, si trasferisce per un breve periodo a Milano, dove sicuramente entra a contatto con quel nucleo straordinario di artisti che verranno ricordati come i pittori della peste³. Dovette essere un confronto esaltante se scaturirono questi due capolavori, che per quanto sappiamo, restano ineguagliati nella successiva produzione del pittore emiliano.

Devo ammettere, che nel mio personale archivio, simile ad una anticamera delle attribuzioni, le foto dei due supplizi sono state a lungo inserite nella carpetta intestata a Giovan Battista Spinelli⁴,

² Si deve a Giuseppe Cirillo il primo riferimento dello *Scorticamento di Marsia* ad Amidani, in una comunicazione orale fatta a Alberto Crispo, che poi ha assegnato al pittore parmense anche lo *Scorticamento di San Bartolomeo*, nella monografia *Luigi Amidani (Parma 1591- post 1629)*, Parma 2000.

³ La definizione di 'Pittori della peste' viene data a quella koiné di artisti milanesi che morirono nell'epidemia del 1630.

⁴ Giovan Battista Spinelli è documentato a Napoli dal 1630 al 1660.

un artista napoletano la cui fisionomia discontinua e umbratile, era in qualche misura compatibile, ai miei occhi, col concepimento di quelle opere. Questa opinione, che attendeva ancora la verifica di uno studio vero e proprio prima di essere resa pubblica, era dunque sulla strada sbagliata.

Posso dire che Alberto Crispo, con l'uscita del suo libro dedicato ad Amidani mi ha risparmiato un errore, risolvendo in modo convincente l'identità del mancato 'Maestro degli Scorticamenti'.

Il corollario di opere assegnate al parmense nella monografia è come se preparasse la rincorsa per un balzo imprevedibilmente alto e lungo di Luigi, così nel grande puzzle del pittore, i due 'terribili' dipinti formano ora un isolotto distanziato dalla compatta riva già ricostruita (foto 3). Ma quello che stiamo svolgendo è un gioco collettivo ed il posizionamento di nuove tessere offre sempre l'occasione ad altri studiosi di 'calare' ulteriori opere, tenute fino a quel momento in mano. Quella zona mancante del mosaico mi ha fatto subito ricordare un nucleo sostanzioso di dipinti pubblicati sotto vari nomi, molti anni fa da Perez Sanchez, in un volume dedicato alla *Pittura italiana del sec. XVII en España* (Madrid 1965)⁵. Il gruppo più nutrito di queste opere è conservato, sotto il nome di Luigi Miradori detto il Genovesino, presso l'Accademia madrilenana di San Fernando e documenta una serie quasi completa, raffigurante un repertorio di atroci supplizi identificabile nella *Morte degli Apostoli* (foto 4/14). Dell'insieme iconografico sono superstiti ben dieci telette (ciascuna cm. 40 x 35), dalle quali si evince una notevole quantità di elementi che conferma in modo eloquente l'autografia dell'Amidani. Risulta particolarmente efficace il confronto tra questa sequenza di martiri e le due tele con il *Trasporto di Cristo* e l'*Adorazione dei pastori* della Pinacoteca Nazionale di Parma (foto 3 e 15). Analoghe le morfologie e le espressioni delle figure, che possono ben definirsi neogotiche, cariche come sono di un'asprezza che a tratti rasenta il grottesco. Delle due telette che mancano all'appello, per completare la serie degli Apostoli, una potrebbe dimostrarsi tuttora conservata nella stessa collezione madrilenana, anche se totalmente ridipinta, quasi certa-

⁵ A. E. Perez Sanchez, *Pittura Italiana del sec. XVII en España*, Madrid 1965., l'amina 108, 109, 110, 111, 121 e 123.

mente verso la fine del Settecento da un artista iberico (foto 14).

Altre due opere di più ampie dimensioni (cm. 206 x 125), ma di identico soggetto (un *Martirio di Sant'Andrea* e un *Martirio di San Tommaso*) (foto 16 e 17), venivano segnalate, nella stessa pubblicazione del 1965, presso una collezione privata di Jerez de la Frontera; queste più accurate composizioni si raffrontano meglio con gli 'scorticamenti' di Milano e Torino, ponendosi quale tessuto connettivo per cucire le separate rive del nuovo catalogo dell'Amidani.

Un'ulteriore importante aggiunta è fornita dall'*Incoronazione della Vergine* di collezione privata madrilena (foto 18), assegnata dal Sanchez al Cerano, che invece andrà collocata tra le opere estreme dell'artista parmense, vicina alla pala di Casalmaggiore (foto 19).

Infine una *Adorazione dei pastori* del Museo di Cordoba (foto 20), a giudicare dalla vecchia riproduzione, sembra essere frutto del nostro artista, anche se l'atmosfera luminosa appare già in dialogo e fusa con la cultura iberica, al punto che l'opera era stata letta come facente parte di una serie eseguita dal cosiddetto "Maestro dell'Annuncio ai Pastori".

L'ingarbugliata vicenda esistenziale dell'Amidani, è stata sciolta da Crispo almeno fino al 1629, anno in cui svaniscono le tracce del pittore.

L'ultimo documento che lo ricorda è una lettera, che nonostante sia stata pubblicata a stampa già nell'Ottocento, non ha avuto diffusione e commenti adeguati, malgrado contenga una notizia a dir poco scandalosa, riguardante nientemeno che Diego Velázquez.

L'ambasciatore dei Farnese a Madrid, Flavio Atti, scrivendo il 16 luglio di quell'anno alla duchessa di Parma, le preannuncia l'arrivo di Velázquez⁶, riferendole anche i sospetti sulla probabile attività spionistica del pittore per conto della corte spagnola, raccomandando di mettere in guardia l'Amidani nel parlare.

La straordinaria rivelazione, oltre a fornirci uno squarcio sugli intrighi che potevano celarsi dietro i viaggi di studio degli artisti,

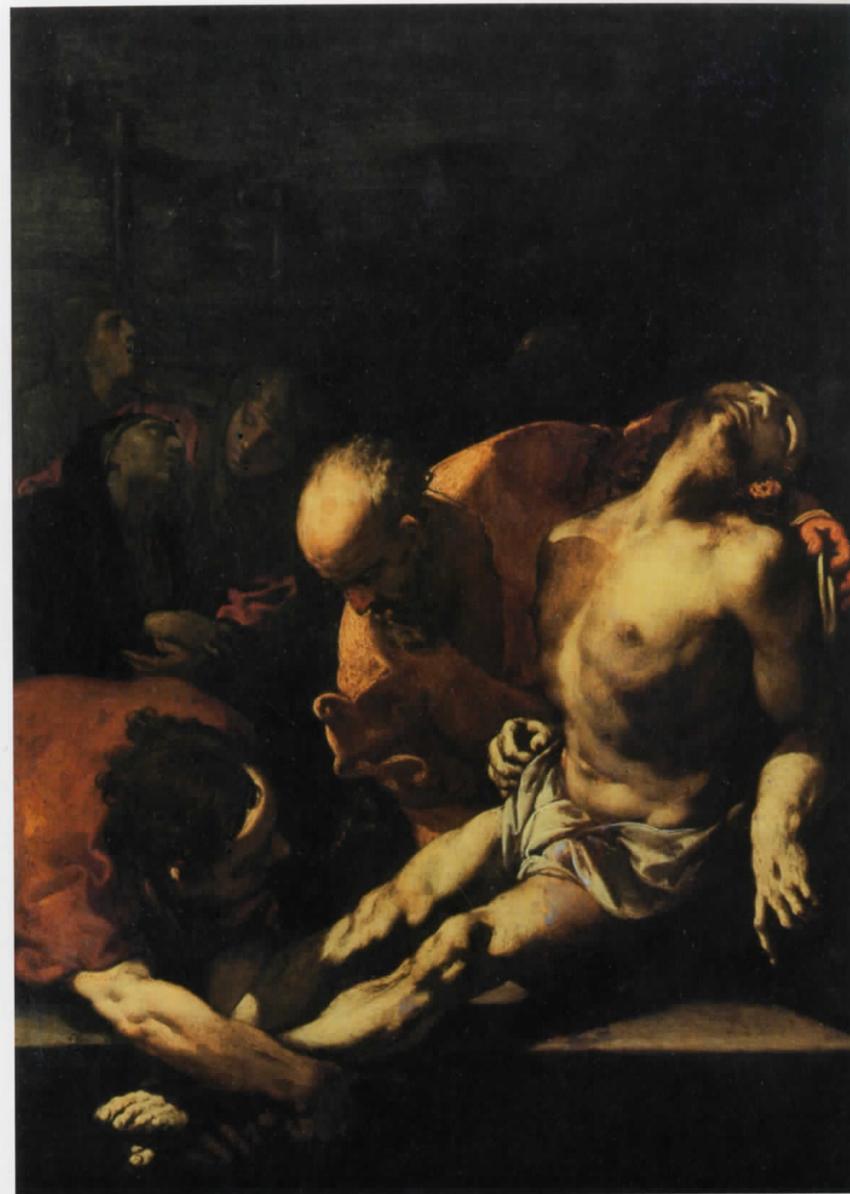
⁶ La lettera venne pubblicata da C. Justi in *Diego Velasquez und Sein Jahrhundert*, Bonn 1888 (vedi anche A. Crispo, *Op. cit.* 2001, p. 33).



1) Luigi Amidani, *Martirio di San Bartolomeo*,
Torino, Galleria Sabauda.



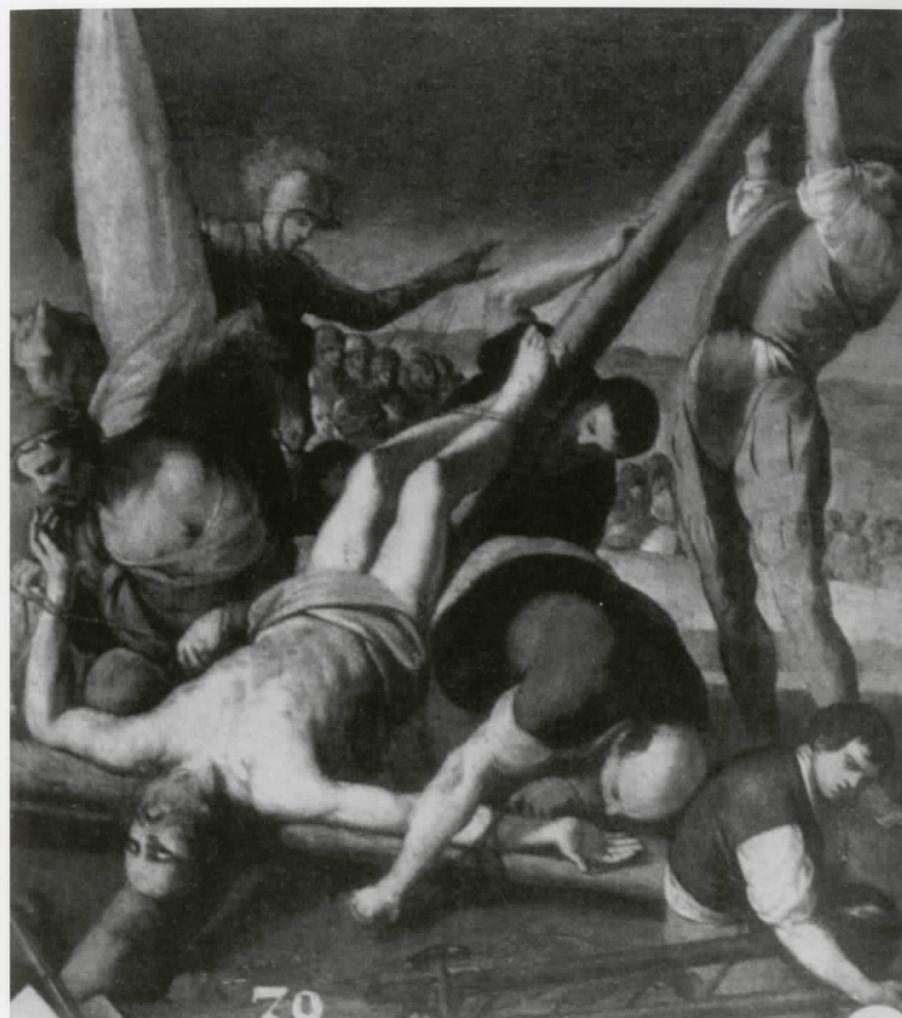
2) Luigi Amidani, *Scorticamento di Marsia*,
Milano, Castello Sforzesco.



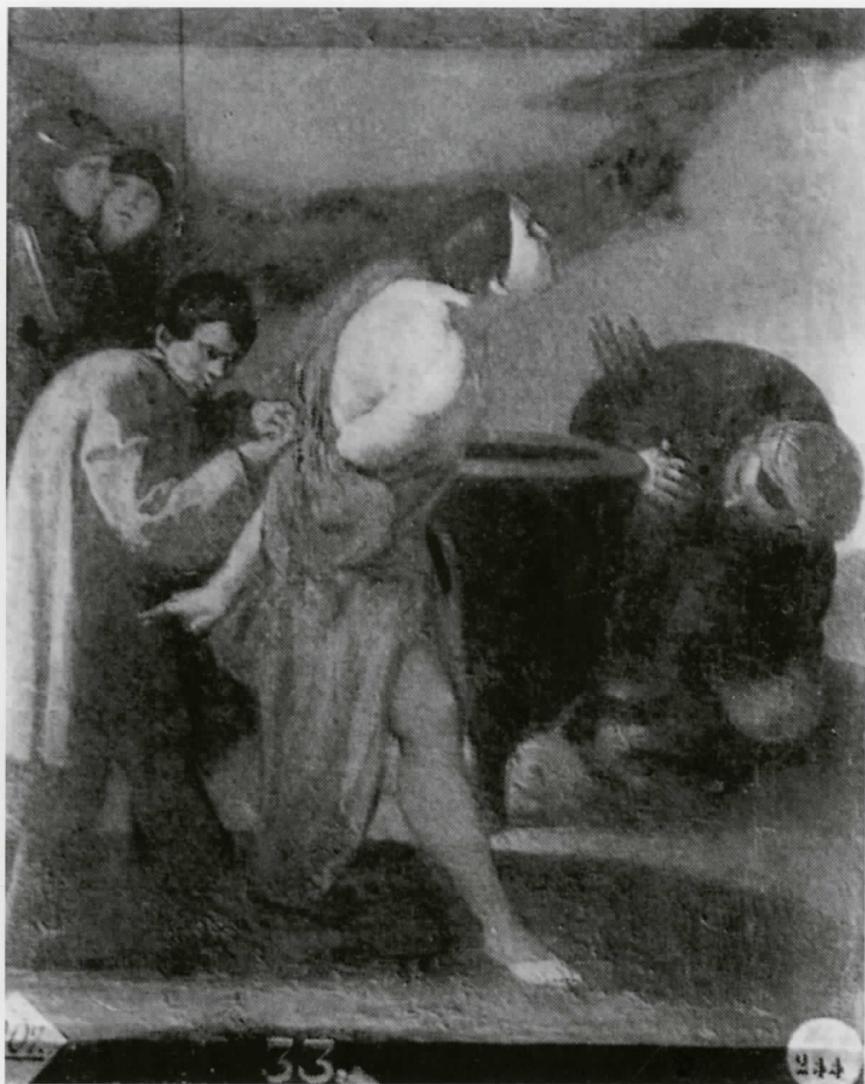
3) Luigi Amidani, *Trasporto di Cristo al sepolcro*,
Parma, Galleria Nazionale.



4) Luigi Amidani (qui attribuito),
Martirio di San Giuda Taddeo (?),
Madrid, Accademia di San Ferdinando.



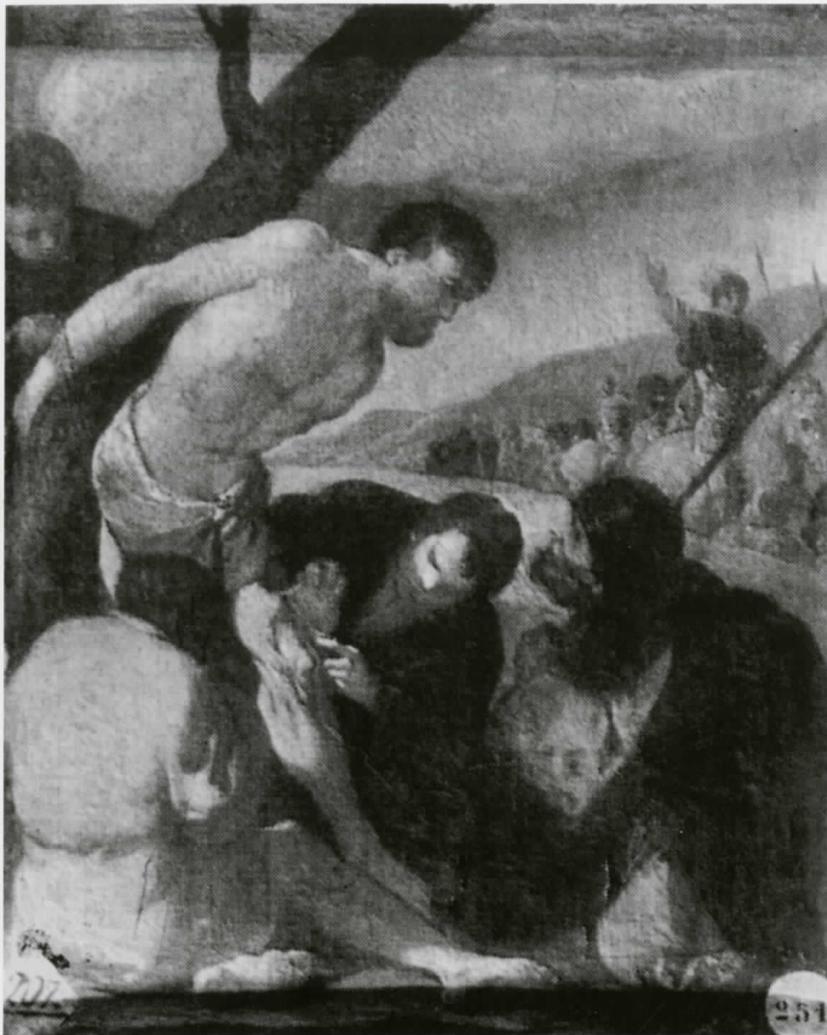
5) Luigi Amidani (qui attribuito), *Martirio di San Pietro*,
Madrid, Accademia di San Ferdinando.



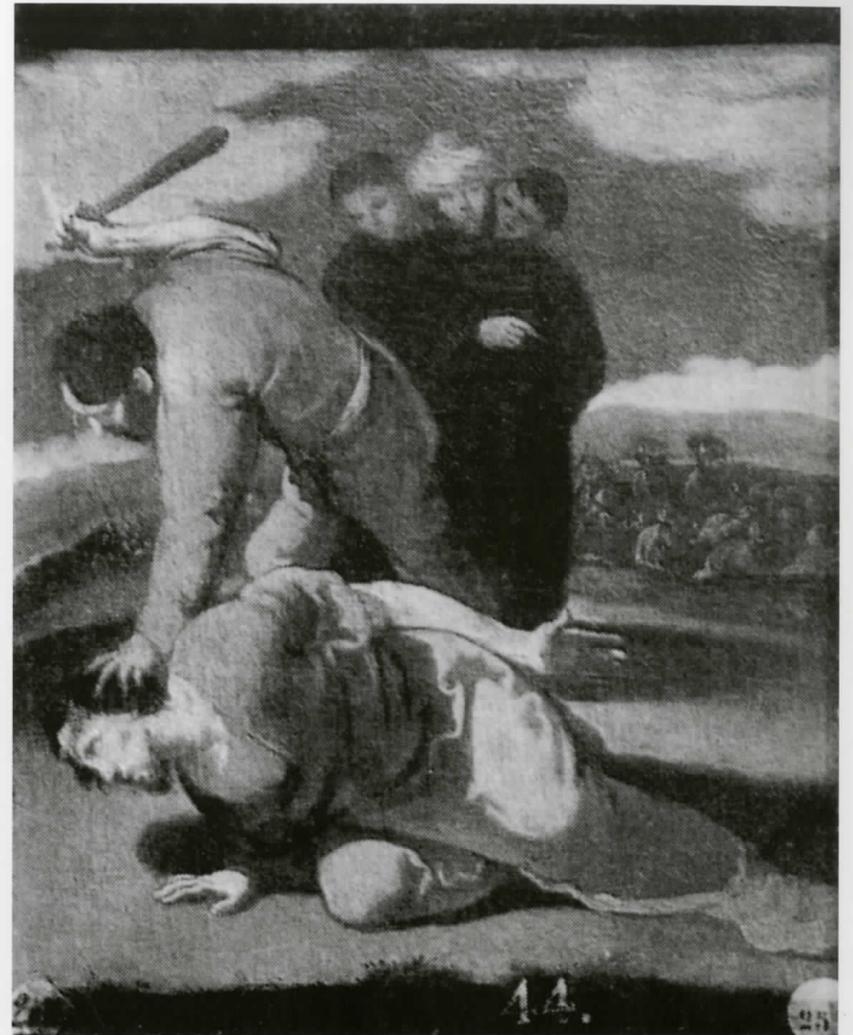
6) Luigi Amidani (qui attribuito),
Martirio di San Giovanni evangelista,
Madrid, Accademia di San Ferdinando.



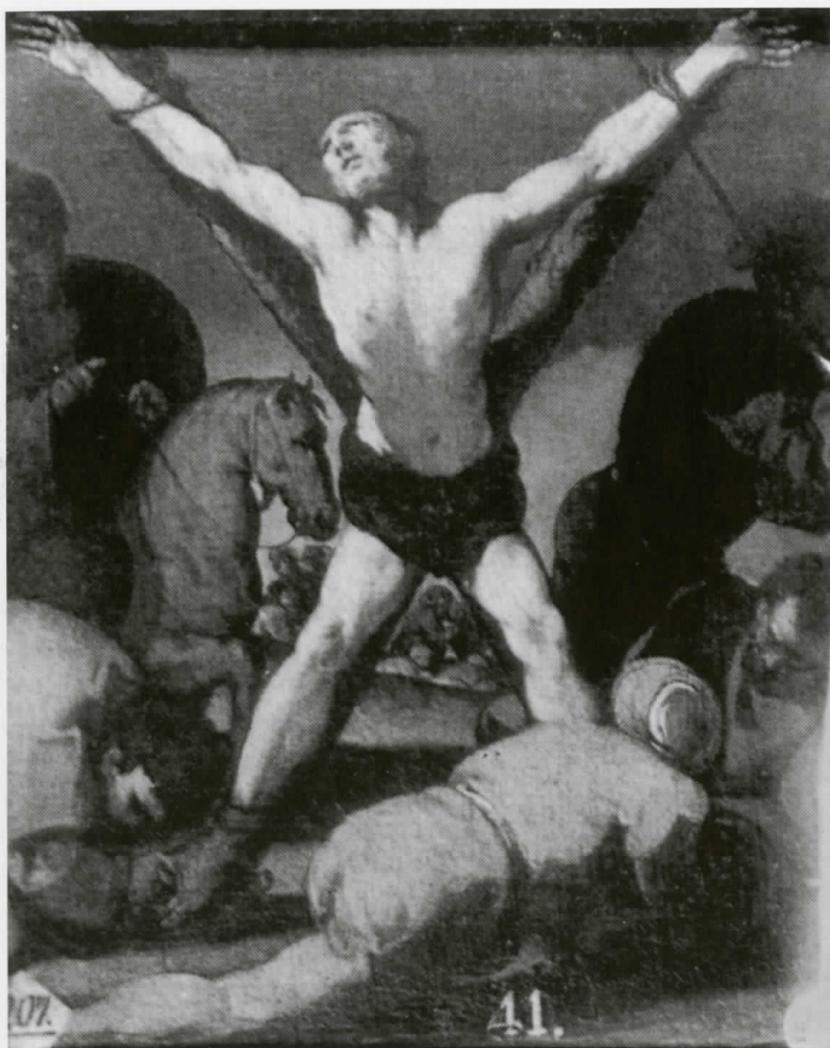
7) Luigi Amidani (qui attribuito),
Martirio di San Giacomo Maggiore o Paolo,
Madrid, Accademia di San Ferdinando.



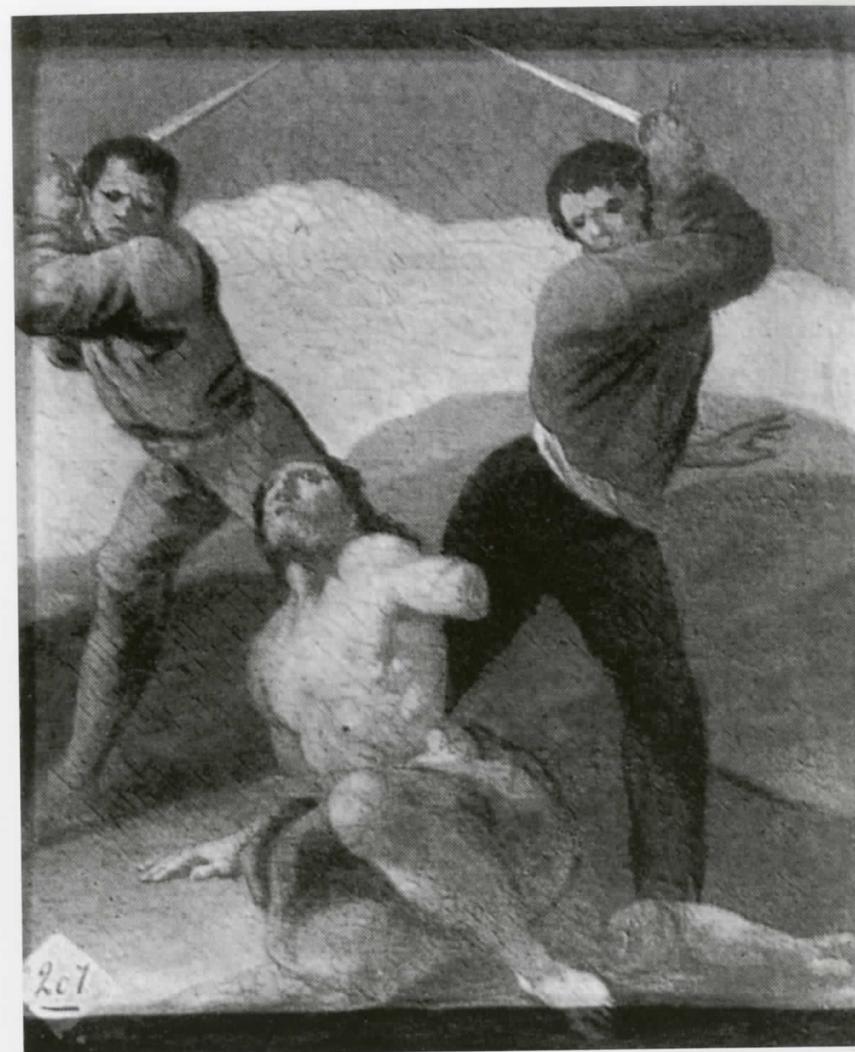
8) Luigi Amidani (qui attribuito), *Martirio di San Bartolomeo*,
Madrid, Accademia di San Ferdinando.



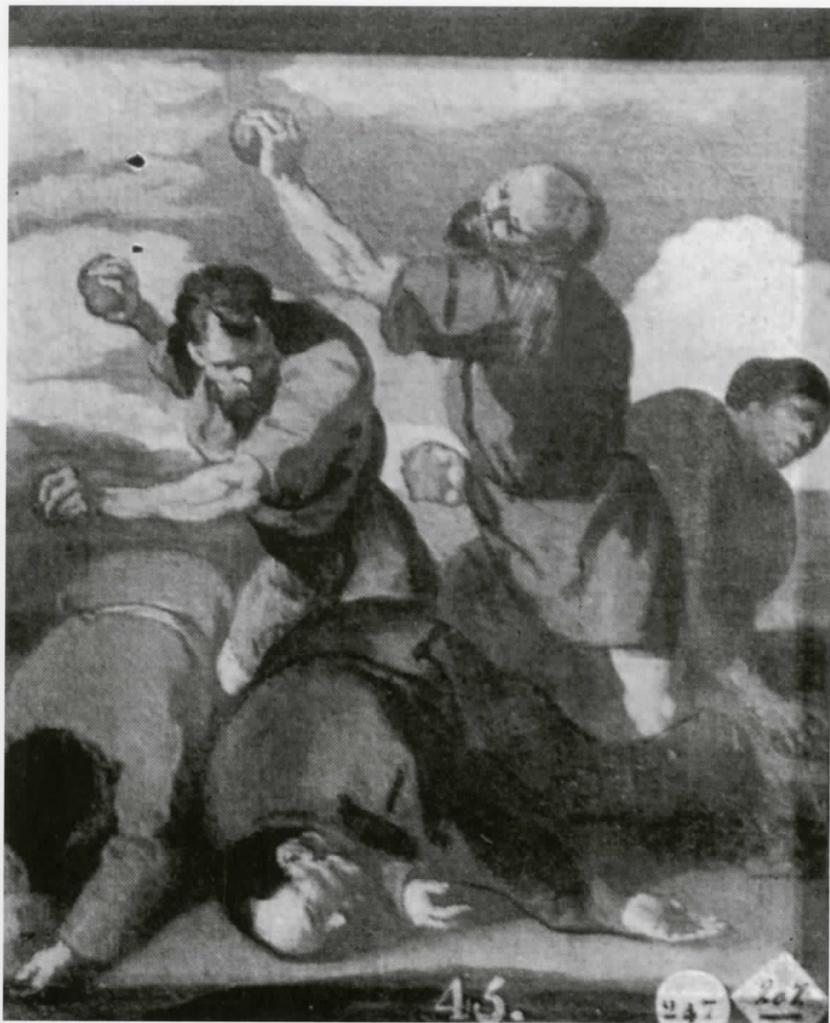
9) Luigi Amidani (qui attribuito),
Martirio di San Giacomo Minore,
Madrid, Accademia di San Ferdinando.



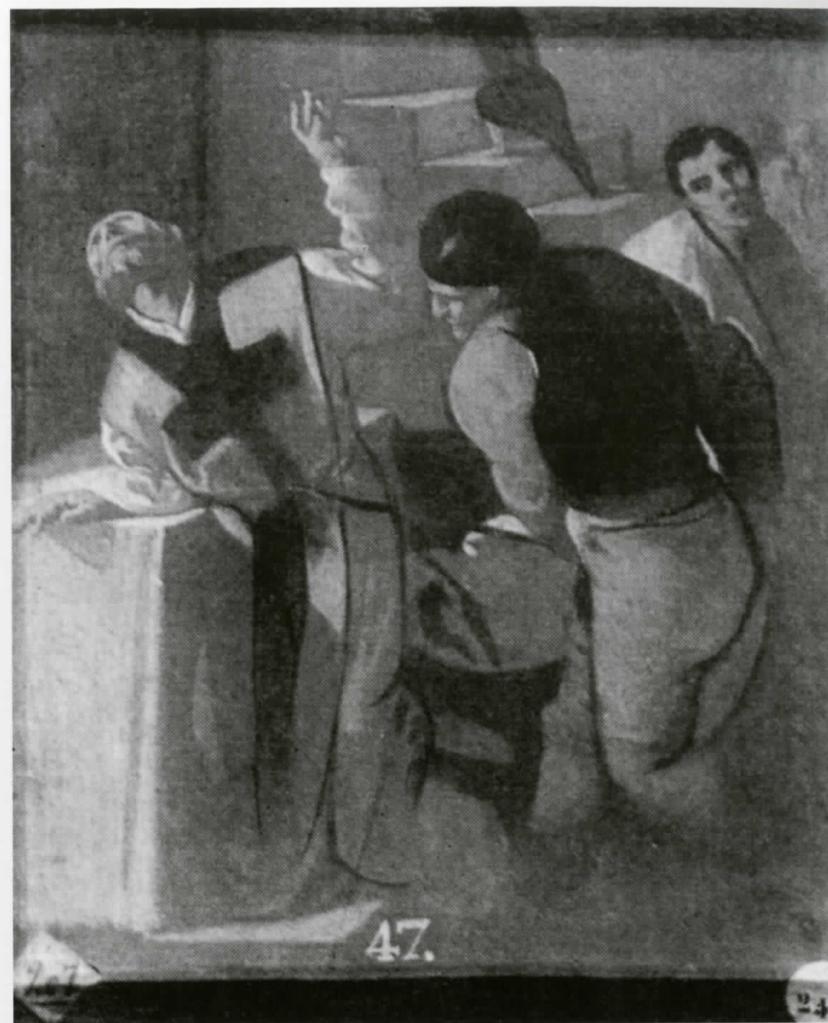
10) Luigi Amidani (qui attribuito), *Martirio di Sant'Andrea*,
Madrid, Accademia di San Ferdinando.



11) Luigi Amidani (qui attribuito), *Martirio di San Simone*,
Madrid, Accademia di San Ferdinando.



12) Luigi Amidani (qui attribuito), *Martirio di San Mattia*,
Madrid, Accademia di San Ferdinando.



13) Luigi Amidani (qui attribuito), *Martirio di San Tommaso*,
Madrid, Accademia di San Ferdinando.



14) Luigi Amidani (ridipinto nel XVIII secolo),
Martirio di San Giacomo Maggiore o San Paolo,
Madrid, Accademia di San Ferdinando.



15) Luigi Amidani, *Adorazione dei pastori*,
Parma, Galleria Nazionale.



16) Luigi Amidani (qui attribuito), *Martirio di San Mattia*, Jerez de la Frontera, collezione privata.



17) Luigi Amidani (qui attribuito), *Martirio di Sant'Andrea*, Jerez de la Frontera, collezione privata.



18) Luigi Amidani (qui attribuito), *Incoronazione della Vergine*,
Madrid, collezione privata.



19) Luigi Amidani,
Sacra Famiglia con i Santi Diego di Alcalà,
Teresa d'Avila e Francesca Romana,
Casalmaggiore, Santa Chiara.



20) Luigi Amidani (qui attribuito), *Adorazione dei pastori*,
Cordoba, Museo.

finanziati dai potenti, ci fa comprendere come Luigi avesse incarico di guida durante il soggiorno emiliano di Velázquez. Forse fu lui stesso a portarlo in visita allo studio centese di Guercino, a quell'incontro che risultò così importante nell'evoluzione stilistica dello spagnolo.

Ai fini del presente discorso è però emozionante aver trovato un collegamento tra il pittore parmense e la Spagna, non è infatti escluso che i dipinti a lui appena riferiti, conservati nei musei e nelle collezioni private iberiche, possano rivelarsi eseguiti sul posto, magari in un soggiorno madrileni conseguente al rapporto instaurato col grande artista.

Difficile dirlo con certezza, ma oltre alla presenza dei quadri, va tenuto conto che il tema del *Martirio degli Apostoli*, trattato in forma di serie completa, non è una iconografia in uso nell'Italia del XVII secolo, mentre ricorre nei 'retabli' degli altari spagnoli.

Che Luigi Amidani, dopo quel 1629, sia partito per la Spagna in seguito ad una allettante offerta di lavoro o magari per sfuggire alla terribile epidemia che minacciava l'Italia del nord, varrebbe comunque a spiegare la scomparsa, in patria, di notizie sul suo conto. Ma se davvero Velázquez aveva il compito di carpire informazioni importanti attraverso Amidani, certamente avrà avuto il mandato per compiacerlo e fors'anche il potere di offrirgli incarichi e ruoli, tuttavia la lettera dell'Atti è sufficiente solo a costruirvi un castello di illazioni. Mi limito ad accostare quel documento 'scottante' alle parole più chiare offerte dai nuovi dipinti spagnoli, già copiosi nonostante siano ricavati da una sola pubblicazione, dunque per il momento mi fermo sulla porta aperta di una nuova pista d'indagine.

Massimo Pulini