

La Basilica della Steccata

Santuario mariano

di Pier Paolo Mendogni

L'ORIGINE DELLA STECCATA

La chiesa di Santa Maria della Steccata, elevata a Basilica minore nel 2008, è sorta per custodire con degna solennità l'immagine miracolosa della Vergine col Bambino; la sua origine è singolare, come lo stesso nome lascia intuire. Il concatenarsi degli avvenimenti che porteranno nei primi decenni del Cinquecento alla edificazione dell'elegante e raffinato tempio rinascimentale prende avvio, infatti, casualmente più di un secolo prima con la donazione fatta dal bolognese Antonio Ferrari di una casa di sua proprietà, situata lungo la strada San Barnaba (l'attuale via Garibaldi) tra borgo del Gallo e il convento delle monache benedettine di Sant'Alessandro, a frate Musio Beccaria, precettore della casa e della Mansione Gerosolimitana dei cavalieri di Malta, in quanto sul muro dell'edificio verso la strada era dipinta un'immagine di San Giovanni Battista, patrono dell'ordine cavalleresco, ritenuta miracolosa (<quae multa miracula dicitur ostendisse et fecisse a duobus maxime annis citra vel circha>) e pertanto protetta da un rudimentale steccato. Il Beccaria, ricevuto il consenso della badessa di Sant'Alessandro, costruiva attorno all'affresco un piccolo oratorio che sarà chiamato appunto <San Giovanni dello steccato>; la chiesetta, seguendo i canoni della caotica urbanistica medievale, veniva appoggiata alla casa allungandosi sulla strada, e il 6 dicembre 1392 il vescovo Giovanni Rusconi rilasciava a frate Musio la licenza per fondarvi un altare, dietro l'impegno di non fabbricare alcun campanile e di dare ogni anno due libbre di cera bianca al monastero delle benedettine.

Su una parete all'interno del tempio, negli anni seguenti, un ignoto pittore dipingeva una Madonna in trono allattante il Bambino, la quale pian piano nella venerazione popolare sostituiva il Battista, tanto che in un rogito del 1483 l'immagine era definita antica e gloriosissima e lo stesso oratorio veniva ormai chiamato <Santa Maria de la Stachata>. La Vergine aveva soppiantato il Precursore nella funzione taumaturgica e nella popolarità tra i fedeli, cosicché al nome di Maria si associava pure la dicitura <de la Stachata>, poi <Steccata>, annessa prima a San Giovanni Battista.

Verso il 1490, in considerazione della forte diffusione del culto mariano, si formava nell'oratorio la Compagnia di Santa Maria Annunciata, aperta agli uomini e alle donne, che aveva lo scopo di costituire ogni anno la dote, che poteva servire sia per il matrimonio che per la monacazione, a sedici ragazze nubili, vergini, povere, nate da un matrimonio legittimo, di età superiore ai dodici anni. Dopo l'approvazione nel

1493 da parte del papa Alessandro VI e la pubblicazione nel 1496 degli statuti (<Statuti della devota Compagnia della Steccata nell'inclita Città di Parma, formata sotto il venerando titolo della SS.ma Annunciazione rapporto soltanto alle vergini da essere maritate>) ad opera del tipografo Angelo Ugoletto, la compagnia si ampliava con l'adesione di molti cittadini e la confluenza di altre confraternite, accumulando attraverso generose donazioni un sostanzioso patrimonio. La stessa chiesa finiva per passare alla Confraternita per iniziativa del precettore, il cavaliere di Malta Aurelio Buttighelli, che gliela donava (1502) in cessione perpetua. I congregati decidevano allora di porre sull'altare maggiore la venerata immagine della Madre di Gesù, mentre quella del Battista veniva trasferita su una parete laterale.

Erano anni, quelli, in cui la città si stava trasformando urbanisticamente con l'edificazione di vasti complessi (ospedale, monasteri, chiese) e con l'allargamento e l'allineamento delle vie principali, tra cui strada San Barnaba. Ne faceva le spese anche l'oratorio mariano, un terzo del quale veniva demolito. Quel che restava era troppo angusto per contenere i fedeli e per l'importanza che aveva assunto la chiesa stessa nell'ambito della devozione cittadina: non rimaneva che costruire un nuovo tempio, che valorizzasse adeguatamente la Madonna miracolosa. I confratelli posavano gli occhi sul palazzo e sull'orto di Antonio Cantelli, un'area posta a poche decine di metri di distanza dalla loro chiesa, sempre su Strada San Barnaba di rimpetto a Sant'Alessandro, nella parrocchia però di San Matteo. Il costo dell'immobile e del terreno era alto (mille ducati d'oro) ma vi si faceva fronte con una sottoscrizione indetta nel 1515 tra confratelli che fruttava 686 lire imperiali di cui 200 generosamente donate dal canonico Bartolomeo Montini, priore della Confraternita. In più si otteneva di poter impiegare per la costruzione i proventi destinati alle doti e alle messe. Palazzo Cantelli veniva demolito, così come la chiesa romanica di San Matteo, ormai cadente; e nell'ampia area ricavata si scavavano (marzo 1521) le fondamenta della nuova Steccata, destinando lo spazio che si apriva sul lato sud alla creazione della <Plateola nova>.

LA COSTRUZIONE DELLA CHIESA

Una solenne cerimonia, officiata dal vescovo di Lodi Nicolò Urbani suffraganeo di quello parmense (Alessandro Farnese, futuro papa Paolo III, residente abitualmente a Roma) contrassegnava il 4 aprile 1521 la posa della prima pietra di una delle più prestigiose chiese a pianta centrale del primo Cinquecento italiano, definita dal Burckhardt <una delle costruzioni più belle e più serene che siano state create dall'architettura moderna>. Chi l'ha progettata? Le carte in proposito sono mute e i pareri discordi. L'unica

certezza è che gli iniziali disegni esecutivi appartengono all'architetto parmigiano Bernardino Zaccagni, ritenuto però non in grado di ideare un simile edificio. Il Vasari, seguito da diversi studiosi locali, ne attribuisce la paternità al Bramante, morto però nel 1514, sette anni prima dell'inizio dei lavori. Recentemente Bruno Adorni, storico dell'architettura, con una serie di approfondite considerazioni ha contestato l'attribuzione bramantesca e ha proposto Leonardo quale ispiratore del progetto. <La schematica ma interessante pianta e la volumetria compatta e continua - scrive - che ancora si osserva sotto i rifacimenti barocchi, sembra corrispondere ai modi di un grande amico del Bramante, Leonardo da Vinci che ha dato, almeno sulla carta, un grandioso contributo alla definizione tipologica e spaziale volumetrica al tema della chiesa a pianta centrale nello scorcio del Quattrocento quando era a Milano e nel primo Cinquecento, rappresentando questo tema, soprattutto nella versione della croce greca iscritta nel quadrato, quasi un'ossessione continua nel suo pensiero architettonico, come dimostrano i numerosi schizzi contenuti soprattutto nel manoscritto B, nel Codice Atlantico e nel Ms Ashburnham 2037>. <Nella Steccata come nei disegni leonardeschi sembra di avvertire l'interesse preminente nello studio della composizione volumetrica esterna e, dall'altro lato, nella pura conformazione planimetrica, mancando quel sottile lavoro attorno all'organizzazione spaziale interna, così sentita invece dal Bramante>.

Analogie tra la Steccata e gli studi leonardeschi si ritrovano in vari fogli e d'altra parte i contatti tra il maestro vinciano e la nostra città non sono mancati, compresa una sua sosta all'albergo Campana il 25 settembre 1514. Sono note la sua amicizia con Alessandro Carissimi, le cui mani vennero riprodotte in quelle del Cristo del Cenacolo, così come la sua posizione di artista legato a Giuliano de' Medici, anche nel periodo (marzo - settembre 1515) in cui questi è stato governatore di Parma. E' probabile che Giuliano per ingraziarsi la potente confraternita, che da almeno un anno pensava di costruire un nuovo tempio, abbia incaricato Leonardo di redigere un progetto di massima e che questi abbia proposto, in linea con i suoi studi, un edificio a croce greca, forma-simbolo della Chiesa cattolica, la quale ricevendo dal cielo (cupola) il messaggio divino lo trasmette attraverso il Papa e i sacerdoti (il cubo centrale) a tutto il mondo (le braccia rappresentano i quattro continenti allora conosciuti).

La costruzione avrà un percorso piuttosto travagliato e l'edificio subirà cambiamenti in corso d'opera. Bernardino Zaccagni (1470-1529), direttore dei lavori insieme al figlio Gian Francesco (1491-1543), presentava un modellino in legno della chiesa a croce greca coi quattro nicchioni raccordati tra loro da torri chiuse, mentre le porte d'accesso previste erano tre: una a ovest (quella centrale) su strada San Barnaba, una a nord su un vicolo (oggi via Dante) e una a sud sulla Plateola nova. Il progetto veniva sottoposto a una commissione composta da architetti, pittori e scultori, la quale consigliava di aprire le quattro torri per

utilizzarle come cappelle o sagrestie. Ma i congregati non accoglievano il suggerimento e davano il via libera agli Zaccagni, che affidavano i lavori in muratura ai <pichaprede> Lodovico Bretto, Marco Ferrari d'Agrate e Bartolo Magnani. I capitelli corinzi da porre sui piloni esterni, disegnati da Marc'Antonio Zucchi (1469-1531), venivano commissionati a <mastro Polo da proleza (Porlezza) scultore in verona>, al quale si devono pure alcuni capitelli interni in pietra di Serravalle, collocati da Bernardino e Gian Francesco Zaccagni. Nel '23 iniziava il suo rapporto con la fabbrica della Steccata anche Gianfrancesco Ferrari d'Agrate (1489 - post 1570, figlio di Antonio), che si impegnava ad eseguire 4 capitelli interi e 8 mezzi in pietra bianca di S. Ambrogio di Valpolicella, sempre disegnati dallo Zucchi.

Durante i lavori di costruzione nell'estate del '25 emergevano delle crepe e gli Zaccagni venivano immediatamente allontanati. Per avere consigli sul da farsi il 26 agosto si convocavano i maggiori artisti presenti a Parma, compreso il Correggio, i quali suggerivano di chiudere nei nicchioni laterali le bifore alte e aprirne delle basse; di incatenare le torri; di mettere il coro nel nicchione est e fra i due piloni collocare l'altare della Madonna; di chiudere le porte nord e sud, lasciando solo quella su strada San Barnaba. In quel momento le pareti perimetrali erano arrivate fino al cornicione; erano stati collocati i capitelli corinzi esterni con inclusi simboli allusivi alla vittoria del dicembre 1521 sui francesi - l'aquila imperiale romana; la fenice che risorge dalla guerra, rappresentata da due corni musicali; i leoni; l'agnello con la croce astile, allegoria del Battista, patrono cittadino, che sovrasta il tamburo e le trombe di guerra - e quelli interni delle lesene di due tipi, uno con ramoscello d'ulivo e palme legati da un nastro, e l'altro simile con l'inserimento di un cartiglio centrale.

La direzione del cantiere, dopo gli Zaccagni, passava a Gianfrancesco Ferrari d'Agrate che progettava pure le modifiche, iniziando dalle finestre. Nuove idee, accolte però solo in parte, giungevano nella primavera del '26 da uno dei più grandi architetti italiani, Antonio da Sangallo il giovane, inviato a Parma dal papa Clemente VII per rinforzare il sistema difensivo della città. Interpellato dai fabbricieri, suggeriva di aprire internamente due delle quattro torri; di lasciare aperte le tre porte previste inizialmente; di riaprire le bifore alte (ancora visibili nel muro del nicchione che dà sulla piazza) e di chiudere quelle che si stavano costruendo in quanto troppo basse; e lasciava un disegno di massima della cupola che veniva realizzato e che appare assai vicino al progetto che nel 1538 farà per la cupola di San Pietro a Roma, conservato a Firenze al Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi (Uff. 259A). I lavori proseguivano alacramente. Da Verona, via acqua fino a Brescello, arrivavano le pietre e così pure dalle cave di Serravalle e di Canossa; si terminavano gli arconi, si chiudevano le volte, si mettevano le inferriate alle finestre.

Nel 1528 il Consiglio Generale della comunità parmigiana deliberava l'inclusione di San Giuseppe tra i patroni cittadini e gli si dedicava un nicchione della costruenda chiesa, quello nord sulla attuale via Dante, stanziando una rilevante donazione di 2.500 lire da versarsi in cinque anni. Il padre putativo di Gesù era particolarmente amato e venerato a Parma ed esistevano due confraternite intitolate a lui, una in Duomo e un'altra in San Sepolcro: per quest'ultima il Correggio stava dipingendo la celebre <Madonna della scodella> (la sosta della Sacra Famiglia durante il ritorno dalla Fuga in Egitto), che verrà collocata in chiesa nel 1530, mentre in Cattedrale l'artista effigiava il santo con giglio, palma e datteri, nel pennacchio destro della cupola, vicino alla navata centrale.

Nelle decorazioni interne venivano usati pure <pezi rossi et bianchi, collune et lastre d'ogni sorta> della vecchia chiesa romanica di S. Alessandro, demolita per far posto alla nuova, ricostruita con l'intervento nel 1514 di Bernardino Zaccagni. Si rivestivano i piloni maestri, si facevano <le otto finestre quadre di sopra delle torri de ragione ionica e le otto desso de ragione dorica> nonché <li altari grandi e piccoli>. Per accelerare i tempi i marmi scolpiti per sei bifore dei nicchioni e quelli per quattro finestre si commissionavano direttamente a Verona a Paolo da Porlezza, che li inviava nel febbraio del '30; nel contempo si realizzavano le porte che danno accesso alle torri e si terminava la parte muraria della cupola, per il cui rivestimento esterno Gianfrancesco Ferrari e Paolo Sanmicheli ordinavano marmo bianco a S. Ambrogio di Valpollicella e rosso di Verona. Nel dicembre del '34 le arcate ornamentali esterne erano terminate e subito dopo si procedeva a porre in opera la lanterna disegnata dal Ferrari: il tutto veniva ricoperto di rame su cui spiccavano la pigna e la croce dorate. Il Ferrari d'Agate progettava pure l'altare della Madonna (gennaio 1537) e una sagrestia <in forma tonda>, realizzata nel 1543 nell'area dietro il nicchione dell'altare principale, distrutta nel 1725 per lasciare spazio al grande coro dei cavalieri dell'Ordine Costantiniano.

Conclusa la parte architettonica e consacrato il tempio dal vescovo suffraganeo mons. Pompeo Musacchi, il giorno seguente (24 febbraio '39) con una cerimonia fastosa, seguita da numerosissimi fedeli, veniva trasportata nella nuova chiesa dal vecchio oratorio la sacra e miracolosa immagine della Vergine col Bambino davanti alla quale il cardinale Giovanni Maria del Monte celebrava la Messa solenne (26 febbraio). Poco tempo dopo i confratelli pensavano di spostare l'ingresso principale, ritenuto inadeguato, da strada San Barnaba alla <Plateola nova>, aprendovi una porta e affidandone la decorazione marmorea (1546) ad Ambrogio Volpi da Casalmonteferrato. Cambiata l'entrata principale, di conseguenza si progettava (giugno '48) di trasferire l'altare della Madonna nel nicchione dedicato a San Giuseppe, ma il proposito non verrà mai attuato. Solo nel 1608 si ordinava all'architetto e scultore Giambattista Magnani di eseguire un sontuoso

altare marmoreo (purtroppo non più esistente) per questa cappella, nel quale sarà poi inserita (1671) una tela di Giulio Cesare Procaccini con <Lo sposalizio di San Giuseppe>, oggi nella Galleria Nazionale di Parma.

Nel corso degli anni la primitiva sagrestia si rivelava insufficiente e se ne fabbricava una nuova nel 1633, che tuttavia ben presto appariva anch'essa troppo modesta e non soddisfaceva i confratelli, i quali nel 1665 decidevano di realizzarne un'altra più ampia e riccamente arredata, chiamata oggi <sagrestia nobile> e benedetta il 23 marzo 1670.

Mutamenti rilevanti per la decorazione esterna si avevano nella seconda metà del '600 per opera di Mauro Oddi (1639-1702), pittore e architetto parmense, allievo a Roma di Pietro da Cortona, pagato nel 1696 <per disegni delle fabbriche esteriore e interiore>.A lui si devono i barocchi coronamenti esterni (1667 - 16 gennaio <si cominciò a fabbricare nella S.ma Maria della Steccata sopra li cornisoni>) con statue e festoni che inghirlandano i quattro nicchioni e con la superiore balaustra arricchita da statue e vasi. La realizzazione dei vasi grandi, di quelli piccoli con le fiaccole e dei festoni vedeva impegnati (1696-97) i fratelli Orlando e Antonio Orlandi, mentre le statue sono di vari scultori tra cui Gio. Pietro Pellini e Giuseppe Trolli. Con queste decorazioni il tempio della Steccata ha perso parte del suo equilibrato e sereno rigore rinascimentale per assumere un aspetto scenograficamente più mosso, grandioso e pittoresco secondo la moda del tempo. E lo stesso avverrà alcuni decenni dopo all'interno con lo sfondamento del nicchione dell'altare mariano e la creazione del coro.

L'ORDINE COSTANTINIANO

La Steccata, che non è mai stata parrocchia, quale santuario della Vergine sotto la cui protezione è posta la città - già nel XIII secolo nello stemma comunale vi era la scritta <Hostis turbetur quia Parmam Virgo tuetur> - è sempre stata guardata con particolare affetto dalla comunità parmigiana. Così quando il duca Francesco Farnese diventava Gran Maestro del <Sacro Angelico Imperiale Ordine Costantiniano di San Giorgio> fissava qui la sede dello stesso.

L'Ordine Costantiniano ha un'origine storicamente non precisabile, che si perde nei secoli. Secondo una tradizione leggendaria Costantino il grande, dopo la visione della croce col motto <In Hoc Signo Vinces>, ordinava di apporre sul labaro imperiale l'immagine della croce stessa e ne affidava la custodia a cinquanta valorosi cavalieri. Da costoro sarebbero discesi i cavalieri costantiniani, costituiti in ordine sotto la regola di San Basilio e la protezione di San Giorgio.

Alcuni storici ne fanno risalire gli statuti al 1190, attribuendoli all'imperatore di Bisanzio Isacco Angelo Comneno, che vantava la sua discendenza da Costantino. La prima menzione ufficiale dell'Ordine in Italia risale al 1551 allorché il papa Giulio III, <basandosi su una tradizione vecchia di parecchi secoli>, riconosceva la dignità di Gran Maestro ad Andrea e Girolamo Angelo, appartenenti a una famiglia albanese di Drivasto stabilitasi nel '400 a Venezia. Sul finire del Seicento il casato degli Angeli, nel quale si trasmetteva la dignità di Gran Maestro, si avviava verso l'estinzione. Il duca di Parma Francesco Farnese, salito sul trono ducale l'11 dicembre 1694, ambiva ad assumere questa altisonante carica e così iniziava le trattative con Giovanni Andrea, principe titolare di Macedonia - ultimo sedicente discendente imperiale della famiglia dei Flavi, Angeli, Comneni, Lascaris, Paleologhi - per acquisire il Gran Magistero dell'Ordine; l'accordo veniva raggiunto con il contratto stipulato a Venezia il 27 luglio 1697, approvato dall'imperatore Leopoldo con uno speciale diploma e dal papa Innocenzo XII con il breve <Sincerae fidei> (24 ottobre 1699). Con l'assunzione della carica di Gran Maestro da parte di Francesco Farnese inizia la storia moderna dell'Ordine Costantiniano che ne guadagnava in prestigio e autenticità, nonché in serietà d'intenti nella funzione primaria, quella riguardante la concessione delle insegne cavalleresche. Il duca, infatti, decideva di riformare gli statuti, approvati nel 1706 dal Sacro Collegio dei cardinali: si definivano la natura, il regolamento, i compiti e le finalità dell'Ordine; si istituiva la carica di Gran Priore; i cavalieri erano suddivisi in sei classi; si disegnavano la forma della croce (di tipo greco col monogramma di Cristo, l'alfa e l'omega, e le iniziali del motto costantiniano) e la foggia delle divise; si fissava la sede dei cavalieri in Santa Maria della Steccata, che diventava così chiesa magistrale. E tutto questo veniva raccolto e confermato nella bolla di Clemente XI <Militantis Ecclesiae> (27 maggio 1718).

Nell'ottobre dello stesso anno Francesco Farnese - che nel frattempo aveva mandato un Reggimento costantiniano a combattere in Dalmazia al fianco dei veneziani contro i turchi - con una solenne cerimonia, presente tutta la nobiltà, si faceva riconoscere come Gran Maestro dell'Ordine; insigniva del collare di Gran Croce il primo Gran Priore, il marchese monsignor Oldrado Maria Lampugnani, e vari illustri personaggi, e donava ufficialmente la Steccata con tutte le rendite e gli arredi sacri all'ordine cavalleresco, che da quel momento ne assumeva l'amministrazione al posto della confraternita dell'Annunciata, obbligandosi a provvedere pure all'esercizio del culto e al clero costantiniano.

I cavalieri cominciarono ben presto ad avvertire l'esigenza di avere un coro riservato a loro e così chiedevano ad Edelberto Dalla Nave (1681 - 1742) di studiare il problema. L'architetto parmigiano redigeva un progetto che prevedeva di <aprire> il nicchione in cui si trovava l'immagine della Madonna e ricavare il coro nello spazio esistente tra lo stesso nicchione e la sagrestia nobile. I lavori iniziavano nel gennaio del

1727 e l'immagine della Beata Vergine veniva trasportata provvisoriamente nella parte verso S. Alessandro, chiudendo la relativa porta. Sennonché sorsero contrasti tra l'architetto e i cavalieri e la costruzione subiva un rallentamento, risultando comunque terminata nel '30. Tre grandi trafori - al centro dei quali sarebbe stato posto l'altare maggiore - collegavano la chiesa col coro e il movimento verticale veniva accentuato dal complesso gioco delle lesene sfalsate, degli archi e delle volute. Il coro assumeva la forma trasversale, dinamicizzata dalle grandi finestre rettangolari nella parte inferiore e da quelle mistilinee guariniane tra i due cornicioni.

Con la costruzione del coro e il successivo rifacimento (1758 - 65), su disegni di Maurizio Lottici, dell'altare maggiore coronato da una sontuosa ancona, l'ingresso dalla piazza in cui aveva preso a svolgersi il mercato della frutta e della verdura (da cui la denominazione <delle ortolane>) appariva inutile, se non addirittura poco confacente; così lo si chiudeva nel 1762 e la cinquecentesca decorazione marmorea del Volpi andava ad abbellire l'entrata da strada San Barnaba, che era rimasta chiusa per breve tempo, solo durante la esecuzione della parte muraria del coro dei cavalieri. Nel contempo stava mutando il gusto estetico col recupero del classicismo romano e di conseguenza pure l'interno dell'edificio subiva un'ultima trasformazione col rifacimento degli altari e delle rispettive ancone, affidato all'architetto Antonio Brianti.

Recuperato un nicchione, questi veniva dedicato a San Giorgio, patrono dello stesso ordine cavalleresco, che in quel momento a Parma viveva una difficile situazione. Infatti, all'estinzione della Casa Farnese, il ducato parmense era passato a Don Carlo di Borbone, infante di Spagna e figlio di Elisabetta Farnese. Come duca di Parma aveva diritto al Gran Magistero dell'Ordine, carica che tenne non solo quando lasciò il ducato, ma anche quando questi nel '49 passò al fratello don Filippo, nonostante lo statuto indicasse chiaramente tra le condizioni inderogabili per ricoprire la carica, quella di essere <Parmae et Placentiae ducibus pro tempore existentibus>. Nominato re di Napoli, don Carlo spostò la sede costantiniana nella città partenopea, amministrando da lì la Steccata.

La diatriba tra i Borbone di Parma e quelli di Napoli si protrasse per decenni finché non giungevano in Italia le truppe francesi di Napoleone che cancellavano provvisoriamente gli stati esistenti e il nuovo governo si impossessava di gran parte dei patrimoni delle istituzioni religiose, compresi quelli parmensi dell'Ordine Costantiniano. I francesi vendevano per dieci milioni e duecentoventunmila lire parmensi questi beni (marzo 1799) al duca di Parma Don Ferdinando, che a sua volta generosamente li donava alle comunità di Parma e Piacenza perché li rivendessero per far fronte al pagamento delle ingenti somme richieste dagli occupanti per le spese militari.

Con la restaurazione dei vecchi stati, dopo la sconfitta di Napoleone, il ducato di Parma veniva affidato a Maria Luigia, moglie di Napoleone ma soprattutto figlia dell'imperatore d'Austria Francesco I. La duchessa chiedeva per sé l'assunzione del Gran Magistero dell'Ordine che le veniva concesso, pur restando in vita anche quello napoletano; ma a Parma tornava la sede e rimanevano pure quei beni che non erano stati venduti. Maria Luigia riordinava lo statuto; adattava l'abito dei cavalieri al tempo presente; suddivideva l'attività amministrativa, lasciando la reggenza del governo della chiesa magistrale al Gran Priore: carica che assegnava nel luglio del 1828 al vescovo di Parma Carlo Francesco Caselli; faceva riprendere l'attività di beneficenza <curando il ricovero di donne anziane, dotando zitelle povere e sovvenendo i bisognosi nei periodi di carestia>. Nel 1823 disponeva l'erezione nei sotterranei del tempio di una <cappella mortuaria> destinata a raccogliere le ceneri dei duchi e delle duchesse o principesse Farnese e Borbone e nel 1845 ordinava allo scultore Tommaso Bandini, allievo del Bartolini, un bassorilievo marmoreo con le insegne dell'Ordine rette da due angeli da collocare nella lunetta della porta d'ingresso. Purtroppo la scultura sarà pronta solo il 30 dicembre del '47, allorché la duchessa era scomparsa da tredici giorni.

Il Gran Magistero dell'Ordine passava quindi a Carlo II di Borbone, a Carlo III e a Luisa Maria, reggente per il figlio duca Roberto. Durante i moti unitari del '59 la duchessa si allontanava da Parma dove la casa regnante non farà più ritorno, pur continuando a concedere onorificenze cavalleresche.

Dopo l'unità d'Italia Vittorio Emanuele II non sopprimeva l'Ordine Costantiniano bensì ne aggregava il patrimonio (1860) all'Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro. I parmigiani più colti mal sopportavano questa <colonizzazione> e con una lenta e paziente opera nel 1913 ottenevano un primo successo: la rendita netta del patrimonio doveva essere <erogata a vantaggio delle istituzioni ospitaliere di Parma>. Nel 1922 veniva poi abrogata la coatta <fusione> e l'Ordine Costantiniano riprendeva forma e vita autonoma, retto da un Consiglio generale che ne indicava le finalità e impartiva le direttive alla cui realizzazione doveva provvedere la Giunta esecutiva, guidata dal Segretario generale. Un ulteriore aggiornamento si aveva nel 1946 con decreto del Capo provvisorio dello Stato, Enrico De Nicola, nel quale - come ricorda Marcello Turchi - <sono stati riaffermati scopi, funzioni e personalità giuridica dell'Ordine, i cui organismi amministrativi sono tuttora il Consiglio generale e la Giunta esecutiva> e il cui presidente è nominato direttamente dal Capo dello Stato. Si sono succeduti alla presidenza fino a oggi il grand'ammiraglio Paolo Thaon de Revel, l'onorevole Giuseppe Micheli, il principe Antonio Meli Lupi di Soragna, il professor Giancarlo Venturini, il professor Luigi Magnani, il cavaliere del lavoro Achille Maramotti, il cavaliere del lavoro Calisto Tanzi.

La sede dell'Ordine Costantiniano ospita l'importante archivio privato dei Borbone, in gran parte inedito, donato dai principi Saverio ed Enrica di Borbone, figli del duca Roberto di Parma ed integrato negli anni successivi. Esso contiene dipinti, fotografie, curiosità, preziosi oggetti e cimeli storici nonché una raccolta di lettere private e l'originale e vasta documentazione manoscritta concernente la famiglia Borbone e la storia risorgimentale parmense.

I duchi di Borbone Parma, inoltre, hanno ripreso a celebrare nella Chiesa magistrale della Steccata la festa di San Lodovico re di Francia (25 agosto) al quale si intitola l'Ordine cavalleresco fondato a Lucca nel giugno del 1833 dal duca Carlo Ludovico, diventato duca di Parma alla fine del 1847, dopo la morte di Maria Luigia d'Austria, col nome di Carlo II. Il figlio Carlo III, che gli succedeva sul trono parmense, promulgava l'11 agosto 1849 le nuove costituzioni dell'Ordine del Merito sotto il Titolo di San Lodovico, che prevedeva la concessione di decorazioni al merito civile. <L'Ordine di San Lodovico in quanto dinastico - scrive Paolo Rinaldo Confoti nel <Il Patrimonio araldico della Real Casa Borbone Parma. L'Ordine di San Lodovico> - continuò a essere conferito e portato anche dopo l'unificazione italiana>. E il principe Carlo Ugo di Borbone, duca di Parma e IX Gran Maestro dell'Ordine, concede ancora oggi questa onorificenza dinastica.

L'INTERNO

Appena entrati nel tempio si è colpiti dalla solenne ed equilibrata scansione dello spazio, dalla diffusa luminosità e dalla ricchezza degli apparati decorativi e dello scenografico altare mariano. Il NICCHIONE OVEST sopra la porta d'ingresso e l'arcone che lo collega alla cupola sono stati affrescati da Michelangelo Anselmi (1491-1555/6), il pittore senese che ha svolto la sua carriera artistica prevalentemente a Parma. L'affresco, oggi purtroppo poco leggibile, gli è stato commissionato il 4 ottobre 1548 con l'intesa di dipingere nella nicchia entro quattro anni <l'Adorazione de Tre Magi con quelle altre figure che si convengono a tale Mistero> e nell'arcone <sei figure colorite e quatro non colorite>..... <imitando nelli frisi delli Archi ed altri volti la fassa fatta per il q.m Sig. Franc.co Mazzola in d.ta Chiesa>. E allo schema decorativo del Parmigianino si uniformeranno sia l'Anselmi che il Bedoli Mazzola.

Il programma iconologico del tempio mariano è stato studiato unitariamente e si snoda nei quattro catini e nella cupola con l'illustrazione di cinque momenti altamente significativi della vita terrena e ultraterrena della Vergine, vista innanzitutto come madre di Cristo (la nascita di Gesù) e alla quale tutti si inchinano, compresi i potenti della terra (adorazione dei magi), anche per il suo ruolo intercessorio. E' stata direttamente illuminata dallo Spirito Santo prima che questi scendesse sugli apostoli. Dopo la morte è stata

assunta in Cielo (cupola) e incoronata regina (catino absidale dell'altare maggiore). In seguito è stata aggiunta l'Annunciazione, snodantesi in due pennacchi della cupola.

L'Anselmi avrebbe dovuto iniziare a dipingere dalla nicchia, ma - come riferisce il Vasari - <si mise a lavorare prima quello (l'arcone) come più facile>. Seguendo lo schema adottato dal Parmigianino nella volta sopra il presbiterio, ha eseguito ai lati in atteggiamento dinamico quattro figure maschili (due per parte) monocrome tra le quali ne ha inserite tre femminili, colorate, recanti sul capo un vaso coi gigli come le vergini parmigianinesche. Guardando il nicchione, *nell'arco a destra* troviamo in monocromo un uomo anziano barbuto legato ad un albero rinsecchito (un eretico avvinto da una falsa dottrina che non dà frutti per il Paradiso); una donna nuda, di profilo, con un drappo bianco e con un cuore in mano (la Verità); quindi una figura femminile vestita di rosso con le braccia tese (la Misericordia) e un'altra donna vista di fronte con un agnello al fianco, la quale tiene una mano sul petto colpito dalla luce: la donna ravvolta nel sole dell'Apocalisse, allusiva a Maria, mentre l'agnello - sempre nell'Apocalisse - è il simbolo di Cristo; segue, monocromo, un anziano che con un forcone schiaccia il male: esplicito richiamo all'aspra lotta ingaggiata contro l'avanzante luteranesimo. *A sinistra*, invece, dopo un altro uomo barbuto legato sempre ad un albero rinsecchito, è rappresentata una donna di profilo con in mano un ramo d'ulivo, la Pace; quindi la Giustizia al centro, vestita di rosso, con la spada e la bilancia; una donna vista frontalmente con in braccio un ermellino, piccolo animale bianco simbolo della castità, e di conseguenza della verginità, in quanto ritenuto custode geloso del proprio candore; infine la figura monocroma di re David, il salmista, intento a suonare la cetra (nell'Apocalisse è mostrato quale capocantore della liturgia celeste). La decorazione della volta è quindi una chiara affermazione - in contrasto coi protestanti - della immacolatezza della Madonna, la cui esistenza era nella mente di Dio prima della creazione (la donna vestita di sole) e quindi senza peccato originale, e della sua verginità di madre di Gesù, grazie al quale si sono diffuse nel mondo le virtù della Giustizia, della Pace, della Misericordia e della Verità.

L'affresco del catino, progettato dall'Anselmi, è stato da lui realizzato solo nella parte centrale tra la Sacra Famiglia e l'uomo inginocchiato dietro ai magi, poiché tra la fine del '55 e l'inizio del '56 è deceduto. A completarlo è stato chiamato il cremonese Bernardino Gatti (1495-1575), detto il Soiaro, che l'ha terminato sul finire del '59; e il suo operato ha talmente <satisfatto non solo a particolari ma anche all'Universale di tutta la Città> da far chiedere da più parti ai fabbricieri di <dare a dipingere al ditto M.o Bernardo la Cupola di essa Chiesa della Madonna et non perdere l'occasione di un tale valevole homo, il numero de' quali si è raro>. Il che è puntualmente avvenuto.

La scena dell'*Adorazione dei Magi* è sovrastata da una gloria d'angeli che circondano la sfolgorante luce divina i cui raggi piovono sul piccolo Gesù, seduto sulle ginocchia di Maria. Al centro campeggia la cadente architettura di un edificio in rovina (l'ebraismo, antica religione) dietro il quale si notano un robusto arco e un tempio bramantesco: simboli della nuova religione affermata dal Cristo (l'arco) e trasmessa ora dalla Chiesa (il tempio). Il Divin Bimbo in braccio alla madre e affiancato da San Giuseppe riceve dai magi - che in segno di rispetto e sottomissione sono in ginocchio e si sono tolti i copricapi orientali - ricchi doni sotto lo sguardo attento e stupito dei pastori. Sulla destra sosta il variopinto seguito dei re mentre sulla sinistra i resti di un tempio romano (la caduta delle false religioni) fanno da sfondo a vari personaggi che osservano incuriositi la scena; altri invece guardano un cammello emergente col suo lungo collo e due giovani su una montagnola si aggrappano a una colonna per vedere meglio (chiara citazione dalle Stanze vaticane di Raffaello). Oltre alle parti laterali di questo affresco, al Gatti sembrano attribuibili anche il fregio sottostante il catino, pur di difficile lettura, con girali d'acanto frammisti a putti (forse su disegno dell'Anselmi) e le sottofasce dell'arcone, rovinatissime, con putti che giocano con gli strumenti liturgici fra vasi e libri.

Le quattro *lesene*, due per parte, sono state dipinte nel 1669 da Andrea Seghizzi, un quadraturista bolognese allievo del Dentone e del Mitelli, che ha rinnovato con concessioni al gusto del tempo il disegno precedente, dovuto al parmigiano Mercurio Baiardi (verso il 1568), allievo di Gerolamo Bedoli Mazzola. Lo schema dei motivi è abbastanza simile. Nelle lesene vicine alla porta d'ingresso si riconoscono in basso, a destra, David che mostra con fierezza la testa del gigante Golia e a sinistra Atlante che sostiene il globo sulle spalle; nelle lesene più esterne, invece, figure femminili con passo danzante reggono sul capo un grande vaso sopra cui si snodano motivi intrecciati di putti, elementi vegetali e architettonici e alla sommità una giovane ritta e sottile.

Sopra la porta d'ingresso spicca l'*Elezione dell'Immacolata* di Gian Battista Trotti detto il Malosso (1555-1619), artista cremonese per molti anni al servizio dei Farnese. La grande tela (m. 4,50 x 2,50) è stata trasferita alla Steccata nel 1931 e proviene dal Conservatorio delle Vincenziane di Borgo Riccio; potrebbe essere stata eseguita originariamente per la chiesa di Sant'Agostino di Piacenza nel 1594. Le due scritte che appaiono in basso - <Ab aeterna ordinata sum et ex antiquis ante quam terra fieret> a sinistra; <Necdum erant abissi ego iam concepta eram> a destra - indicano palesemente il tema della Immacolata concezione e la scelta di Maria quale madre di Gesù nel disegno provvidenziale fin dall'eternità. La Vergine, infatti, con gli occhi chiusi ha il capo teneramente appoggiato al seno di Dio, proprio per significare come fosse già nel suo cuore fin dall'origine; e Iddio, un bel vecchio barbuto, è nella pienezza del suo potere divino, indicato dal triangolo trinitario, dallo scettro e dalla veste color porpora. Angeli, arcangeli e

altre schiere celesti circondano le due figure centrali, mentre nella fascia sottostante altri angeli suonano o recano simboli mariani quali il giglio della purezza, la rosa mistica, la corona di regina, la colonna della verginità (pure allusiva al futuro sacrificio di Cristo).

Ai lati dell'ingresso si trovano le *pile dell'acqua santa* con le statuette in marmo bianco, risalenti all'inizio del Seicento, che raffigurano l'incontro di Cristo e San Pietro quando l'apostolo chiese <Quo vadis, Domine?>. Ai lati addossati alle pareti, vi sono il monumento marmoreo della *Pietà*, a destra, e il *monumento funebre al conte Alberto Adamo Neipperg*, a sinistra. L'incarico di scolpire la Pietà era stato dato dalla duchessa Maria Luigia (che regnò a Parma dal 1816 al 1847) a Tommaso Bandini, sennonché mentre l'artista stava eseguendo il modello, la sovrana decedeva. Carlo III di Borbone, assunta dal padre la responsabilità del ducato, pesando di fare cosa gradita ai sudditi affettuosamente legati alla memoria della duchessa, decideva di far proseguire l'esecuzione del monumento per dedicarlo alla defunta, ma nel '49 anche lo scultore si spegneva dopo aver realizzato solo il Cristo morto. La statua della Madonna veniva terminata da Francesco Guastalla, allievo del Bandini, e gli ornamenti del piedistallo eseguiti da Giuseppe Carpi, cosicché nel 1853 il gruppo era definitivamente completato.

Il monumento a Neipperg, invece, veniva trasportato nella Steccata nell'aprile del 1905. Il biondo, aiutante conte, ufficiale austriaco e colto gentiluomo, aveva sposato in segreto Maria Luigia dalla quale aveva avuto due figli. Alla sua scomparsa, avvenuta nel 1829, la duchessa aveva affidato al fiorentino Lorenzo Bartolini la realizzazione del solenne monumento funebre in marmo bianco da collocare nella cappella ducale di San Lodovico (ex chiesa di San Paolo), dove restava appunto fino all'inizio del nuovo secolo, quando la chiesa veniva sconsacrata. Il monumento interpreta il periodo di transizione dal neoclassicismo al romanticismo; infatti, pur avendo un'impostazione e una iconografia classicheggianti, i personaggi assumono atteggiamenti morbidamente romantici. In alto spicca la testa del conte, ritratto di profilo secondo i modi delle medaglie romane. Sotto, un'amazzone canta le sue gesta di valoroso guerriero (una delle tante ferite riportate in battaglia lo aveva privato dell'occhio destro) mentre il genio della morte - un delicato efebo - spegne tristemente la fiaccola della vita; al suo fianco sono riposte la spada e la divisa da generale col cappello piumato. Nel piedistallo è scolpito un cavallo, animale che Neipperg amava grandemente e che, seguendo la tradizione cavalleresca, venne sacrificato dopo la cerimonia funebre.

Dall'alto pendono cinque *lampadari* (tre grandi e due piccoli) in ferro e legno dorato, disegnati da Antonio Brianti e realizzati da Cesare e Giovanni Battista Arnizzoni, padre e figlio, nel 1785.. Sulle pareti giganteggiano due tele, un tempo utilizzate quali ante interne d'organo. Esse si compongono di una parte centrale, dipinta su tela <grossa a spina>, con una grande figura - *David* che sorregge la vihuela, in una,

Santa Cecilia con la viola da gamba nell'altra - inserita in una nicchia e di un contorno con colonne tortili, putti e festoni dipinti <su tela fine a traliccio>. Un documento del 1579 degli Ufficiali della Steccata ne attribuisce le parti centrali al Parmigianino, il quale le avrebbe eseguite negli anni in cui lavorava in San Giovanni (1521-22) in quanto risentono dell'influenza del Correggio; e si nota pure una certa affinità tra il David e il carnefice che è dietro la Sant'Agata nella chiesa benedettina.

Originariamente le ante - composte solo dalla parte centrale - servivano per un organo piccolo: forse quello che si trovava nel vecchio oratorio della Steccata e che nel 1541 era stato trasferito nella nuova chiesa. Lo strumento appariva modesto e se ne ordinava uno nuovo, che a sua volta veniva sostituito da un altro, commissionato nel 1573 al celebre organaro Benedetto Antegnati. A questo punto si imponeva la necessità di allargare i vecchi sportelli del Parmigianino e la delicata operazione spettava (1580) al fiammingo Giovanni Sons che si obbligava a <condurla secondo li disegni che lui ha fatto> e veniva pagato anche per aver ritoccato <le figure del parmigianino delle portelle dell'organo, quali figure erano guaste in molti luoghi>. Intorno ai personaggi centrali il fiammingo disegnava preziose colonne tortili sormontate da ricchi capitelli corinzi, mentre da una sovrastante balaustra si sporgono biondi putti tra rigogliosi trofei di frutta.

CAPPELLA DEI SANTI ANTONIO E MADDALENA - Sulla destra nella torre che raccorda i due nicchioni una *porta* - disegnata come le altre da Gianfrancesco Ferrari d'Agrate (1530) ed i cui serramenti in legno e ferro risalgono alla fine del '500 - introduce in una cappella al cui interno si eleva l'*altare*, progettato dall'architetto Antonio Brianti (1739-1787) in uno stile che riprende motivi classicheggianti e realizzato con vari marmi tra il 1772 e il '73 da Domenico Della Meschina. Il soffitto è stato decorato nel 1764 da Pietro Rubini con monocrome figure allegoriche.

Al centro la pala, dipinta nel 1605 da Alessandro Mazzola (1523-1608), rappresenta *Cristo risorto, circondato da una gloria di angeli, con ai suoi piedi i santi Antonio da Padova e Maria Maddalena* davanti alla tomba scoperchiata. Il pittore, figlio di Gerolamo Bedoli Mazzola, sembra aver guardato al Correggio nella collocazione del Cristo, che pare inserito in una cupola luminosa, e nella realizzazione del putto che sta dietro la Maddalena, la quale invece ha un atteggiamento tipicamente manierista.

Vi sono pure due *monumenti*. L'uno, in memoria del conte Girolamo Cantelli, è stato eseguito nel 1888 su disegno del fiorentino Enrico Bartoli che, pur essendosi richiamato a vari motivi rinascimentali, ha conferito al volto un'espressione realistica. L'epigrafe dice: <Al conte Girolamo Cantelli/ podestà del Comune capo del governo provvisorio/ presidente dell'assemblea parmense/ deputato senatore ministro/ monumento di pubblica gratitudine/ MDCCCLXXXVIII>.

L'altro è dedicato a Bertrando Rossi figlio di Troilo, ottavo marchese di San Secondo, e luogotenente del fratello Pietro Maria, colonnello di fanteria al servizio dell'imperatore Carlo V. Nella conquista di Valmontone (1528) il diciannovenne Bertrando fu colpito da una archibugiata mentre, dopo la breccia aperta dall'artiglieria, stava entrando nella cittadina laziale e morì poco dopo. Sepolto a Paliano, le sue spoglie furono successivamente trasportate a Parma e custodite alla Steccata. Il sepolcro è stato scolpito tra il 1531-36 da Bartolomeo Spani detto il Clementi (1468-1539) il quale ha inserito in una nicchia, composta da due colonne binate e da un arco con motivi decorativi a grottesche, il sarcofago sul quale è semisdraiato il giovane guerriero con indosso l'armatura e in mano la spada. Sopra di lui sta il Cristo risorto, che pare attenderlo nella gloria del cielo, mentre sotto vi è la raffigurazione delle virtù attribuibili al defunto: fede, carità, giustizia, prudenza e temperanza. L'opera, pagata dal fratello Gian Gerolamo vescovo di Pavia, è stata realizzata a Reggio Emilia e successivamente trasportata a Parma. Reca l'epigrafe: <Bertrando Rubeo/ summae nobilitatis et optime spei/ adolescenti/ Io. Ieronimus Ticini pontifex/ fratri B.M.P./ flore alvi in primo, primo in certamine martis/ Beltrandus rapido saucis igne cadit/ scilicet est longae contraria gloria vitae/ nec nisi difficili queritur illa via/ vix. an. XIXmen. III D. III>.

NICCHIONE DI SAN GIORGIO (SUD) - L'incarico di affrescare il catino e la volta a botte veniva affidato nel marzo 1553 a Girolamo Bedoli (1500-1569) che al suo cognome aggiunse quello di Mazzola, avendo sposato Caterina Elena Mazzola, figlia di Pier Ilario e cugina di Francesco, conosciuto come il Parmigianino, di cui Girolamo era quasi coetaneo e amico. L'artista aveva già dipinto il nicchione di rimpetto e per l'arcone doveva prendere sempre a modello la decorazione del Parmigianino. Il lavoro, nel quale era aiutato dal figlio Alessandro, si protraeva per parecchi anni e si concludeva solo nel 1567; ma l'anno precedente il Vasari, di passaggio da Parma, era salito sui ponteggi e aveva definito l'opera <bellissima veramente>. La scena, restaurata nel 1988-89, rappresenta la *Nascita di Cristo e l'adorazione dei pastori*. La Vergine al centro tiene il Bambino teneramente sulle braccia, mentre dall'alto spiove sul mondo la luce divina, che il Cristo è venuto a portare; il suo volto, però, è velato di mestizia in quanto sembra presagire la dolorosa sorte umana che toccherà al Divin figlio e infatti con la mano destra indica quella struttura centrale in pietra, che assomiglia più a una tomba che a una culla. Mentre San Giuseppe sta segnalando Gesù ai pastori, a fianco della Vergine c'è una figura femminile che si rifà al Vangelo apocrifo di Giacomo secondo cui, subito dopo la nascita di Gesù, la guaritrice Salomè, incredula della verginità di Maria, andò a constatarla direttamente e la mano le si seccò, tornando miracolosamente normale quando toccò il divino neonato. Un soggetto iconografico piuttosto inusuale, che forse passò sotto silenzio poiché in quel periodo venne condannato dal

Concilio di Trento. Tutto intorno è un pullulare di personaggi devotamente partecipi: pastori che si genuflettono reverenti togliendosi il cappello, altri che in segno di giubilo improvvisano un concerto di zampogne, donne eleganti con brocche o cesti sul capo; e questa alta tensione corale si fonde con un paesaggio nel quale campeggiano le grandiose rovine architettoniche del tempio della Pace di Roma. Infatti, secondo quanto riporta la <Leggenda Aurea> di Jacopo da Varagine, l'oracolo di Apollo aveva predetto che l'edificio sarebbe durato <finché una vergine non avesse generato un figlio> e nella notte della nascita di Cristo <rovinò dalle fondamenta>. A fianco però sorgono già le impalcature per la costruzione di un nuovo tempio: la nuova religione. In distanza ai limiti di un bosco emergono alcune piccole case dai tetti molto spioventi, la cui descrizione meticolosa rende lecito ipotizzare l'aiuto di un pittore fiammingo come Coornelis Lottes in quel momento alla corte dei Farnese. Con la nomina da parte del re di Spagna Filippo II della sorellastra Margherita d'Asburgo, moglie del duca Ottavio e figlia naturale di Carlo V, a governatrice delle Fiandre (1559) era infatti iniziato uno scambio di artisti fra quella zona e Parma.

Nell'*arcone*, dove sembra prevalere la mano del figlio Alessandro, in una decorazione che ricalca quella parmigianinesca, sono inserite cinque figure per parte, che risultano più gravi e statiche di quelle di Francesco Mazzola, e l'iconografia intende sottolineare gli attributi della Madonna. Sulla destra, partendo dalla cupola, vediamo Mosè col rovelto ardente: simbolo quest'ultimo della verginità di Maria in quanto - secondo i Padri della Chiesa - il rovelto bruciava senza consumarsi; una donna con cembalo, strumento che dà gioia (*causa nostrae letitiae*); una donna vestita di bianco dal portamento regale, con corona e scettro (Ester vista come prefigurazione di Maria nella funzione di mediatrice); una donna dal volto triste con un bimbo in braccio e un coltello, arma che allude al martirio di Cristo e alle sofferenze della <mater dolorosa>, che diventa a sua volta <consolatrix afflictorum>; e infine Salomone (*ianua coeli*). Sulla sinistra Giacobbe con la scala (da lui discende Maria <scala Jacob>, madre di Cristo e figura centrale del legame tra il Vecchio e il Nuovo Testamento); una donna con un bimbo in braccio la quale col pollice destro indica il sesso scoperto del bimbo e nella mano sinistra tiene un ramo di mele (*Mater Christi*, madre di Gesù che ha avuto la duplice natura umana e divina e che col suo sacrificio ha riscattato l'umanità dal peccato originale, sottolineato dalle mele); una donna vestita di giallo con la corona, lo scettro e un grande vaso sferico: vaso nel quale per gli alchimisti si operavano delle meraviglie, simbolo quindi delle grazie spirituali che può dispensare la Madonna; un'altra con libro e corazza (*sedes sapientiae*: la corazza era propria di Minerva, dea della sapienza); e per ultimo Noè, costruttore dell'arca (*Maria <foederis arca>*). Nella fascia sotto l'Adorazione sono stati dipinti putti con strumenti musicali e nei fregi laterali scene di sacrificio con putti che portano verso l'ara pecore e caproni fra un profeta e una sibilla ed altri che reggono libri e strumenti liturgici.

Le *paraste* a chiaroscuro sono state rifatte dal Seghizzi (1669) tenendo presente il precedente disegno di Mercurio Baiardi (1568). Alla base della prima e della terza c'è un uomo anziano, un profeta, che sostiene una coppia di centauri che a loro volta reggono un piedistallo con una testa di bue su cui coppie sovrapposte tengono sollevato un piano sul quale troneggia una sibilla. Nella seconda e nella quarta, invece, vediamo un giovane con un fascio di verghe che regge sul capo una coppia maschile e femminile che a sua volta sostiene un vaso sopra il quale un'altra coppia tiene un complesso piedistallo che fa da supporto a una sibilla con una lunga verga in mano. Da destra scorgiamo la Sibilla Libica, la Sibilla Amaltea, la Sibilla Samia e la Sibilla Persica.

L'*altare*, inaugurato il 25 dicembre 1764, è stato costruito subito dopo la chiusura (1762) della porta d'ingresso che dava sulla piazza delle Ortolane. Il disegno dell'altare e dell'ancona in marmo è di Antonio Brianti e la realizzazione è dovuta a Domenico Della Meschina. Lo affiancano le grandi statue in marmo bianco della *Fortezza* e della *Prudenza*, scolpite a Carrara (1727-28) da Giovan Giacomo Baratta e da suo fratello (nel contratto non ne viene indicato il nome) su disegno di Giuliano Mozzani.

Nell'ancona è stata collocata nel 1816 la grande tela (3,79 x 2,29) di *San Giorgio che uccide il drago*, dipinta dal bolognese Marcantonio Franceschini nel 1718 e inizialmente sistemata nel nicchione nord. Il quadro, eseguito con molta abilità ma privo di tensione, rappresenta San Giorgio, protettore dell'Ordine Costantiniano che si era appena insediato nella chiesa, il quale a cavallo uccide il drago-demonio, liberando la principessa, e volge lo sguardo al cielo dove in un tenero azzurro campeggia una linda Sacra Famiglia. I *confessionali* sono stati fabbricati (1719) dall'intagliatore Francesco Adorni e dal falegname Francesco Sovrani, mentre il *pulpito* è stato realizzato (1797) dall'intagliatore Odoardo Panini in collaborazione col falegname Carlo Guerrieri. Il Panini avrebbe eseguito anche i banchi su disegno del Brianti.

CAPPELLA DEI SANTI ILARIO E GIOVANNI EVANGELISTA - L'*altare* è stato costruito da Domenico Della Meschina (1775) su disegno di Antonio Brianti e nell'ancona si trova la tela (275 x 163) rappresentante la *Madonna col Bambino e i santi Giovanni Evangelista e Ilario*, dipinta nel 1605 da Innocenzo Martini, artista che ha lavorato anche in Duomo e in San Giovanni. La Vergine con in braccio il bimbo già grandicello è assisa su una nube e circondata da una gloria di angeli. Sotto di lei San Giovanni, ritto, con un mantello rosso e con l'aquila ai piedi, ispirato, sta scrivendo su una pietra, mentre Sant'Ilario vescovo, che indossa un piviale dorato e ha vicino due angeli che gli reggono la mitra e il pastorale, in ginocchio guarda con occhi supplici la Madonna. Il *soffitto* è stato decorato (1764) da Antonio Rubini con monocrome figure allegoriche.

Il *monumento al conte Guido da Correggio*, morto nel 1528, è stato scolpito nel 1568 da Giovan Battista Barbieri, autore pure del Sant'Agapito nella cripta del Duomo, il quale nello schema si rifà al Sansovino. Il conte Guido, vestito come un condottiero romano, sembra uscire dalla nicchia, incorniciata da una nitida architettura con colonne in rosso di Verona che sostengono la trabeazione in pietra bianca. Ai lati della nicchia, con un tenue rilievo che ne accentua la pittoricità, sono scolpite la Religione col crocefisso e il calice, e il Genio alato della morte con la torcia spenta inclinata verso terra. Alla base della colonna sono rappresentate la Giustizia e la Prudenza, mentre in basso è scandita l'epigrafe: <Guido Corrigae comes animi magnitudine prudentia/ pietate atque summo vitae splendore viro insigni/ qui eo fuit in virgine animo ut eius templi/ collegium ex asse haeredem testamento/ solute et libere fecerit anno/ MDXXVIII benemerenti posuit>.

LA CUPOLA - Al centro della chiesa si innalza la cupola sorretta da quattro *pilastri*, dipinti a monocromo inizialmente da Mercurio Baiardi (1568) e <rinfrescati> un secolo dopo dal parmigiano Giovanni Maria Conti con la raccomandazione ducale <che nel ritocco di tutte le colonne si preservi il disegno antico.... e si formi ancora una tinta uniforme>. Terminata la ridipintura delle otto lesene, si riteneva opportuno far decorare pure i *pedistalli* ancora grezzi. Iniziava il Conti con il primo pilone a sinistra (dall'ingresso) rappresentando l'Orazione nell'orto e la Flagellazione. L'anno seguente il milanese Angelo Guarzi, nel pilone di sinistra addossato al presbiterio, dipingeva con nitido tratto l'Incoronazione di spine. Il primo piedistallo di destra, invece, veniva decorato dal parmigiano Antonio Bonviso con la Crocefissione e la Deposizione. Nel pilastro del presbiterio veniva raffigurato Gesù che sulla strada del Calvario incontra le pie donne. Nelle *lesene* che guardano il presbiterio sono rappresentate alla sommità le virtù cardinali, rispecchianti i benefici che l'uomo trae dall'Eucarestia: a destra la Fortezza (esterna) e la Prudenza; a sinistra la Giustizia e la Temperanza (esterna).

La decorazione della cupola veniva affidata nel gennaio del 1560 a Bernardino Gatti, che aveva ottenuto entusiastiche lodi per aver completato l'Adorazione dei magi del defunto Anselmi nell'arcone d'ingresso. L'impegno era di rappresentare <l'Assunzione della Madonna quando va in Cielo con il Cristo che discende a ricevere la Madre, accompagnato da una moltitudine di Angeli et altri Santi et Patriarchi et Profeti dalle finestre in su>. Nel sottostante tamburo dovevano trovar posto i dodici apostoli separati <da finti bassorilievi fingenti il marmo con l'istoria di figura del Testamento>, mentre il cornicione doveva essere ravvivato da <puttini coloriti et altre cose belle et artifiziose>. Una impostazione, come si vede, che ha molti punti in

comune con la rappresentazione dello stesso tema sacro realizzata trent'anni prima dal Correggio nella cupola della Cattedrale cittadina.

I lavori per la cupola e il tamburo durarono dieci anni (1560-70) e il Soairo si fece aiutare dal figlio Aurelio, dal nipote Gervasio Gatti, dal giovane fiammingo Bartolomeo Spranger solo per qualche mese (1566) e negli ultimi tempi da Lattanzio Gambara che - come si legge in una relazione del 1601 - <dipinse in essa cupola l'istorie di chiaroscuro col Testamento Vecchio>. In quel periodo, dopo l'apertura di un ingresso sulla piazzetta, si continuava a considerare l'opportunità di trasferire l'altare della Madonna nel nicchione opposto al nuovo ingresso, ossia in quello nord detto di San Giuseppe, così il Gatti orientava in questo senso le figure. Oggi, quindi, per una corretta visione della cupola occorre porsi con le spalle al nicchione di San Giorgio; da qui al centro di una moltitudine di figure si scorge Maria, seduta su una grande nuvola, con le braccia aperte, che sta ascendendo al Cielo mentre il Cristo, pure con le braccia spalancate e circondato da una fulgida luce, le viene incontro diagonalmente creando un illusorio movimento spaziale. Alla destra di Maria si individuano distintamente le figure di David con la testa di Golia, di Giuditta e di San Lorenzo; alla sinistra Eva ed Adamo con i fianchi cinti da foglie di fico, Mosè con un angelo che tiene le tavole della legge. Il Gatti si è indubbiamente rifatto al Correggio nello sfoltorio centrale, dove le teste degli angioletti sembrano sciogliersi nella luce dorata, e nei monumentali apostoli dai movimenti vigorosi e con le vesti dai larghi panneggi, simili comunque a quelli dipinti in precedenza nell'Ascensione in San Sigismondo a Cremona, da cui ha ripreso vari particolari. Se n'è distaccato, invece, nell'impostazione delle nuvole, usate come quinte, e nell'atteggiamento coralmemente più composto, direi manierista, soprattutto degli angeli per cui l'insieme risulta più statico rispetto ai modelli dell'Allegri.

Lattanzio Gambara, nelle scene a finto marmo del *tamburo* attualmente (1999) illeggibili, ha rappresentato la Creazione di Adamo ed Eva, il Peccato originale, la Cacciata dal Paradiso terrestre, Caino che uccide Abele, Abramo e gli angeli, il Sacrificio di Isacco, la Benedizione di Giacobbe, la Lotta tra Giacobbe e l'angelo, Giaele che colpisce Sisara, Davide e Golia, Tobia e l'angelo che aprono il pesce, Giobbe sul letamaio mentre parla con la moglie.

Terminata la cupola, in due anni (1570-72) il Gatti ha affrescato i pennacchi. Ponendosi sempre dalla parte del nicchione di San Giorgio, i due pennacchi che si trovano immediatamente sotto Maria rappresentano l'Annunciazione, doveroso omaggio alla Compagnia che aveva fatto costruire e amministrava il tempio. Negli altri due vediamo, vicino al presbiterio, re Davide con l'evangelista Matteo il cui Vangelo inizia con le parole <Genealogia di Gesù Figlio di Davide> e, verso l'ingresso, il sommo sacerdote Aronne con la verga fiorita, simbolo del suo stato sacerdotale e della verginità della Madonna, insieme all'evangelista Luca nel

cui Vangelo viene descritto l'annuncio dell'arcangelo Gabriele a Maria <vergine fidanzata a un uomo di nome Giuseppe>.

IL SANTUARIO — Qui lo sguardo corre subito in alto all'incantevole, raffinatissimo *arcone* dipinto dal Parmigianino tra il 1533 e il '39 con le immagini di Aronne (monocromo), le Vergini sagge, Eva (monocromo) a destra e di Mosè (monocromo), le Vergini sventate, Adamo (monocromo) a sinistra: un capolavoro eccelso, restaurato negli anni Sessanta, a suo tempo fonte di contrasti tra il pittore e gli «Ufficiali della Steccata» per la lentezza con cui Francesco Mazzola (1503-1540) procedeva ma anche per le inadempienze contrattuali di questi ultimi nel fornirgli i materiali.

Il canonico della Cattedrale e per alcuni anni priore della Confraternita dell'Annunciazione Bartolomeo Montini poco prima di morire aveva lasciato per testamento (1 giugno 1524) alla Steccata mille scudi d'oro per la decorazione pittorica di tutto l'interno del tempio, allora in corso di costruzione. All'inizio del 1531 la Confraternita decideva di far affrescare la «cappella grande», così chiamata, pur essendo uguale alle altre, in quanto destinata ad ospitare l'immagine della Madonna miracolosa, e occorreva trovare un artista di prestigio. Col Correggio in passato c'erano stati buoni rapporti in quanto aveva partecipato alla commissione istituita (1525) per giudicare lo stato dei lavori di costruzione della chiesa e l'avevano pure incaricato di predisporre alcuni disegni per gli «ornamenti» dell'altare della Madonna, senonchè dopo la conclusione dell'affresco della cupola del Duomo (1530) che aveva suscitato contrasti, l'Allegri non aveva più accettato committenze parmigiane. Da poco però era tornato a Parma Francesco Mazzola, maturato dalle esperienze romane e bolognesi, e si era stabilito nella casa dello zio Pier Ilario, che in seguito abbandonerà per andare a vivere da solo.

Pittore ormai largamente affermato, si prendevano contatti con lui e, dopo aver visto i bozzetti di massima, il 10 maggio si procedeva al rogito. Il Parmigianino si impegnava a dipingere, dietro il compenso di quattrocento scudi d'oro «la nichia..... over la volta de la dita chapela granda et farli como hano prepose una inchoronatione et observando la meta del deesegno qualo ano visto», «Item la fascia de li lacunari in sieme con quele due fassete pichole ho a depingere insieme como l'frigio l'cornisono et architravo»; in sostanza si trattava di affrescare tutta la volta del santuario e il nicchione absidale con la Madonna incoronata da Gesù, nonchè dorare i previsti rosoni di rame: il tutto in diciotto mesi, ossia entro la fine del 1532.

I tempi erano piuttosto stretti in quanto l'artista doveva predisporre il progetto, preparare i relativi disegni nonchè i cartoni esecutivi di tutto l'apparato decorativo della volta e dell'Incoronazione di Maria: un motivo questo molto popolare, già effigiato nel sigillo cittadino e dipinto solo dieci anni prima dal Correggio in San Giovanni per cui il confronto sarebbe stato inevitabile. Francesco comunque accettava la sfida e si dedicava

al lavoro con passione e impegno, come testimoniano i numerosi disegni rimastici, anche se preferiva iniziare dalla volta, mentre i committenti avrebbero voluto che cominciasse dall'abside.

L'esecuzione, inoltre, era complicata dalla installazione nei lacunari dei costosi rosoni di rame da dorare insieme alle cornici che li inquadrano: operazione che interferiva quindi con la realizzazione della parte pittorica. Entro gli stretti diciotto mesi in cui avrebbe dovuto compiere tutta l'opera il Parmigianino progettava solo la volta, realizzando pure i disegni esecutivi e ricevendo il 6 novembre 1532 la seconda quota di cento scudi, prevista proprio come compenso a conclusione dei cartoni e ad inizio dell'affresco. Nel nuovo rogito prometteva di decorare entro due anni «fassiam magnam cum lacunariis et frixio» e nell'anno successivo tutta la nicchia. Senonchè i fogli d'oro per le dorature delle cornici dei riquadri cominciarono a essergli consegnati solo nel giugno del '34 e i rosoni fabbricati da Angelo Mattei e Cipriano Bonelli arrivavano addirittura nel '38, tanto che Francesco poteva iniziare a dorarli dall'agosto, utilizzando 4800 fogli grandi d'oro e 1500 piccoli.

I fabbricieri della Steccata pretendevano però che nel frattempo il pittore realizzasse il catino absidale, ma il Parmigianino non intendeva iniziare l'Incoronazione se non dopo aver completato l'arcone, anche perchè vi erano dei contrasti ideologici sulle figure da inserire vicino a Cristo e Maria. I lavori tra il '34 e il '38 avanzavano a singhiozzo e i rapporti coi fabbricieri si deterioravano; in quegli anni creava capolavori quali la <Schiava turca>, <Amore che fabbrica l'arco>, «Madonna dal collo lungo» e «Antea», ma l'interesse che mostrava per l'alchimia gli procurava, secondo Vasari, la cattiva fama di artista «bizzarrissimo» e di «pessimo disordine di vita». Così, anche se a metà del '38 il Parmigianino si metteva alacremente al lavoro e a metà dell'anno successivo aveva completato la decorazione della volta della cappella grande, dove dal febbraio era stata posta sull'altare l'immagine della Madonna, i fabbricieri, stanchi di avere la parte più importante della chiesa ingombra dalle impalcature, in novembre lo facevano imprigionare per il mancato rispetto degli impegni contrattuali. Ottenuta la libertà, l'artista si trasferiva a Casalmaggiore, nella casa di Fabrizio Chiozzi, con i suoi aiuti e apprendisti Giovan Battista Barberi, Giuseppe Zanguidi e Giovan Francesco Strabuchi.

La Compagnia della Steccata il 19 dicembre '39 decideva di escluderlo dai lavori della «cappella grande» «già altre volte cominciata per maestro Francesco Mazolo, non compita anchora» e di incaricare Giulio Romano (soprannome con cui era designato Giulio Pippi che lavorava a Mantova al servizio dei Gonzaga) di realizzare il disegno esecutivo per l'Incoronazione. Giulio, del resto, aveva fatto un'operazione analoga nel '34 preparando i cartoni per l'arco trionfale e il catino absidale del duomo di Verona, dipinti poi da Francesco Torbido. Conosciuta la delibera, il Parmigianino scriveva al Pippi, facendogli presente il danno che gli

avrebbe causato accettando l'incarico. E forse per questo l'artista, che all'inizio del '40 aveva mandato un primo bozzetto, non invierà più i cartoni. Purtroppo Francesco Mazzola non poteva sostenere a lungo le proprie rivendicazioni in quanto il 24 agosto 1540 moriva «assalito — racconta il Vasari — essendo mal condotto e fatto malinconico e strano, da una febbre grave e da un flusso crudele, che lo fecero in pochi giorni passare a miglior vita..... Volle essere sepolto nella chiesa dei frati de' Servi, chiamata la Fontana, lontana un miglio da Casalmaggiore,..... nudo con una croce d'arcipresso sul petto in alto».

Nell'arco che precede la volta il Parmigianino con impareggiabile maestria ha dipinto le figure di Aronne con la verga, simbolo della verginità di Maria, e di Mosè, splendido nella sua «terribilità», che innalza orgogliosamente sopra il capo da cui escono raggi di luce le Tavole della Legge dategli da Dio, fondamenta della stessa religione cristiana, che attraverso l'amore e il sacrificio del Cristo ha «aggiornato» quella ebraica, proponendosi come l'unica, «vera» religione.

La volta del presbiterio è un preziosissimo scrigno in cui lo scintillio dell'oro brilla tra l'azzurro del lapislazzulo, il rosso scarlatto e i colori «teneri e lievi» (il rosa, il verdino, il celestino, il violaceo) dei festosi motivi ornamentali composti da elementi rappresentativi della terra (foglie verdi, frutti, fiori, musi d'ariete), dell'aria (la colomba), dell'acqua (conchiglie, granchi) e del fuoco (l'oro dei rosoni e delle cornici). All'altezza dei terzi rosoni, da entrambe le parti, spicca lo stemma di Bartolomeo Montini, generoso sponsor, formato da scacchi romboidali bianchi e neri con in alto un profilo di piccoli monti. La progettazione della volta è stata piuttosto laboriosa, come rivelano i disegni del Louvre e del British Museum, in quanto inizialmente non erano previste le grandi figure femminili delle vergini bensì dei personaggi biblici inseriti in medaglioni ovali tra le cornici. La superficie è stata suddivisa in lacunari quadrati: quattordici cassettoni con andamento binato; i nuclei centrali, costituiti da rosette aggettanti in bronzo dorato che richiamano quelle delle porte lignee del Duomo, sono incorniciati da due cornici quadrate contigue che ne accentuano la profondità. Le cornici dei primi lacunari nei due lati sono nude e man mano che si sale sono decorate con festoni di foglie e frutta cui si aggiungono negli angoli delle conchiglie e al centro dei lati granchi, colombe e teste d'ariete.

Le sei vergini, tre per parte, appoggiate alle basi dell'arco, sono raffinatissime fanciulle dai biondi capelli raccolti che evidenziano i colli sottili, dalle carni morbide e dorate, dal portamento e dalla gestualità eleganti come i lunghi abiti che indossano, e portano sul capo preziosi vasi d'argento pieni di gigli bianchi, simbolo della loro condizione virgine, ma anche possibile allusione alla maternità virgine di Maria in quanto nel vaso alchemico avveniva la generazione incontaminata di una nuova materia. La fanciulla al centro è vista di fronte, mentre le due ai lati sono di profilo ma in posizioni diverse: quelle vicino a Mosè ed Eva sono viste di schiena e i panneggi descrivono un movimento a spirale; le altre due sono riprese di fianco con un

andamento verticale. Gli abiti che indossano hanno tinte differenti. Tra loro avviene il passaggio di due lampade: accese e brillanti quelle delle Vergini sagge, spente quelle delle Vergini sventate. L'episodio si rifà alla parabola riferita nel Vangelo di Matteo (XXV, 1-13). Dieci fanciulle attendevano lo sposo che tardava a giungere e così si addormentarono. Quando arrivò, le giovani si svegliarono e quelle sagge, che avevano fatto provvista d'olio, poterono andargli incontro con la lampada accesa; quelle imprevidenti, rimaste con la lucerna spenta, andarono in giro a cercare l'olio, ma quando tornarono la festa era già iniziata e trovarono la porta chiusa. Il racconto evangelico, mirabilmente sintetizzato e illustrato dal Parmigianino, era un chiaro monito a quelle fanciulle vergini che — vestite di bianco e con un pannicello sul capo — ogni anno il 25 marzo, festa dell'Annunciazione, si recavano in processione dalla Steccata al Duomo e dalle mani del vescovo ricevevano la borsa ricamata, predisposta dalla Compagnia della Steccata intitolata appunto all'Annunciazione, contenente simbolicamente i soldi della dote. La dote, infatti, sarebbe stata loro consegnata soltanto al momento del matrimonio o della monacazione: la parabola quindi aveva per loro un significato non solo morale ma anche di un concreto avvertimento a mantenere una condotta irreprensibile a salvaguardia della loro «pudicizia». Col tempo la dote venne chiamata «ventura» (ossia, fortuna o buona sorte) perché, essendo numerose le richieste, si arrivò a scegliere le fanciulle da dotare tramite sorteggio. Il monito della continua vigilanza, comunque, era chiaramente rivolto a tutti i fedeli.

Nell'arco che introduce il catino absidale spiccano infine le figure di Eva e Adamo, i due progenitori che caricarono l'umanità del peccato originale da cui soltanto la Vergine è stata preservata e che è stato riscattato dal sacrificio del suo Divin figlio, il quale ci ha aperto le porte del Paradiso. Eva, nuda, con le palpebre abbassate, è raffigurata in un aggraziato atteggiamento sinuoso nell'atto di staccare dall'albero il frutto proibito, istigata da un serpente dal volto umano aggrovigliato ai suoi piedi; Adamo è un efebo filiforme, in piedi, appoggiato a un tronco, e mostra nella mano sinistra la mela già colta. I due hanno la testa a triangolo rovesciato come il Caino in un sottarco di San Giovanni Evangelista: figura che Ekserdjian ha giustamente attribuito al Parmigianino giovane, il quale ha ripreso in Steccata i motivi a grisailles per un ulteriore confronto col suo vecchio maestro e forse per dimostrare la strada percorsa in quegli anni.

Nella fascia sottostante le Vergini sagge con la lampada accesa che irradia luce il Parmigianino ha rappresentato allegoricamente la cultura religiosa dipingendo libri accatastati con al centro un vaso-lampada affiancato da figure simboleggianti la stessa religione e ai lati due secchielli per l'acqua benedetta con gli aspersori; sotto le Vergini fatue dalla lampada spenta, invece, ha raffigurato la cultura profana mediante libri «classici», su cui essa si basa, con al centro un vaso antico e ai lati due ampolle. In questo modo l'artista, che stava attraversando un momento particolarmente tormentato nel rapporto con la committenza,

sottolineando il primato della cultura che ha quale fondamento i testi sacri, si difendeva e replicava esplicitamente alle accuse di chi lo criticava per i suoi studi d'alchimia, mettendo in dubbio l'ortodossia del suo comportamento e la sua fede cristiana.

Il fregio è stato eseguito a buon fresco, mentre la decorazione della volta è a tempera sovrapposta «a una sommaria e diluita stesura a fresco». Il significato complessivo della volta si comprende solo se le immagini si collegano all'incoronazione di Maria, che il Parmigianino aveva progettato di affrescare nell'abside. La Madonna è il fulcro centrale di un discorso teologico secondo il quale la madre di Gesù era già nella mente di Dio prima della creazione del mondo (rappresentato dai quattro elementi naturali), quindi senza peccato originale (poiché precede Adamo ed Eva) e in posizione preminente rispetto alla Chiesa (il sacerdote Aronne), alla legge (il condottiero Mosè) e alla conoscenza (i libri). Il Parmigianino ha chiuso architettonicamente il santuario-tabernacolo, che custodisce l'immagine della Madonna miracolosa, con un <coperchio> di una straordinaria raffinatezza esecutiva e di geniale fantasia inventiva, degno dei più grandi cesellatori e intagliatori manieristi, per sottolineare la preziosa dimensione del sacro, contrapponendosi così indirettamente alle vertiginose aperture spaziali del Correggio nelle cupole del Duomo e di San Giovanni Evangelista.

Nel *catino* è rappresentata *l'Incoronazione della Vergine* da parte del Cristo in una cornice di patriarchi, santi e profeti, affrescata da Michelangelo Anselmi nel 1542, seguendo un disegno di Giulio Romano, e modificata notevolmente nel '47. La storia travagliata di questo dipinto, come si è visto, ha avuto una svolta determinante col licenziamento in tronco del Parmigianino il quale, seguendo i disegni rimasti, aveva già progettato una Incoronazione composta di poche figure, grandi, degna di competere con quella del Correggio in San Giovanni. E proprio per differenziarsi dall'Allegri, Francesco Mazzola molto probabilmente aveva scelto una interpretazione storica dell'evento con la presenza solamente degli angeli e di alcuni personaggi che avevano preceduto la Vergine in Cielo, come del resto aveva fatto lo stesso Correggio nell'Assunzione in Duomo. I fabbricieri però non erano dello stesso parere e intendevano far rappresentare l'episodio fuori dal tempo definito, inserendovi quindi i santi più noti e i patroni. Così nel contratto che stipulavano nel marzo 1540 con Giulio Romano lo impegnavano a «fare un disegno colorito con acquerelle in carta, de la instoria de la incoronatione de la glorioss.ma Vergine Maria bene ornato et ricchis.mo de angilj et altri santi». L'artista si obbligava pure a predisporre un disegno in un cartone tanto grande quanto fosse necessario per poterlo poi far eseguire ad affresco da un altro pittore e a preparare i cartoni esatti solo per le figure del Cristo, della Madonna e di Dio onnipotente.

L'incarico di affrescare il catino veniva dato a Michelangelo Anselmi (maggio 1540) che all'inizio dell'anno

seguinte si recava a Mantova a ritirare il disegno definitivo ad acquerello ma non riusciva a parlare con Giulio Romano, trattenuto lontano da una malattia (forse diplomatica), il quale gli faceva sapere di non sentirsi di preparare i cartoni.

Toccava quindi all'Anselmi predisporre tutto il lavoro seguendo il bozzetto del Pippi, il quale per le figure della Vergine e del Cristo ha concepito una iconografia più tradizionale rispetto a quella del Parmigianino, che nel disegno di Windsor Castle aveva presentato un Cristo sfolgorante, in alto sulla destra, che con elegante gesto regale sta per porre la corona sul capo della sottostante Vergine, vista di profilo, con la sola mano sinistra sul petto e sorretta dagli angeli. Giulio Romano, invece, crea una scena più statica e appoggia i personaggi su un unico compatto piano di nubi: la Vergine, inginocchiata e con le mani incrociate sul petto, è in posizione frontale, mentre il Cristo, con lo scettro nella sinistra, è semigirato verso di lei. Nell'estate del 1542 il nicchione era dipinto e approvato con lodo del 28 gennaio 1543 in cui si dava atto al senese di aver seguito fedelmente il disegno di Giulio e di essersi sforzato di migliorarlo in diversi punti. Ma ai congregati l'opera non piaceva troppo e chiedevano a Giulio Romano di portarsi a Parma «per rimediare». L'artista, pur rispondendo cortesemente, trovava delle scuse per non venire. Le maggiori critiche riguardavano la presenza di Dio Padre — che i congregati, in ossequio all'ortodossia vigente in quel momento, ritenevano non potesse essere rappresentato visivamente — l'eccessivo isolamento delle figure centrali, la nudità degli angeli. Così dopo molte discussioni si dava incarico (25 aprile 1547) allo stesso Anselmi di «riformare» la nicchia seguendo alcuni precisi criteri: togliere Dio Padre (al cui posto oggi c'è una nuvola nera) e aggiungere altre figure vicino alle due principali (saranno scelti i quattro santi nominati negli ultimi anni patroni della città: Tommaso 1521, Giuseppe 1528, Girolamo 1545, Bernardo degli Uberti 1548); cancellare gli angeli nudi e dipingerne altri tra le nubi fino al cornicione; rifare alcune teste; coprire le nudità di Adamo ed Eva. Oggi quindi il catino absidale — che risulta terminato nel novembre del '48 — ci appare assai diverso dal progetto iniziale. In alto galleggiano angeli musicanti e altre schiere celesti, mentre la Colomba-Spirito Santo diffonde la propria luce verso il Cristo che in posizione leggermente superiore sta ponendo sul capo di Maria la corona con dodici stelle (Apocalisse 12, 1). Alla loro destra scorgiamo San Bernardo col pastorale e San Girolamo intento a leggere, affiancati da altri santi tra cui si individuano Lorenzo e Giovanni Battista; a sinistra San Tommaso e San Giuseppe, seguiti da altri santi tra cui Paolo e Pietro. Sotto, nella schiera dei patriarchi, da destra si notano Mosè con le tavole della Legge; David con la cetra e la corona; Adamo con la mela in mano; Eva dai lunghi capelli biondi; Noè con l'arca; Abramo con Isacco. Una fascia con classicheggianti motivi di putti che lottano o mostrano vasi preziosamente cesellati corre lungo il margine inferiore del nicchione.

Abbassando lo sguardo si incontrano quattro *pilastr*, due di fianco all'altare e due vicino alle cantorie, dipinti (e per alcune parti ridipinti su disegni precedenti) nel 1760 da Pietro Rubini al quale si devono pure le storie in chiaroscuro che impreziosiscono le *cantorie*, fabbricate dal falegname Gaetano Banzi, dorate da Giuseppe Sangalli e inaugurate il 19 marzo 1761. Il Rubini alla sommità dei *pilastr* vicino all'altare ha rappresentato allegoricamente la Pietà (a destra con il liocorno) e l'Innocenza (a sinistra con l'agnello) e in quelli vicino alle cantorie la Fortezza (a destra con elmo e scudo) e la Temperanza (a sinistra con palma e specchio).

L'*altare* — rifatto e sistemato al centro del traforo dopo l'apertura del coro — è uno degli esemplari più belli del rococò parmigiano per ricchezza di marmi e fantasia inventiva. Disegnato da Maurizio Lottici (1752) veniva realizzato dal marmista Giovanni Trivelloni e dallo stuccatore Carlo Bossi; l'argentiere Domenico Barbieri ricopriva i capitelli delle colonne con lastre d'argento. L'ancona è composta da due colonne tortili che inquadrano il supporto dell'immagine sotto il quale due angioletti recano corone di fiori; sopra spicca una ricca cimasa dove due angeli sostengono la corona di Maria, regina del Cielo, mentre dall'alto lo Spirito Santo irradia la luce della sapienza tra angeli agili e aggraziati. L'opera era compiuta già l'8 agosto del '53 e il 28 agosto dell'anno successivo anche l'altare era terminato per cui si cominciava la posa dei gradini e di parte del pavimento. Senonchè nel '58 il Trivelloni moriva e il lavoro veniva concluso tre mesi dopo da Andrea Della Meschina e dal figlio Domenico. Costoro poi realizzavano in marmo (1760) quelle parti dell'ancona costruite inizialmente a stucco e Domenico (1776) eseguiva pure la *balaustra* che delimita il presbiterio disegnata da Antonio Brianti.

Ai lati dell'altare sono state poste le due statue in marmo di Carrara di *David* e *Gioacchino*, scolpite nel 1726 da Giovanni Giacomo Baratta e da suo fratello su disegno del Mozzani. I *candelieri* sono stati fabbricati da Antonio Salvini e Odoardo Panini (1797) mentre i busti dei santi erano stati modellati e fusi in bronzo da Giacomo Maria Giovannini (1703).

Al centro dell'ancona campeggia *l'immagine miracolosa di Maria* per la quale appunto il tempio è stato costruito (come si è raccontato all'inizio del volume). L'affresco è degli inizi del '400 ed è stato eseguito da un ignoto pittore, forse parmigiano, sulla parete del piccolo oratorio di San Giovanni Battista, costruito nel 1392. La Madonna, malinconicamente assorta, è assisa in trono e tiene sulle braccia il piccolo Gesù che sta succhiando il latte dal seno materno. Ai suoi piedi, in ginocchio, due figure oranti molto scialbate: potrebbero essere due angeli o due devoti, magari i finanziatori dell'opera, che nella parte superiore pare modificata nella seconda metà del '400 con l'aggiunta delle paraste decorate da cui sporgono altre due figure oranti con copricapi rinascimentali; per questo inserimento la Ghidiglia Quintavalle ha ipotizzato un esecutore «ormai

aggiornato su Cosmè specie della pala Roverella». Ma anche il giovane di sinistra, inginocchiato, come si presenta ora, ha un volto decisamente rinascimentale. Il gruppo principale, di difficile lettura per le ridipinture e le cadute di colore, risulta di problematica classificazione, anche perchè sulla pittura parmigiana di quel periodo non esistono ancora studi approfonditi e i pochi nomi che emergono dai documenti spesso restano senza riscontri concreti. Questa Madonna è stata solennemente incoronata nella piazza Maggiore cittadina con una corona d'oro il 27 maggio 1601 nel corso di una spettacolare cerimonia, presieduta dal vescovo di Cremona mons. Cesare Speciani, che ha visto la partecipazione di migliaia di fedeli, di tutto il clero regolare e secolare, delle confraternite, di millequattrocento soldati di fanteria e di tutta la cavalleria ducale, nonchè del duca Ranuccio I con la duchessa Margherita Aldobrandini.

IL CORO — Come abbiamo già visto, il coro è stato voluto dai cavalieri costantiniani, dopo che il tempio era diventato la sede del loro Ordine, ed è stato realizzato tra il 1727 e il '30 nello spazio occupato dalla prima sagrestia, su disegno di Edelberto Dalla Nave che ha progettato la parte inferiore su base rettangolare in senso trasversale, mutando poi la forma in poligonale sopra gli stalli e concludendo con la volta a pianta ellittica. La *volta* ovale è stata affrescata da Antonio Vizzani tra il 1729 e il '30 ed è composta da un grande medaglione centrale, in cui è stata raffigurata l'Assunta, con ai lati quattro medaglie monocrome più piccole con gli evangelisti Matteo e Marco, verso l'altare, e dalla parte opposta Luca e Giovanni. Tra la volta e il cornicione vi è una fascia di finestre «guariniane» alternate a *pennacchi* con figure di vescovi e Padri della Chiesa, eseguite a chiaroscuro da Giuseppe Dalla Nave (1730), fratello di Edelberto. Le *paraste* invece sono state dipinte solo nel 1761 da Pietro Rubini. Tutta la complessa *decorazione a stucco* è opera di Carlo Bossi, in parte su disegno del Dalla Nave e in parte su disegno del Mozzani. Gli *stalli del coro* e il *leggio* sono stati fabbricati dal falegname Gaetano Banzi e collocati nel 1753. Nel 1880 veniva dato incarico alla ditta Vegezzi-Bozzi di Torino di costruire un nuovo grande *organo*, collocato nel coro, dove si innalzava pure una vistosa *cantoria*, realizzata da Giuseppe Frenguelli, che la inseriva imitando lo stile rococò. L'*organo attuale* a quattro tastiere è stato ristrutturato nel 1970. Nel coro vi è pure la statuetta in bronzo di *Cristo*, cesellata in modo splendido dal parmigiano Andrea Spinelli (1543).

CAPPELLA DEL CROCEFISSO — Il *soffitto* con monocrome figure allegoriche è stato decorato da Antonio Rubini (1761) e l'*altare* è stato realizzato da Domenico Della Meschina (1775) su disegno di Antonio Brianti. Nell'ancona è posta la tela della *Crocefissione* dipinta con accentuato patetismo da Antonio Bresciani (1783). Nella cappella si trovano pure i monumenti a Sforzino Sforza e a Ottavio Farnese, nonchè la tavola

(260 x 150) della *Madonna in trono col Bimbo, Santi e angeli musici* del parmigiano Simone Martinazzi, detto Simone delle Spade. Quest'ultima opera risale all'inizio del '500 e risente, pur nello studiato equilibrio di forme e colori, di una certa freddezza. La Vergine, assisa su un alto trono marmoreo, tiene il Bimbo in piedi sulle ginocchia; la mano sinistra è appoggiata sul ventre per sottolineare la maternità divina. Ai lati in piedi vi sono Giovanni Battista, a destra, e l'evangelista Luca, a sinistra.

Il *monumento a Sforzino Sforza*, restaurato nel 1996, è stato scolpito da Gian Francesco Ferrari d'Agrate tra il 1528 e il '36 ed è uno dei monumenti più significativi del Rinascimento maturo a Parma. Sforzino Sforza — conte di castell'Arquato, figlio di Francesco e Orsina Torelli e cugino di Federico, padre di Bosio II che sposò Caterina Farnese, sorella di Pier Luigi — morì il 9 ottobre del 1526 lasciando alla Steccata, allora in costruzione, tremila scudi d'oro perchè fosse degnamente sepolto nel tempio. I deputati nel 1527 si riunivano e assegnavano al d'Agrate l'incarico di eseguire il monumento, il cui disegno veniva preventivamente sottoposto al duca di Milano Francesco Sforza, parente di Sforzino. Per realizzarlo si acquistavano perlino vicentino e rosso di Verona mentre per la statua si usava marmo greco. La doratura degli orli delle vesti, delle armi e di altre parti era affidata al pittore Francesco Maria da Cornazzano.

Il sepolcro è delimitato sobriamente da due colonne e da una trabeazione lineare sopra la quale campeggia lo stemma della casata: un leone rampante con la mela cotogna. Sotto, inquadrato tra altre due colonne e un arco a tutto sesto, si trova il sarcofago su cui il conte, in abito da guerriero romano, è sdraiato con gli occhi chiusi, come se stesse dormendo, la testa appoggiata sul braccio sinistro sotto il quale vi sono un elmo e un libro ad indicare le qualità di uomo d'armi e di cultura del defunto. Nella base sono incisi con modesto rilievo una lucerna, un bucranio con due spighe e un elmo. L'atteggiamento del dormiente si rifà all'idea neoplatonica del sonno e del sogno come momenti privilegiati del rapporto dell'anima con la divinità: condizione che si realizzerà pienamente con la morte.

Nella cappella vi è pure sepolto *Ottavio Farnese*, secondo duca di Parma, morto nel 1586 e le cui spoglie sono state trasportate alla Steccata l'anno seguente da San Pietro Martire. Più tardi veniva collocato il busto del duca, che mostra orgogliosamente il collare col Toson d'oro, scolpito da Giovan Battista Fornari probabilmente quando Ottavio era ancora vivo come induce a ritenere il realismo che lo contraddistingue. Il monumento veniva poi completato nel 1765 dalla complessa cornice marmorea disegnata da Antonio Bianti.

NICCHIONE DI SAN GIUSEPPE (NORD) — La denominazione iniziale ha perso ora significato poiché non vi sono più immagini del casto sposo di Maria. Gli archi, la volta e il catino con la rappresentazione della

Discesa dello Spirito Santo sugli Apostoli sono stati affrescati da Gerolamo Bedoli Mazzola tra il 1546 e il '53 con l'aiuto del figlio Alessandro. L'artista si era impegnato a dipingere «la emissione del Spirito S.to con la Madona accompagnata da due Sante et li XII Apostoli, sopra le teste dei quali sia un'apertura del cielo con splendore et alcuni angeli accomodati secondo che a lui parerà». Quanto alla volta si specificava: imitando nelli frisi delli archi et altri volti la fassa fatta per il gam magister Francesco Mazzollo in detta chiesa et con il medesimo oro qual si volle in essa opera. Anchora con sei figure colorite et quattro non colorite».

Coi restauri del 1982-85 l'opera del Bedoli è tornata ad essere visibile in tutta la sua accattivante complessità. Nel catino, infatti, la scena della Discesa dello Spirito Santo, rappresentata in modo inusuale con una danza di cherubini, è inserita in una teatrale cornice architettonica; i protagonisti sono seduti sui gradoni di una cavea circondata alla sommità da una balaustra che delimita una struttura ad archi inframmezzati da colonne e statue. Maria risplende fulgida dello Spirito Santo, che aveva già ricevuto al momento dell'Annunciazione, e dal centro guarda con consapevolezza la luce accecante che scende dal Cielo e pervade gli apostoli, alcuni dei quali, sorpresi e turbati, si contorcono in gesti scomposti. A fianco della Vergine vediamo a destra Maria di Cleofe e a sinistra la bionda Maria Maddalena.

Nella volta il Bedoli Mazzola ha collocato, a destra, in monocromo Giosuè che ferma il sole; quindi tre figure femminili viste, a differenza di quelle del Parmigianino, tutte frontalmente: una donna vestita d'azzurro, riccamente adorna di una corona di perle sul capo, di due grandi orecchini pure di perle, di una sontuosa collana in oro e pietre preziose, con una stola di lince secondo la moda del tempo; un'altra con un abito intessuto di fili d'oro, le braccia aperte, la quale regge nella mano sinistra un uovo e nella destra una lampada; la terza infine sostiene sul capo un supporto con un vitellino dorato; segue David con la testa di Golia. A sinistra Saul, primo re d'Israele, con elmo, lancia e scudo; quindi tre donne: la prima, voltata di spalle, porta un bimbo in braccio e un vaso sulla testa; poi Giuditta trionfante con la testa recisa di Oloferne; quindi una donna, vista frontalmente, che regge un tino sul capo e stringe grappoli d'uva nella mano destra; infine Gedeone che strizza il vello bagnato di rugiada, allegoria della fecondazione della Vergine per opera dello Spirito Santo.

Il Bedoli ha qui dipinto ai lati quattro uomini forti della Bibbia affiancandoli alle donne più famose della Sacra Scrittura rappresentate, come già aveva fatto in altri quadri, tramite simboli ad imitazione («con suo molto onore», come scrive il Vasari) del Parmigianino. A sinistra in centro spicca Giuditta, l'eroina trionfatrice sul vizio e sul peccato: la sua azione è stata vista come anticipazione della Visitazione. Dalla parte opposta (prefigurazione di Maria secondo le profezie di Isaia <la vergine concepirà e partorirà un figlio>, <il popolo che camminava nelle tenebre vide una grande luce>) campeggia una donna dal vestito dorato, che stringe

un uovo, simboleggiante la nascita da una vergine, e una lampada: la nascita del Cristo venuto a illuminare il mondo; motivo che ritroviamo nella pala di San Zeno del Mantegna (1457-59), posto sopra il capo della Madonna col Bambino. Nelle altre quattro figure femminili si possono identificare: a destra Rut (la donna ingioiellata) la cui modestia e fedeltà vennero premiate col matrimonio col ricco Booz: da loro nacque Obed padre di Jesse dalla cui discendenza uscirono Maria e il Messia; e Rachele, seconda moglie di Giacobbe, la quale rubò gli idoli (il vitellino dorato) a suo padre Labano. A sinistra Rebecca, moglie di Isacco, col vaso con cui si recava al pozzo e in braccio il secondogenito Giacobbe da cui discendono le dodici tribù di Israele; e Lia, la prima moglie di Giacobbe, con l'uva e il tino: da lei ha origine la tribù di Giuda e, come riferisce la Genesi (49, 10-11), «Non sarà tolto lo scettro da Giuda nè il bastone di comando tra i suoi piedi, finchè non verrà colui al quale esso appartiene, al quale andrà l'obbedienza dei popoli. Egli lega alla vite il suo asinello e a una vite scelta il figlio della sua asina, lava nel vino la sua veste e nel sangue dell'uva il suo manto». Nella fascia sottostante il nicchione sono stati dipinti reliquiari e fanciulle tibicini, mentre nelle sottofasce dell'arco notiamo vasi con sfingi, libri chiusi e aperti, scene di sacrificio e oggetti liturgici come turiboli e navicelle.

Le pareti sono scandite dalle *paraste* ridipinte da Andrea Seghizzi (1669). L'*altare* è stato realizzato da Domenico Della Meschina su disegno di Antonio Brianti (1766), che ha inserito nella cimasa la Croce dell'Ordine Costantiniano; ai lati sono state poste le statue marmoree della *Verginità* e dell'*Umiltà*, scolpite da Francesco Baratta. Nell'ancona campeggia la pala con la *Trinità con i santi Basilio, Gregorio Taumaturgo e Nicola di Bari* di Gian Battista Cignaroli (1762-64). Il pittore veronese, che aveva già inviato a Parma l'Angelo custode e più tardi eseguirà la Fuga in Egitto per la raffinata chiesa rococò di Sant'Antonio abate dal soffitto traforato, ha impostato la scena su due diagonali che scendono da sinistra a destra: la prima parte dalla testa di Dio Padre, tange la spalla del Cristo e si conclude nel braccio della croce; la seconda sfiora la testa dei santi Gregorio e Basilio. Vi è una terza diagonale che interseca le altre due scendendo da destra a sinistra attraverso la spalla e la gamba del Cristo. A questo dinamismo di rapporti va aggiunto un cromatismo felice che rende gradevole la composizione nella quale campeggia la Trinità assisa sulle nubi con sotto, a destra, in ginocchio San Basilio, dottore della Chiesa ed estensore della regola sotto cui era posto pure l'Ordine Costantiniano, esplicitamente richiamato dalla croce dell'Ordine di San Giorgio, che spicca in un piatto posato su un tavolo. In piedi a sinistra San Gregorio di Nazianzo, col caratteristico copricapo della Chiesa d'Oriente, amico di San Basilio e anch'egli dottore della Chiesa, e San Nicola di Mira (da noi noto come S. Nicola di Bari in quanto nella città pugliese riposano le sue spoglie), uno dei santi più popolari della cristianità.

Sulle pareti laterali sono state collocate a destra le *portelle esterne* del vecchio organo, e a sinistra la *Morte di Santa Marta* di Francesco Adorni. Giovanni Sons, fiammingo, dopo aver ampliato le portelle interne del Parmigianino (1580) veniva incaricato di realizzare anche quelle esterne e componeva una grande scena di paesaggio, incorniciata da alti alberi frondosi, col motivo della Fuga in Egitto. Sulla destra la Vergine con in braccio il Bambino è seduta sull'asino, che viene condotto da due angeli. San Giuseppe, invece, in primo piano a sinistra, sta attingendo acqua da un piccolo rio. Il delicato cromatismo dei personaggi si fonde coi brani più luminosi di un paesaggio che prende vigore dai forti contrasti tra le zone chiare e quelle scure: queste ultime contribuiscono pure a creare la profondità dei piani. Da notare anche la cura con cui sono descritti gli animali. La *Morte di Santa Marta*, che purtroppo ha una grave lacuna nella zona centrale, è l'unica opera rimastaci di Francesco Adorni, attivo nella prima metà del '600, allievo del Lanfranco, come si nota nella figura del Cristo tra le nuvole, ma sensibile pure alla lezione dello Schedoni nella luce fredda che scandisce le figure. La tela era stata realizzata per la chiesa di Santa Caterina e dopo la soppressione è giunta alla Steccata in pessime condizioni. E' stata restaurata nel 1967.

CAPPELLA DEI SANTI PIETRO E PAOLO — Oggi è dedicata alla Madonna di Fatima, la cui statua vi è stata posta negli anni Settanta ed è oggetto di grande devozione. L'*altare*, disegnato dal Brianti (1772), è stato lavorato da Domenico Della Meschina, mentre il *soffitto* è stato affrescato con monocrome figure allegoriche da Pietro Rubini (1764). I *quadretti rotondi* coi Misteri della Vergine sono stati dipinti da Antonio Bresciani (1762). In una parete si trova il *monumento al barone Ferdinando Cornacchia*, presidente dell'Interno, deceduto nel 1842. Il busto, definito dai contemporanei «somigliantissimo», è stato scolpito da Tommaso Bandini (1845).

SAGRESTIA NOBILE

Il corridoio che porta alle sagrestie è arricchito all'inizio da un medaglione con la *Trinità tra gli angeli*, affrescato da Giuseppe Dalla Nave (1730). Proseguendo, tra le insegne araldiche dei cavalieri costantiniani creati da Maria Luigia, si incontra l'artistico *lavabo* di marmo, trasportato nell'autunno del 1824 alla Steccata dal convento di San Paolo, dove era collocato «in un piccolo coritoio a pianterra del suddetto ex monastero in faccia all'antico Refetorio»: è composto da una vasca coi piedi a zampa di leone, sovrastata dalla scritta «Et satis est mundis corde lavare manus» e da una vasca-contenitore con coperchio sopra cui due delfini, prefigurazione della morte e resurrezione di Cristo, si intrecciano per le code, coperte dal simbolo eucaristico IHS. Potrebbe essere stato realizzato nei primi decenni del '500 da quel Giovanni Francesco Ferrari

d'Agrate, figlio di Giovanni Antonio e abitante nella vicinia della Cattedrale, al quale si deve pure il monumento Carissimi in Duomo e che viene confuso con l'omonimo Gianfrancesco Ferrari d'Agrate, figlio di Antonio e abitante davanti a San Sepolcro, che ha lavorato nella Steccata. In fondo al corridoio spiccano le due belle statue in legno dorato di *S. Domenico* e *S. Caterina*, provenienti dalla distrutta chiesa domenicana di San Pietro Martire e scolpite da Lorenzo Aili verso la fine del '600 con ampi movimenti ondegianti nei panneggi e una gestualità teatrale.

Nella sagrestia usuale si possono ammirare alcune opere di notevole valore artistico o artigianale iniziando da una storica *veste della Madonna Santissima* degli inizi del Seicento, purtroppo mutila di alcuni elementi. Consiste in una lamina d'argento parzialmente dorata, sbalzata e cesellata con perle, ametiste, topazi, smeraldi, granate, formanti i vestiti che indossano la Vergine e il Bambino e due angeli sopra di loro. A Michele Desubleo (il fiammingo Michel Desoubleay che ha concluso la sua attività a Parma tra il 1666 e il '76) appartiene la *Madonna del Rosario col Bimbo*, che si richiama alla Madonna della rosa dello stesso autore. Anche qui la Vergine stringe una rosa nella mano sinistra, ma nella destra ha la corona del Rosario, nera e con attaccata una medaglia. Il Bimbo, in piedi, si appoggia con la mano sinistra alla spalla della madre, seduta tra le nubi, e nella mano destra tiene una rosa e una corona bianca del Rosario terminante con una croce. Il quadro sembra provenire dalla Congregazione del Rosario, istituita nel 1599 in San Pietro Martire e i cui beni sono passati in parte alla Steccata nel 1811 dopo la soppressione napoleonica; dalla chiesa domenicana, oltre alle opere di cui si è parlato in precedenza (sculture e tondi coi Misteri del Rosario), è giunta pure — portata in solenne processione — la secentesca *statua lignea della Madonna del Rosario*, che era collocata sull'altare maggiore e che come fattezze è simile alla Vergine col Bimbo che si venera nel santuario di Fontanellato. Vi sono pure un bel *San Giuseppe col Bambino*, costruito con solida plasticità e ascrivibile al pieno Seicento bolognese; un *Cristo che porta la croce e cade sulla via del Calvario*, pietosamente soccorso dalla Veronica sotto lo sguardo minaccioso dei soldati caratterizzati da un forte realismo di sapore nordico come le torri che appaiono sullo sfondo, databile al secondo Cinquecento; una tela, donata alla chiesa nel 1964, con la *Vergine incoronata dagli angeli, il Bambino e i santi Rocco e Antonio abate*, eseguita negli anni successivi alla terribile peste del 1630-31, e *sei vasi portapalme* di legno della fine del Settecento, realizzati dall'intagliatore Odoardo Panini e argentati da Giovanni Zurlini.

Ed eccoci alla *sagrestia nobile*. Costruita nel 1665, è stata arredata con solenne fastosità barocca nella quale l'altissima abilità degli artigiani si unisce alla sbrigliata fantasia dei progettisti che, attraverso una stupefacente varietà d'immagini, hanno dato vita a una specie di teatro ligneo delle meraviglie, capace d'incantare il visitatore con la incalzante parata di satiri, cariatidi, mascheroni, putti, santi, evangelisti: un

miscuglio di sacro e profano solo apparentemente caotico, poiché invece sottende un ben preciso discorso religioso.

I sontuosi *armadi* (i credenzoni) di noce dalla patina calda e robusta, divisi su due piani con l'inferiore più sporgente, ricchi di colonne tortili, motivi ornamentali naturalistici e di plastiche figure, sono stati realizzati per la parte strutturale dal milanese Carlo Rottini in collaborazione col parmigiano Rinaldo Torri, e per gli intagli, vere e proprie sculture lignee, dal milanese Gian Battista Mascheroni il quale nel gennaio del 1666 presentava una nota «dell'intali che vano sopra alli cardenconi», mentre nella cimasa le statue e i vasi sono stati scolpiti da Francesco Niccolini. La solenne benedizione inaugurale del 23 marzo 1670 fa ritenere che tutto l'apparato fosse già completato all'inizio di quell'anno, come pure la decorazione della volta affrescata con tre medaglioni di scuola parmense raffiguranti l'Annunciazione, la Fuga in Egitto e l'Incoronazione di Maria.

Il complesso arredo è unico e non ha precedenti nella nostra provincia in quanto la sagrestia di San Giovanni, che per bellezza e solennità potrebbe costituire un naturale termine di riferimento, fabbricata all'inizio del '600, conserva i severi ed equilibrati moduli architettonici cinquecenteschi. D'altra parte gli autori sono lombardi e la loro cultura, tutta intrisa di barocco pur conservando memoria di stili precedenti, risente di tale provenienza. «Legami più puntuali — osserva Paola Ceschi Lavagetto — si notano con gli armadi della sacrestia di San Fedele, a cui rimandano la scansione geometrica delle superfici, la suddivisione verticale delle specchiature, l'adozione di elementi linguistici come bucrani, motivi vegetali e di frutta, i bassorilievi sopra le porte».

Osservando gli armadi per fasce orizzontali si nota come nella parte inferiore, la più sporgente, siano rappresentati sotto forma di cariatidi o di mascheroni esseri primordiali o addirittura diabolici: satiri dalle gambe caprine, sirene con la coda pinnata, giovanette seminude vestite alla greca. I mascheroni sono costruiti in modo bizzarro, quasi arcimboldesco, assemblando elementi del mondo esclusivamente materiale: foglie e frutti (la terra), conchiglie (l'acqua), ali d'uccello (l'aria), lingue di fiamme (il fuoco).

La parte superiore è corredata da figure molto diverse. Gli esseri primordiali lasciano il posto a simpatici putti-angioletti e a caste fanciulle indossanti lunghi abiti che le ricoprono interamente. Sopra le porte laterali vi sono due riquadri, uno con l'Incoronazione di Maria (a destra) e l'altro con l'Annunciazione (a sinistra). L'arredo ligneo si interrompe nella parete contro l'ingresso principale dove è stata posta una fastosa ancona con una tela del Sons, di cui parleremo.

Il coronamento degli armadi è formato da una serie di medaglioni sostenuti da putti con immagini di santi, con scritte, intercalati a vasi con fiamme ardenti. Sopra la porta d'ingresso è scolpita l'Immacolata

sovrastante la falce lunare con la scritta «Fecit mihi magna/ qui potens/ est», affiancata da due sibille con cartigli — a destra la Sibilla Samia «Humano quem virgo sinu inviolata fovebit» (colui che una vergine inviolata nutrirà nel seno umano) e a sinistra la Sibilla Libica «Reginae mundi gremio rex membra reclinat» (il re piega le membra nel grembo della regina del Mondo) — e dai due evangelisti che più hanno parlato di lei e dell'infanzia di Gesù: Matteo (a destra) e Luca (a sinistra). Dalla parte opposta, verso l'altare, vi sono Marco (a destra) e Giovanni (a sinistra).

Questo sistema di lettura offre la chiave per poter interpretare il significato complessivo dell'opera. La parte inferiore rappresenta il mondo primordiale che non ha conosciuto Cristo e quello diabolico (i mascheroni) che vive nel peccato. Con l'avvento di Cristo (l'Annunciazione), l'umanità si illumina, si trasforma spiritualmente, e simbolicamente diventa più bella anche nell'aspetto esteriore. Il compito di rinnovare continuamente la venuta del Cristo e di salvare l'umanità dal peccato ora è assolto dalla Chiesa, che lo esercita mediante i sacramenti, qui rappresentati dai paramenti che i sacerdoti indossano e che sono custoditi negli armadi. Il traguardo finale è quello della gloria celeste con la Vergine, gli evangelisti, i santi, dove arde il fuoco (i vasi con la fiamma) dell'amore perenne di Dio.

Di fronte all'ingresso si erge l'imponente *ancona* con le colonne tortili, l'elaborata cimasa ad arco, dorata da Giuseppe Diana (1669) e sovrabbondante di motivi decorativi. Nella parte inferiore che funge da paliotto tra i due piccoli angeli è stata inserita la croce dell'Ordine Costantiniano. Al centro è posta la tela, firmata e datata «Joannes Sons Belga F. 1607», rappresentante la *Sacra Famiglia* in un momento di vita quotidiana. In un ambiente fitto di alberi frondosi la Vergine, seduta sulla sinistra, sta cucendo e guarda con occhi affettuosi e tristi Gesù, ormai grandicello, che tiene per mano San Giuseppe, il quale con la sinistra sta posando la piella sul suo tavolo da falegname. Gesù pare voler condurre il padre putativo verso due angioletti: uno è seduto su due assi di legno (la croce su cui morirà il Cristo) e l'altro estrae da una cesta di vimini un telo bianco in cui lo stesso Cristo sarà avvolto dopo la morte. In alto altri angeli osservano la scena, mentre uno di loro mostra un grappolo d'uva, simbolo del vino eucaristico, ossia del martirio e della resurrezione di Gesù.

Negli armadi sono contenuti splendidi *paramenti* (tutti classificati con schede particolareggiate redatte dalla Soprintendenza ai Beni artistici e storici di Parma) iniziando da un parato — pianeta, stola, manipolo, velo da calice, borsa per corporale — secentesco con disegno in velluto tagliato rosso scuro su una trama di seta gialla con doppi fili dorati. Poi un piviale damascato in seta verde chiaro, una pianeta con fondo verde e una con fondo rosso in damasco «gros de Tours liseré» broccato.

Al Settecento ci introduce un paramento con composizioni vegetali stilizzate, con piume di pavone e con un

grande frutto esotico simile all'ananas. A Bruxelles è stato confezionato (1720-30) un camice in fine tela di lino bianco con un bordo di pizzo alto 59 centimetri. A Parma, invece, è stata tessuta una rara pianeta a due dritti in raso e taffetas ricamata con eleganti girali a foglie sottili e con lo stemma della famiglia Dal Monte. Dalle abilissime mani delle Zitelle della Pietà ricamatrici parmensi è uscito un eccezionale piviale in raso bianco, trasformato in un variopinto giardino rigoglioso di tulipani, rose, garofani, peonie, primule, nonché di composizioni di frutta con piccoli uccelli. Dalla Francia, invece, giungono una pianeta (1735-40) con fondo di seta verde e ricche composizioni floreali in rosa, rosso, azzurro sfumati, incorniciate tra motivi d'oro e d'argento e un'altra simile elaborata a Lione con motivi e colori di ancor maggiore vivacità. L'elenco potrebbe continuare, ma rischierebbe d'esaurirsi in una monotona catalogazione di pianete, piviali, tunicelle, buste da corporali e non riuscirebbe a esprimere la meraviglia e il piacere che si prova di fronte alla varietà dei tessuti e dei fantasiosi ricami di questi paramenti che il segreto dei cassetti preserva dalla luce che li rovinerebbe inesorabilmente. Va segnalata a parte per importanza storica la settecentesca «Mitra del Gran Priore dell'Ordine Costantiniano di San Giorgio» con incastonata una croce d'argento ornata di diciassette gemme color rosso rubino e di altre color verde smeraldo.

Oltre ai tessuti, la Steccata possiede anche preziosi *manufatti in argento*: candelieri e calici secenteschi, cartegloria, legature di libri liturgici; quattro busti portareliquie plasmati all'inizio del Settecento dal bolognese Giuseppe Maria Mazza e fusi dal parmigiano Giuseppe Gualtieri; un ricchissimo e mosso Reliquiario della Croce di Giuseppe Doria (1713); un pastorale finemente cesellato con l'immagine di San Giorgio a cavallo e un paliotto in lamina d'argento sbalzata con la Vergine e il Bimbo al centro di lussureggianti motivi vegetali, dovuti a Michele Cruer (1716-19).

Ed ancora: reliquiari ad urna dell'argentiere parmense Stefano Barbieri (coadiuvato dal fonditore Cristoforo Ghinelli e dall'ingegnere Giuseppe Montanini); corone per la statua della Beata Vergine del Rosario dell'orafo parmense Ventura Patrini e del gioielliere Girolamo Ferrari; ostensori a sole, ampolline, vassoi, reliquiari ad ostensorio, bacili; due calici di Maurizio Vighi e uno di Alessandro Bonani; una serie di pezzi vari della prima metà dell'800 di Gaetano Sanini. Oggetti custoditi con cura e raramente esposti; testimonianze tutte preziose e importantissime per la storia degli apparati liturgici e che denotano l'interesse che i parmigiani hanno sempre mostrato per questo tempio dedicato alla Vergine, protettrice della città.

LE TOMBE DEI DUCHI

Nel giugno del 1823 la duchessa Maria Luigia dava disposizione perchè venisse eretta nei sotterranei della Steccata una «cappella mortuaria» destinata ad ospitare le ceneri dei Farnese e dei Borbone, che si trovavano prevalentemente nella chiesa del convento dei Cappuccini in Oltretorrente, dedicata a Santa Maria Maddalena e oggi sconosciuta, adibita a sede della Pubblica Assistenza. La cappella, a cui si accede da una piccola scala, è stata progettata con austera semplicità neoclassica da Paolo Toschi, prestigioso direttore dell'Accademia di Belle Arti.

Solo Alessandro Farnese, il gran capitano, eroe delle Fiandre, ha una tomba particolare costituita da una cassa «scolpita rozzamente in un macigno» con sopra appoggiati un elmo e una spada arrugginiti e consunti. Gli altri defunti sono ricordati con piccole lapidi sulle quali sono incisi il nome, il titolo e la data di morte.

Ecco l'elenco dei quattordici tra duchi e principi Farnese e Borbone e delle dodici tra duchesse e principesse sepolti nella cappella. Li riportiamo seguendo l'ordine cronologico della morte.

1577 — Maria del Portogallo, moglie di Alessandro Farnese

1592 — Alessandro Farnese, terzo duca di Parma

1622 — Ranuccio I Farnese, quarto duca di Parma

1643 — Margherita Farnese, principessa, suor Maura Lucenia, benedettina

1646 — Odoardo Farnese, quinto duca di Parma

1647 — Francesco Farnese, principe e cardinale

1663 — Margherita Violante di Savoia, prima moglie di Ranuccio II

1665 — Maria Farnese, principessa

1666 — Isabella d'Este, seconda moglie di Ranuccio II

1672 — Vittoria Farnese, principessa

1672 — Caterina Farnese, principessa

1675 — Eleonora Farnese, principessa

1677 — Pietro Farnese, principe

1683 — Maria d'Este, terza moglie di Ranuccio II

1693 — Alessandro Farnese, principe

1693 — Odoardo Farnese, principe

1694 — Ranuccio II Farnese, sesto duca di Parma

- 1718 — Margherita Farnese, duchessa di Modena
- 1727 — Francesco Farnese, settimo duca di Parma
- 1731 — Antonio Farnese, ottavo duca di Parma
- 1748 — Dorotea Sofia di Neoburgo, moglie del principe Odoardo e poi del duca Francesco
- 1765 — Don Filippo di Borbone, Infante di Spagna e duca di Parma
- 1786 — Filippo di Borbone
- 1789 — Maria Luisa di Borbone
- 1802 — Don Ferdinando di Borbone, duca di Parma
- 1854 — Carlo III di Borbone, duca di Parma, assassinato. Di lui si conserva solo il cuore.

Nella chiesa di Santa Maria della Steccata dell'Ordine Costantiniano è stato collocato in una parete del cosiddetto nicchione di San Giuseppe un grande quadro di rilevante interesse iconografico, che si trovava nei depositi in precarie condizioni e che è stato felicemente recuperato dall'Ordine nell'ambito della sua attività che ha come scopo l'impegno per il culto, la beneficenza e la cultura. Restaurato con paziente perizia dalla Metodo di San Pancrazio, sotto la esperta direzione di Mariangela Giusto della Soprintendenza, e riportato all'attenzione del pubblico con una intelligente collocazione <storica> da Francesca Mazzoli, curatrice del Museo Costantiniano, il dipinto (cm. 310 x 200) mostra al centro, seduta sopra le nuvole, la Madonna che viene incoronata con la tiara da due angeli sopra i quali aleggiano lo Spirito Santo in forma di colomba e Dio Padre col nimbo trinitario, circondati da angeli musicanti: la Vergine guarda amorevolmente verso San Giuseppe seduto al suo fianco e gli tiene una mano mentre dal lato opposto Gesù le sta consegnando il bastone del comando; sotto le nuvole è raffigurato San Remigio vescovo di Reims con le insegne episcopali (mitra e pastorale) e un libro aperto (ha scritto le <Declamationes>), suoi attributi tradizionali.

Due sono le importanti innovazioni iconografiche dell'opera, collocabile tra la fine del Cinque e i primi decenni del Seicento: la Madonna incoronata con il triregno pontificio e San Giuseppe partecipe dell'evento e posto sullo stesso piano della sposa e del figlio. Con il Concilio di Trento veniva dato maggior rilievo al ruolo della Vergine come avversaria dell'eresia protestante e ci si impegnava a sostenere la supremazia e l'universalità della Chiesa cattolica romana il cui potere deriva direttamente da Cristo e dalla Trinità; e l'immagine di Maria nel dipinto si fonde con quella della Chiesa. Maria madre e regina della Chiesa è un concetto ribadito anche da Paolo VI nel 1964 a conclusione del Concilio Vaticano secondo e la Madonna appare raffigurata con la corona regale fin dal XIII secolo, ma qui si giunge ad un'unica identità rafforzata dallo scettro del comando e dalla tiara o triregno. Questo copricapo conico è stato indossato per la prima volta da papa Silvestro I (314-335) con una sola corona; Bonifacio VIII (1294-1303) ne ha aggiunto una seconda e Benedetto XII (1334-1342) la terza da cui il nome di triregno, segno delle tre dignità del

pontefice: sommo sacerdote, re e signore temporale, legislatore universale; un'altra interpretazione lo riconduce alla sovranità sulle tre chiese: militante, purgante, trionfante; è comunque un segno di potere - <mitra pro sacerdotio, corona pro regno> - oggi caduto in disuso. L'identificazione di Maria-Chiesa era già stata proposta dai santi padri nella donna dell'Apocalisse e più tardi rappresentata da Maria circondata dagli apostoli; qui però si vuole sottolineare l'autorità universale della Vergine e della Chiesa, derivante direttamente da Dio.

La figura di San Giuseppe è stata valorizzata dall'inizio del Cinquecento per il suo senso di responsabilità nei confronti della famiglia e per la sua umiltà e obbedienza, qualità molto apprezzate dai francescani e dai carmelitani che ne hanno diffuso il culto. A Parma, ad esempio, nel 1528 San Giuseppe è stato proclamato compatrono della città e nello stesso anno gli artefici della Steccata hanno ricevuto l'ordine di terminare per primo il nicchione dedicato al Santo per il quale è stata pure commissionata una pala d'altare a Francesco Maria Rondani, sostituita nel 1617 dallo <Sposalizio di Maria e Giuseppe> di Giulio Cesare Procaccini e nel 1766, dopo il rifacimento dell'altare, dalla <Trinità coi santi Basilio, Gregorio Taumaturgo, Nicola di Bari> di Giovan Battista Cignaroli, un soggetto che ha fatto scomparire ogni riferimento all'originaria dedizione a San Giuseppe, che ora viene parzialmente recuperata.

Quando è entrata questa singolare incoronazione sontuosa e familiare alla Steccata? Fino ad oggi non si sono trovati documenti in proposito, ma il tema conduce agli anni immediatamente successivi al Concilio di Trento quando è stato esaltato il ruolo della Sacra Famiglia di cui ci ha lasciato una bellissima immagine Joannes Sons nel 1607, ora nella sagrestia nobile della Steccata. Inoltre poco prima (1601) la Vergine della Steccata e il divino Bimbo, che viene allattato, erano stati incoronati con due splendide corone auree tempestate di gemme preziose nel corso di una solenne cerimonia in Piazza grande voluta dal duca Ranuccio I Farnese e dalla duchessa Margherita Aldobrandini a testimonianza del culto che Parma ha sempre avuto per la Madonna che ha il suo tempio cittadino nella Steccata, la sede più idonea, quindi, per propagandare l'immagine di Maria-Chiesa nella pienezza dei suoi poteri. Quanto all'autore, se le espressioni di Giuseppe e Gesù possono far pensare ai Bernabei, la Madonna appare piuttosto lontana dai loro modi così come il contesto pittorico molto intenso con accentuati rilievi plastici dei corpi scanditi da efficaci colpi di luce; e anche alcune sottolineature iconografiche non fanno parte del repertorio di Pier Antonio e Alessandro.

Pier Paolo Mendogni

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

B. Adorni (a cura di), *Santa Maria della Steccata a Parma* (con contributi di Eugenio Battisti, Paola Ceschi

Lavagetto, Anna Coliva, Lucia Fornari Schianchi, Arnaldo Marocchi, Bert W. Meyer), Parma 1982

B. Adorni, *La chiesa a pianta centrale, tempio civico del rinascimento*, Milano 2002

M. Basile Crispo (a cura di), *L'Ordine Costantiniano di San Giorgio. Storia, stemmi e cavalieri*, Parma 2002

S. Beguin, M. Di Giampaolo, M. Vaccaro, *Parmigianino, I disegni*, Torino 2000

C. Cecchinelli, *Culto della Vergine e devozione cittadina: Parmigianino e Correggio interpreti dei dogmi mariani*, in <Aurea Parma> a. 2002, f. III (settembre-dicembre)

P. Ceschi Lavagetto, *Il diavolo in sacrestia*, in <FMR> n. 60, aprile 1998

M. C. Chiusa, *Parmigianino*, Milano 2001

G. Cirillo, G. Godi, *Ancora per gli affreschi della Steccata*, in <Parma per l'arte>, f. 1, giugno 1978

G. Cirillo, G. Godi, *Il mobile a Parma fra barocco e romanticismo*, Parma 1983

A. Coliva, *Parmigianino*, Firenze 1993

P. Conforti, *Il patrimonio araldico della Real Casa Borbone Parma. L'Ordine di San Lodovico*, Parma 1998

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

M. Corradi Cervi, Felice da Mareto, *S. Maria della Steccata e l'Ordine Costantiniano di S. Giorgio*, Parma s.d.

D. Ekserdjian, *Correggio in Parma Cathedral: Not Thomas but Joseph* in <Burlington Magazine> CXXVIII (1986) pp 412-5

D. Ekserdjian, *Correggio*, Milano 1997

E. Fadda, *Da Parma a Casalmaggiore: Parmigianino ultimo atto*, in <Parmigianino e la pratica dell'alchimia>, Milano 2003

M. Fagiolo Dell'Arco, *Il Parmigianino, un saggio sull'Ermetismo del Cinquecento*, Roma 1970

L. Fornari Schianchi (a cura di), *Per uso del santificare et adornare* (con contributi di Rossella Cattani, Stefania Colla, Marta Cuoghi Costantini, Vincenzo Gatti, Iolanda Silvestri), Parma 1991

L. Fornari Schianchi, *Parmigianino: l'ultimo periodo a Parma e Casalmaggiore (1531-1540)*, in <Parmigianino e il Manierismo europeo>, Milano 2003

A. Ghidiglia Quintavalle, *Chiesa Magistrale della Steccata* in <Tesori d'arte cristiana>, Bologna 1967

A. Ghidiglia Quintavalle, *Le ante d'organo del Parmigianino e del Sansone alla Steccata* in <Bollettino d'arte> LIII (1968) 4

A. Ghidiglia Quintavalle, *Gli ultimi affreschi del Parmigianino*, Milano 1970

G. Godi, *Anselmi, Sojaro, Gambaro, Bedoli: Nuovi disegni per una corretta attribuzione degli affreschi in Steccata* in <Parma per l'arte> 1976, fasc. I

C. Gould, *Parmigianino*, Milano 1994

K. Malatesta, *Il Parmigianino e la presunta distruzione delle proprie opere alla Steccata*, in <Aurea Parma> a. 2000, f. II (maggio agosto)

P.P. Mendogni, *Gianfrancesco Ferrari d'Agrate: uno o due scultori ?* in <Aurea Parma> 1991, fasc. I

P.P. Mendogni, *La vita e il sepolcro di Bartolomeo Montini, canonico parmense del secolo XV* in <Quaderni utinensi> 15/16, Udine 1996

P. P. Mendogni, *Quattro secoli di devozione. Ipotesi sull'autore dell'immagine venerata dai parmigiani*, in <Gazzetta di Parma> 22 maggio 2001

R. Milstein, *The Paintings of Gerolamo Mazzola Bedoli*, New York and London 1978

A. Ronchini, *La Steccata di Parma. Memorie storico-artistiche* in <Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le province modenesi e parmensi>, N.1 (1863)

A. Rossi, *L'opera completa del Parmigianino*, Milano 1980

A. Schiavi, *La Diocesi di Parma*, vol. II, Parma 1940

V. Sgarbi, *Parmigianino*, Milano 2003

L. Testi, *Santa Maria della Steccata*, Parma 1922

M. Turchi, *Catalogo dell'Archivio Borbonico*, vol. I e II, Parma 1982-83

M. Turchi, *Origini, problemi e storia dell'Ordine Costantiniano di San Giorgio di Parma*, Parma 1983

M. Vaccaro, *Parmigianino. I dipinti*, Torino 2002

Ringrazio per le preziose indicazioni don Walter Dall'Aglio (interpretazione della Sagrestia Nobile), Francesca De Vita (marmi del monumento di Sforzino Sforza), Massimo Fava (iconografia di Salomè nella Natività di Gerolamo Bedoli Mazzola).