

# ACADEMIA

---



BOLETÍN  
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES  
DE SAN FERNANDO

AÑO 2023  
NÚMERO 125

---

# LA DECOLLAZIONE DI SAN PAOLO DI LUIGI AMIDANI

## THE DECAPITATION OF SAINT PAUL OF LUIGI AMIDANI

*Massimo Pullini*

Accademia di Belle Arti in Bologna  
massimo.pulini@ababo.it

Recibido: 04/05/2023. Aceptado: 21/06/2023

Cómo citar: Pullini, Massimo: "La decollazione di San Paolo di Luigi Amidani", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 125 (2023): 55-59.

Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)

DOI: <https://doi.org/10.53786/academia.72>



**Resumen:** La decapitazione di San Paolo sta per essere eseguita, con l'apostolo inginocchiato a terra con le mani legate e il mantello rosso sceso. La scena si svolge vicino a architetture monumentali che ricordano la tradizione agiografica del martirio fuori dalla città. Il pittore, Luigi Amidani, utilizza contrasti chiaroscurali e stilizzazioni formali in un linguaggio di Maniera che è anacronistico per l'epoca barocca. La singolare coincidenza del 1629 vede Amidani scomparso da ogni documento italiano e molte opere del pittore trovate in territorio spagnolo, suggerendo una sua collaborazione con la causa iberica.

**Palabras clave:** *Luigi Amidani. Martirio di San Paolo. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.*

**Abstract:** Saint Paul's decapitation is about to be carried out, with the apostle kneeling on the ground with his hands tied and his red cloak lowered. The scene takes place near monumental architecture that recalls the hagiographic tradition of martyrdom outside the city. The painter, Luigi Amidani, uses chiaroscuro contrasts and formal stylizations in a Mannerist language that is anachronistic for the Baroque period. The singular coincidence of 1629 sees Amidani disappear from every Italian document and many works of the painter found in Spanish territory, suggesting his collaboration with the Iberian cause.

**Key words:** *Luigi Amidani. Saint Paul's Martyrdom. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.*

La decapitazione di San Paolo (olio su tela, cm. 190 x 80 fig. 1) sta per compiersi e l'ultimo degli apostoli è inginocchiato a terra con le mani legate, l'ampio mantello rosso che lo identifica è sceso all'altezza dei gomiti e viene trattenuto dagli avambracci, mentre il capo del santo è reclinato sulla spalla destra quasi volesse agevolare il lavoro del boia. La spada sollevata è già pronta ad abbattersi sul collo del condannato.

La scena si svolge a ridosso di architetture monumentali a memoria della tradizione agiografica che colloca il martirio fuori dalle mura della città, all'inizio della via ostiense. Sviluppata in un rettangolo, il cui lato verticale risulta doppio rispetto alla misura della base, l'immagine utilizza l'elevazione di plinti, colonne, mura, nicchie figurate e balconi per costellare l'episodio di numerosi testimoni, ai quali sembra aggiungersi anche la curiosità delle stesse sculture che decorano i palazzi.

Il pittore gioca sull'esplicito contrasto tra il doloroso racconto, la muta accettazione della vittima, e l'irridere sarcastico di certi elementi decorativi, come il muso leonino scolpito alla base della colonna, al quale fa eco un'analogia maschera dorata nel fodero della spada. Per la verità aggiunge un ulteriore ghigno anche il teschio appoggiato sul libro di san Paolo, che si rivolge a questi in forma dialogante, quasi volesse comunicare un ultimo e pleonastico *memento mori*.

L'apostolo *ad honorem*, che nella sua prima vita fu persecutore dei cristiani, come è noto divenne il più importante scrittore della nuova religione e quel libro sotto al teschio ricorda le innumerevoli epistole che furono fondamentali per la diffusione e l'affermazione del primo cristianesimo.

Lo stile dell'opera, basato su contrasti chiaroscurali, tinte squillanti e stilizzazioni formali, equivale a un dichiarato programma anacronistico, che recupera un linguaggio di Maniera in piena epoca Barocca. L'incastonato cromatismo delle vesti, il teatro delle architetture, l'allungamento dei corpi e la geometria delle pose dispiegano un esplicito revival che caratterizza tutta la produzione di un singolare artista italiano, Luigi Amidani (Parma 1591 – documentato fino al 1629). Nato a Parma fu il principale allievo di Bartolomeo Schedoni (Modena 1578 – Parma 1615) e da quel genio Luigi trasse un viatico di astrazione e un coraggio poetico che ostenterà, quasi con fare provocatorio, in un tempo già rivolto verso altre direzioni.

Cionondimeno l'artista, dopo la morte prematura del proprio maestro, riuscì ad ottenere un ruolo non secondario nel ducato Farnese, almeno fino al 1629. Amidani in quell'anno cruciale segnato dalla guerra e dalla peste, nelle sue qualità di pittore di corte, venne incaricato di accogliere e accompagnare Diego da Silva Velázquez nel significativo soggiorno emiliano e durante il primo viaggio di questi in Italia. Attraverso una lettera inviata alla duchessa di Parma da Flavio Atti, che era ambasciatore farnese in Madrid, sappiamo che il viaggio del grande artista savigliano, oltre a essere indirizzato al completamento della propria formazione, aveva scopi politici e militari. In quella missiva, già conosciuta e pubblicata da Carl Justi nella sua precoce monografia su Velázquez del 1888<sup>1</sup>, l'Atti cita esplicitamente il nome dell'*Amidano* per esortarlo a stare in guardia col collega, nel sottointeso di rimanere abbottonato sulle questioni connesse alla guerra in corso tra Spagna e Francia.

La singolare coincidenza che vede, proprio nel 1629, la sparizione di Luigi Amidani da ogni documento italiano e, di contro, il ritrovamento di molte opere di

<sup>1</sup> Vedi Carl Justi, 1888: 395.



Fig. 1. Luigi Amidani, *La decollazione di San Paolo*.  
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

questo artista in territorio spagnolo, lascia aperte suggestive deduzioni circa una sua collaborazione alla causa iberica, che avrebbe implicato un repentino trasferimento da una penisola all'altra.

Molte delle opere 'spagnole' dell'Amidani, identificate da chi scrive e pubblicate in varie occasioni<sup>2</sup>, documentano l'esecuzione di almeno tre cicli relativi al *Martirio degli Apostoli*, una tematica precisamente spagnola che dispiega tutte le differenti efferatezze subite dai primi seguaci di Cristo.

Una serie quasi integra, di piccolo formato è conservata presso la Real Academia de San Fernando di Madrid<sup>3</sup>. Ma almeno altri due gruppi di *Apostoli*, eseguiti in più ampie dimensioni, sono parzialmente ricostruibili grazie a tele riemerse a Jerez de la Frontera<sup>4</sup>, altre due presso il Museo di Valencia<sup>5</sup> e una transitata nel mercato antiquario londinese<sup>6</sup>.

Tra le tele di Valencia è presente un *Martirio di San Paolo*, differente per invenzione, nel quale il corpo dell'Apostolo mostra tutta la ferita del collo decapitato e il boia, inappagato dal suo terribile lavoro, profferisce un ultimo insulto alla testa del santo, raccolta da terra e sollevata in aria.

Non appartiene dunque a quella serie la nuova opera acquisita dalla Real Academia di Madrid, che ha composizione e pure misure molto diverse<sup>7</sup>, e forse documenta un altro gruppo di Apostoli anche una terza *Decollazione di San Paolo* conservata a Pommersfelden<sup>8</sup> che almeno per dimensioni avrebbe potuto accostarsi alle altre tele.

Questa redazione tedesca, che venne pubblicata nel 2016 da Alberto Crispo, è del tutto analoga a quella riemersa di recente, anche in ordine alla qualità di esecuzione, malgrado le fisionomie delle figure siano leggermente diverse e vi sia aggiunta, a terra, un'altra spada poggiata sopra il libro, quasi a mettere vicini tra loro tutti gli attributi del santo.

La riscoperta dell'esemplare madrileni del *Martirio di San Paolo*, che apparteneva allo storico dell'arte e collezionista José Milicua, apre nuove considerazioni circa

<sup>2</sup> Vedi Pulini, 2004: 41-54, con 20 tavole; e Pulini, 2007: 47-52. Mentre di recente è apparso sulla rivista *About art on line* novembre 2020, oltre a Pulini, 2022: 27-43.

<sup>3</sup> La serie con il *Martirio degli Apostoli* conservata a Madrid presso la Real Academia di San Fernando, è composta da 11 telette che misurano ciascuna circa cm. 43 x 35. A parte il *Martirio di San Paolo* che è opera di Andrés Rubira, le altre dieci sono di Luigi Amidani e provengono dal noviziato Gesuita di Siviglia come risulta dall'inventario del 1796.

<sup>4</sup> Un *Martirio di Sant'Andrea* e *Martirio di San Tommaso*, entrambi di cm. 206 x 125, che si trovavano in una collezione privata di Jerez de la Frontera, vennero pubblicati come opera di anonimo da A. E.Pérez Sánchez, 1965.

<sup>5</sup> Un *Martirio di San Pietro*, olio su tela, cm. 204,5 x 124,5 e un *Martirio di San Paolo*, olio su tela, cm. 205x124 sono entrambi conservati a Valencia, nel Museo de Bellas Artes.

<sup>6</sup> Il *Martirio di San Mattia*, transitato sul mercato londinese, presso la casa d'aste Sotheby nel 1989, venne reso noto da Crispo, 2005: 53, fig. 3.

<sup>7</sup> La *Decollazione di San Paolo* recentemente acquisita dalla Real Academia di San Fernando di Madrid misura cm. 190 x 80.

<sup>8</sup> La *Decollazione di San Paolo*, olio su tela, cm 201 x 104, è conservata a Pommersfelden, Schloss Weissenstein, Galleria Schönborn, inv. 571, venne pubblicata da Alberto Crispo, 2016: 211-238.

la fortuna spagnola di Amidani. Il dipinto portava una tradizionale e significativa attribuzione al ferrarese Carlo Bononi e personalmente devo la sua prima conoscenza a Giovanni Sassu che me la segnalò nel 2022. Risulta comprensibile lo scambio di identità nel riscontro di singolari somiglianze tra i due artisti emiliani, che condivisero posizioni irregolari nel valico epocale tra l'arte riformata dei Carracci e il primo sentimento barocco.

Luigi Amidani, rispetto al suo conterraneo, spinge a livelli più estremi la scelta di trasformare le composizioni in tarsie di colore, dove il battito luminoso diviene pretesto per netti contrasti geometrici. Anche quest'opera vive una dimensione più astratta che reale e pur non superando la soglia del grottesco, come avviene in altri suoi cinici supplizi, sembra allestire una scena metafisica, attorno al mesto e remissivo dolore del santo.

## BIBLIOGRAFIA

- Justi, Carl (1888). *Diego Velázquez und Sein Jahrhundert*, Bonn: Verlag von Max Cohen & Sohn.
- Pulini, Massimo (2004), "Per Luigi Amidani. Dipinti e intrighi spagnoli". In *Parma per l'Arte*, anno X, Parma, pp. 41-54.
- Pulini, Massimo (2007), "Ancora sulle tracce spagnole di Luigi Amidani". In *Parma per l'Arte*, anno XIII, pp. 47-52.
- Pulini, Massimo (2020), "Luigi Amidani da Parma a Madrid da pittore dei Farnese a 'confidente' di Velázquez". In *About art on line* novembre.
- Pulini, Massimo, "Luigi Amidani e Diego Velázquez". In José María Luzón (coord.), *Velázquez en Italia, entre Luigi Amidani y Juan de Córdoba*, catalogo della mostra, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 27-43.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. (1965). *Pittura Italiana del s. XVII en España*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid (tesis doctoral).
- Crispo, Alberto (2005): "Nuove proposte per Luigi Amidani, Bartolomeo Schedoni, Sisto Badalocchio e altri artisti emiliani del XVII secolo". In *Parma per l'Arte*, anno XI, Parma, pp. 51-63.
- Crispo, Alberto (2016), "Nuovi dipinti per il primo Seicento parmense: Schedoni, Amidani, Badalocchio". In *Parma per l'Arte*, anno XXII, Parma, pp. 211-238.





REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES  
DE SAN FERNANDO