

*Collana a cura
di Pietro C. Marani*

Mario Di Giampaolo

PARMIGIANINO

Catalogo completo dei dipinti

*In ricordo di Augusta Ghisaglia
Quintavalle e Arthur E. Poplum
M. Di Giampaolo*

Copyright © 1991 Cantini & C
Borgo S. Croce 8, Firenze

ISBN 88-7737-106-4

*Redazione: Rosella Foggi
Grafica: Luciano Arcaleni
Fotocomposizione: Tassinari
Fotolitri: Allacolor, Chiaroscuro
Stampa: Tipostampa*

CANTINI

INTRODUZIONE

Già nei 'giudizi' della storiografia cinquecentesca, dal Dolce (1557) al Vasari (1568), all'Armenini (1587), Francesco Mazzola detto il Parmigianino (dalla sua città natale) è considerato pittore della 'vaghezza' e della 'grazia', "dotato della graziosa virtù del disegno e d'una certa vivezza...e d'una particolare maniera di far in pittura bellissimi paesi"; nel secolo successivo lo Scannelli (1657) individua nell'opera del maestro una "terza particolare maniera sua propria, che in sveltezza, spirito vivace, et gratiosa leggiadria ha superato ogni più eccellente Pittore..."; sottolineando l'influenza dell'arte del Correggio e di Raffaello; "Svelto, e leggiadro più d'un Balarin, Agile (sic) vuol dir) del vento al par", nell'immagine "riflessa" nei versi del Boschini (1660). La critica neoclassica indugia invece sulla "mancanza di simmetria" (Algarotti 1764), accennando ad un eclettismo dovuto ad un "misto della maniera de' Discepoli di Raffaello, e della grazia del Correggio" (Mengs 1783); e decisamente negativa quella ottocentesca: dal Burkhardt (1855) che considera la *Madonna dal collo lungo* di una "affettazione insopportabile", al Selvatico (1856) che rimprovera al maestro "certi corpi d'una lunghezza impossibile, e mani in cui le dita s'appuntano a mo' di fusi, e piedi interminabili".

Bisognerà attendere il Novecento, con il rinnovato interesse di studi sul manierismo, con la monografia dedicata al pittore dalla Fröhlich-Bum (1921), avvio a nuove e stimolanti ricerche; lo studio monografico del Quintavalle (1948) (corredato dalla documentazione archivistica, resa nota in parte dal Copertini nel 1932), che affronta per la prima volta la personalità artistica del maestro nell'ambito più vasto della cultura figurativa del Cinquecento parmense, evidenziando i rapporti col Correggio, l'Anselmi e il Pordenone, e gli artisti contattati durante il soggiorno romano, il Rosso in particolare; mentre la ricerca del Freedberg (1950), sorretta da un rigore filologico a tutt'oggi esemplare, affronta il catalogo ragionato delle opere e dei disegni ad esse connessi. Dopo questa data un susseguirsi di 'segnalazioni' e 'ritrovamenti' dovuti al Bologna (1956), al Longhi (1958) e soprattutto alla Ghidiglia Quintavalle (1964, 1966, 1967) per aver promosso le campagne di restauro relative agli affreschi in San Giovanni Evangelista a Parma, nella rocca di Fontanellato e alla Stoccata, egregiamente commentate dalla studiosa in due preziose pubblicazioni (1968, 1971). Un'interpretazione in chiave alchemica è invece fornita dal Fagiolo dell'Arco

SOMMARIO

Introduzione	5
Catalogo delle opere	15
Opere discusse	138
Biografia	150
Indice topografico	153
Bibliografia	154

Referenze fotografiche

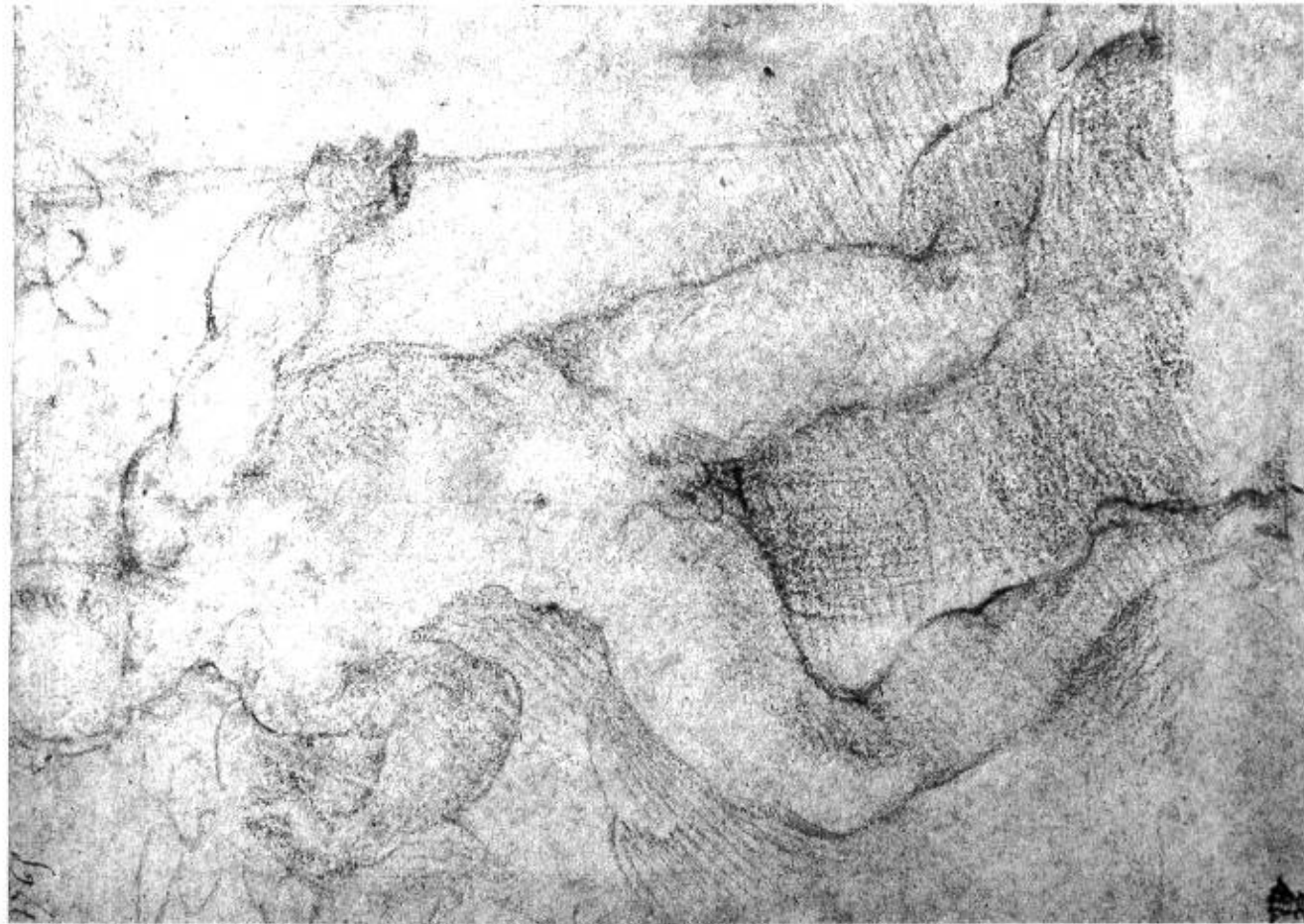
Staatliche Museen zu Berlin; Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Parma; Scala, Antella; National Gallery, Londra; Kunsthistorisches Museum, Vienna; Staatliche Kunstsammlungen, Dresden; Museo del Prado, Madrid; Städtisches Kunstinstitut, Francoforte; Antonio Guerra, Bologna; Marco D'Anna, Lugano; Foto Vaghi, Parma; Colnaghi, Londra; Antonio Quattrone, Firenze; Paolo Nannoni, Firenze; Archivio Cantini, Firenze; Archivio Di Giampaolo, Firenze.



Madonna col Bambino, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.

in un saggio monografico (1970), stimolante e di notevole interesse, in cui la personalità del Parmigianino è proiettata nel contesto più ampio delle problematiche del suo tempo. Certamente non potevano mancare studi specifici sulla grafica parmigianinesca, così strettamente legata e inscindibile con l'esperienza pittorica: pionieristica rimane l'apertura del Poplham (1953), seguita dal saggio sui disegni in rapporto al ciclo di Fontanellato (1963); nel 1971 esce infine il *Catalogue of the Drawings by Parmigianino*, sistematica ricognizione effettuata dallo studioso inglese, dopo anni di ricerche, nelle collezioni pubbliche e private d'Europa e d'America. Nello stesso anno il *Parmigianino Disegni* della Ghidiglia Quintavalle offre un panorama della produzione grafica del prolifico disegnatore, nella scelta di un'ottantina di fogli, a documentare le varie fasi della sua attività: dagli studi per San Giovanni Evangelista a Parma, a quelli per Fontanellato, appunti grafici fissati sulla carta, ora con la penna, l'acquerello e la biacca, ora con la matita rossa (la sua tecnica preferita), o il carboncino, contemporaneamente utilizzati per la ricerca di un insieme, o di un particolare che serviranno per fissare un'idea, da elaborare successivamente nella trasposizione in pittura: nascono così gli studi per le pale eseguite durante il soggiorno romano, e quello bolognese (dopo il 1527); fino alla straordinaria 'fioritura' di schizzi che documentano le varie fasi dell'impresa decorativa della Sticciata, cui il pittore attese, a varie riprese dal 1535 al 1539, un anno prima della morte avvenuta a Casalmaggiore.

Sempre nel 1971 l'ottimo saggio di Richard Harparrh affronta la genesi delle idee scaturite in previsione della 'messa in opera' della *Madonna dal collo lungo* (cat. 43): vengono analizzati tutti gli studi (in successione 'cronologica') relativi sia all'impianto compositivo generale, sia a parte di esso, nel tirocinio quotidiano della sperimentazione ai fini della perfezione tecnica. Circa dieci anni dopo la 'monografia' della Rossi nella serie dei 'Classici dell'arte Rizzoli', si presenta come una 'revisione' dell'opera del Parmigianino, con particolare attenzione alla 'fortuna critica' curata con diligenza dalla studiosa, con qualche nuova proposta attributiva non del tutto convincente. Nel 1982 il Winfield rende nota la *Madonna col Bambino, San Giovanni e la Maddalena* di collezione privata inglese (cat. 24), già Barberini, che si colloca, nella sua raffinata eleganza e nell'attenzione al paesaggio in secondo piano, fra i dipinti relativamente giovanili del maestro. Nuove considerazioni sulla *Madonna di Santa Margherita* (cat. 34) e la *Madonna dal collo lungo* sono proposte da David Ekserdjian (1983, 1984): per la prima, da ricerche documentarie, si rende nota la data d'esecuzione della pala; per la seconda qualche nuovo disegno, in aggiunta a quanto già conosciuto, offre l'opportunità di 'riconsiderare' lo sviluppo delle sequenze grafiche elaborate per la composizione dipinta. Su problemi iconografici e interpretativi interviene nel 1983 la Davitt Asmus (seguì-



Mercurio, Parigi (già), collezione privata.

to da un secondo saggio nel 1987), in riferimento alla decorazione della 'stufetta' di Fontanello, offrendo una 'lettura' nuova della favola campestre del mito di Diana e Atteone, alla luce della committenza Sanvitale. Mentre nell'esposizione "Correggio e il suo lascito" (Washington-Parma 1984) la selezione dei disegni, nel tentativo di documentare le varie fasi dell'attività del maestro, nonostante i mezzi a disposizione, non appare del tutto adeguata: in quella allestita a Londra nel 1987 (Courtauld Institute) con materiale del museo (dipinti, disegni e stampe), in parte confluente dalla collezione Seifern, si offre un'antologica 'in tono minore', ma ad altissimo livello. Per giungere infine alla scelta di un gruppo di disegni, da collezioni pubbliche italiane, emersi nell'ambito più vasto della cultura figurativa emiliana del Rinascimento (Di Giampaolo 1989).

Dopo questo accenno alla 'fortuna critica' dell'opera del Parmigianino, ci sembra opportuno in questa sede affidare l'immagine del pittore all'analisi dei suoi disegni, pertanto un *excursus* fra i fogli più significativi della sua produzione, connessi ad opere datate o comunque ricordate dalle fonti, è quanto ci proponiamo.

Alla cultura veneta è improntato il *San Vitale* della Galleria Estense di Modena (inv. 1169), studio per l'omonima figura della seconda cappella a sinistra in San Giovanni Evangelista a Parma (cat. 5): il disegno va considerato a ragione una versione quasi definitiva per l'affresco, nel 'bilanciamento' del corpo, come nella posizione delle braccia e un omaggio, come è già stato osservato, al Pordenone. Ancora elementi veneti, e senesi tramite l'Anselmi, affiorano nella *Madonna col Bambino e Santi* dell'Albertina di Vienna (inv. 2642) nel tentativo, ben riuscito, di sbloccare uno schema compositivo ancora quattrocentesco, dalla Madonna leggermente in bilico al centro, al San Giovanni sulla destra, che quasi introduce la 'sacra conversazione'. La derivazione dai modi del Correggio invece è palese nel *Ratto d'Europa* del Louvre (inv. 6021) che il Popham ha collegato con il ciclo decorativo di Fontanello (cat. 7), una probabile prima idea poi sostituita dalla 'favola' del mito di Diana e Atteone raccontata con spontaneità sulle lunette della 'stufetta'. Correggesca è la morbida grazia delle ninfe attorno ad Europa, come pure il pastore che suona il flauto, dietro l'albero a destra in secondo piano, mentre il paesaggio richiama altresì, ma in formato ridotto, il famosissimo foglio degli Uffizi (inv. 753 P) dove il "dramma è espresso dai nodosi tronchi che sembrano piegarsi ed attorcersi sotto la spinta inesistibile di un vento soprannaturale e illuminarsi di una strana luce siderale..." (Ghidiglia Quintavalle). Dell'ormai classico saggio del Popham (1963) ricorderemo almeno il foglio del Louvre (inv. 6439) con lo studio dei putti con giurlande, così guizzanti, realizzati a penna e acquerello, in cui è già manifesta l'abilità grafica del maestro parmense, che prorompe con mag-

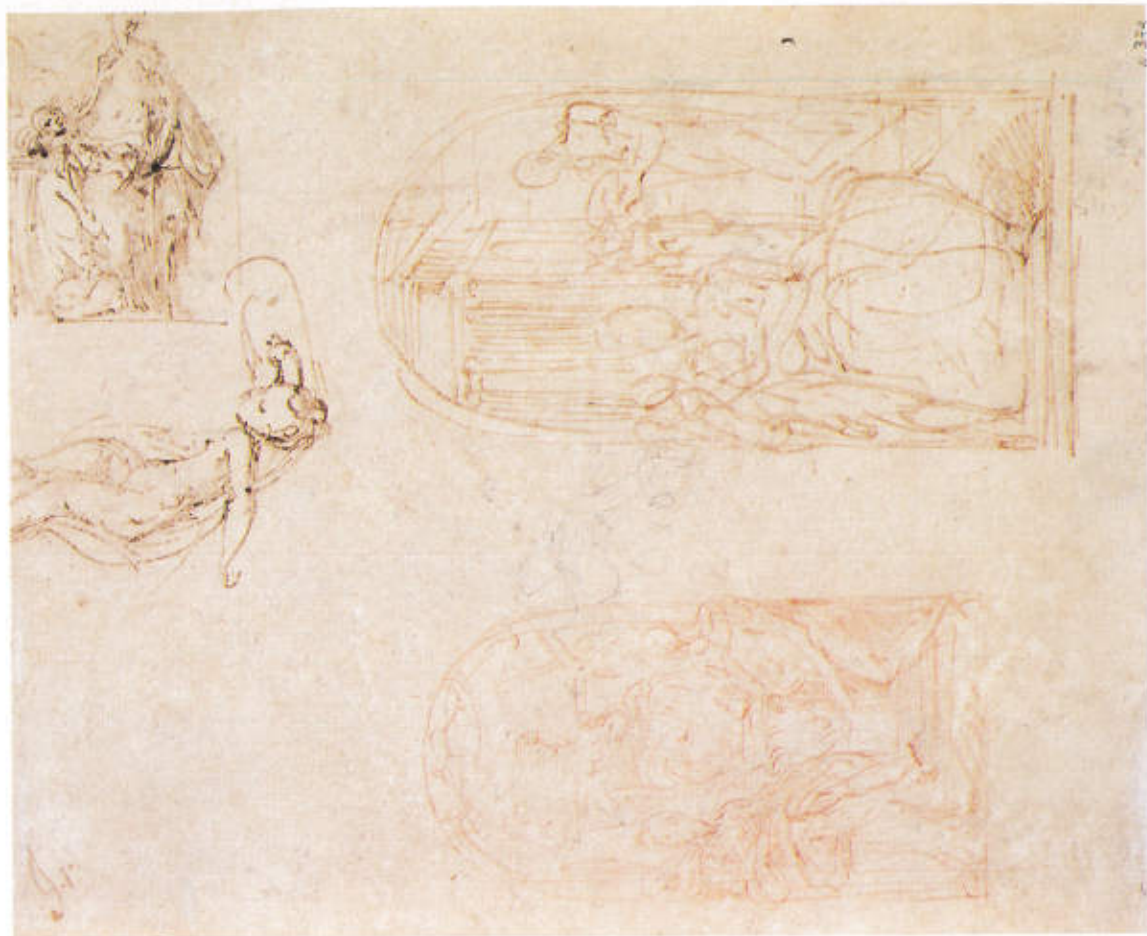
gior evidenza nel disegno, al Louvre (inv. 6472 recto), per il *Ritratto di Galeazzo Sonzole* ora a Capodimonte (cat. 16), con un segno nervoso e scattante della penna. Lo stile dei fogli fin qui analizzati non si discosta da quello per alcune pale della prima attività parmensese, e del soggiorno romano: così nella *Circoncisione* del Louvre (inv. 6390) relativa all'omonimo dipinto di Detroit (cat. 8), con qualche variante, le figure sono rese con maggiore immediatezza: nel bambino Gesù, al centro della composizione, che irradia luce tutt'attorno, v'è un ricordo della vivacità dei putti di Fontanelato, sia nella tipologia dei volti, sia nella resa plastica. Mentre il disegno agli Uffizi (inv. 747 F), assieme alle varianti sullo stesso tema conservate a New York (Metropolitan Museum of Art; inv. 46.80.3) e a Parigi (École des Beaux-Arts; inv. 37143 e Louvre; inv. 6385) ben collimano, con il movimento avvolgente dell'*Adorazione dei pastori* Doria (cat. 18) senza dubbio da situare al momento del soggiorno romano dell'artista. Un'eco raffaellesca si coglie anche nel *Cristo guarisce i lebbrosi* della collezione Devonshire a Chatsworth (inv. 335) dove gli effetti chiaroscurali sono ottenuti dall'abbondante acquerellatura, come nel foglio degli Uffizi (inv. 1221 E) già riferito a 'Scuola di Raffaello', ma giustamente restituito al Mazzola dal Pouncey (1976) e considerato un'esercitazione dalla raffaellesca *Morte di Anania*. Gli stessi intenti nella *Madonna col Bambino e i Santi Rocco e Sebastiano*, sempre agli Uffizi (inv. 1998 F), che, dopo una precedente attribuzione all'Anselmi (Brandi 1935), è stata definitivamente assegnata al maestro sia dal Popham (1953) che dall'Oberhuber (1970), indubbiamente da riferire ad una pala d'altare non ben identificata. Qui la fusione tra matita nera, acquerello bruno e biacca, denota la 'sperimentazione' accanita del pittore alla ricerca di nuovi mezzi espressivi, sorretta dalla padronanza del mezzo grafico. Mentre la matita rossa, accompagnata a tratti dal gessetto bianco, insegue amorosamente le forme dei corpi, di raffinata eleganza, nella *Madonna di Santa Margherita* della Pinacoteca di Bologna (cat. 34) in cui la terza dimensione è ottenuta mediante un tratteggio delicatissimo, quasi evanescente. Per un altro dipinto, famosissimo, la *Madonna dal collo lungo* agli Uffizi (cat. 43), commissionato al pittore da Elena Balarci il 23 dicembre 1534, il Parmigiano ha lasciato una serie di testimonianze grafiche, ben commentate nel saggio dello Harprath (1971). La composizione, uno dei raggiungimenti di più alta astrazione formale di tutta la 'maniera', è stata 'pensata' dal pittore attraverso studi d'insieme: tra i più significativi ricordiamo quello del Louvre (inv. 6378) particolarmente interessante per la progressiva trasposizione dell'idea originaria in vista della versione definitiva.

Qui il dialogo tra Gesù bambino e San Giovannino è spontaneo e vivace, mentre l'alleggiamento della Madonna distaccato ed estraneo all'evento. Nella versione della Galleria Nazionale di Parma (inv. 510/26), a matita nera, già

correttamente ascritta al maestro quando si trovava nella raccolta Sarviale (1834, n. 34), la fluidità della figura della Vergine è resa mediante un tratteggio a lievi linee parallele e incrociate, mentre nel foglio del Louvre (inv. 6381) la *Madonna col Bambino* appare al centro in una immagine di raffinata eleganza. I quattro frammenti di schizzi recuperati di recente (Di Giampaolo 1983-84) nel verso del foglio delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (inv. 378), due studi per l'intera composizione, oltre ad una prima idea per la *Madonna col Bambino* ed al 'modello' per il bambino entrambi a penna, sono osservati con curiosità lenticolare. Ma è per l'impresa decorativa di Santa Maria della Steccata (cat. 45) che impegnò il pittore fino al 1539, fra alti e bassi, entusiasmi e controversie con i committenti, che Parmigiano ci ha lasciato, attraverso innumerevoli esempi grafici, l'ultima testimonianza di questa tormentata vicenda, un "esempio limite di questa titanica lotta per il raggiungimento... di un'ideale coerente", come ha notato la Ghidiglia Quintavalle (1971). Quasi tutti i fogli ci permettono di vagliare le componenti culturali che via via influenzeranno la sensibilità del pittore: così il n. 814 (recto e verso) della Galleria Estense di Modena (a penna, inchiostro e matita rossa) presenta in nuce l'intero impianto compositivo (basato sulla conoscenza della decorazione della *Dorus aurea* neroniana) da realizzare su parte dell'arco: gli schizzi per *Adamo* ed *Eva* agli Uffizi (inv. 1982 F, 1984 F) (ad inchiostro ed acquerello bruno) raggiungono una preziosità tale da eguagliare l'oreficeria classica. Così dicasi per i numerosi studi per le sei Vergini descritte alle due estremità dell'arco: da quello ben noto del Louvre (inv. 6466) (a penna, matita rossa e biacca) relativo alle figure centrali e di destra del lato destro (contenente i due riquadri in prospettiva, con i putti appena accennati) all'esemplare della Galleria Nazionale di Parma (inv. 510/3), già considerato una copia, in cui la Vergine saggia al centro è tracciata con un segno sottile della matita, mentre quella a sinistra è impreziosita dagli argentei filamenti della biacca che ne accentuano l'effetto di chiaroscuro, isolandola plasticamente dal fondo; e fino al n. 6468 del Louvre, dove è più accentuato l'interesse del pittore a 'risolvere' il movimento del pannello. Queste statuarie figure, dipinte su un fondo d'oro, che reggono lampade e portano anfore sulla testa, si fondono con le fasce dei festoni con fiori e frutta misti a conchiglie e lesse d'ariete, granchi, colombe (precedentemente studiati dal pittore sulla carta nei suggestivi esempi di Stoccolma e di Weimar), gamberi, nelle versioni disegnate del Courtauld Institute di Londra e della Galleria Estense di Modena (Di Giampaolo 1988), che ha rivelato, quasi'ultimo, dopo il recente restauro, un'esercitazione dal vero nello studio di alberi frondosi che già anticipa la sensibilità carraccesca.



Studio per la *Madonna dal collo lungo* (recto), Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Studi per la *Madonna dal collo lungo* (verso), Venezia, Gallerie dell'Accademia.

7. Diana e Atteone

Affreschi

Iscrizione a lettere dorate, sotto l'affresco, lungo un fregio continuo: "AD DIANAM/DIC DEIA SI MISERVM SORS HVC ACTEONA DIVXIT A TE CVR CANIBUS / TRADITVR ESCA SVIS NON NISI MORTALES ALMOLO / PRO CRIMINE PENAS FERRE LICET: TALIS NEC DECEIT IRA/ DEAS".

Fontanelletto (Parma), Rocca Sanvitale

Il restauro della volta e delle quattordici lunette della rocca Sanvitale a Fontanelletto, effettuato fra il 1962 e il '67 (Ghidiglia Quintavalle 1966, 1967, 1968), ha smentito la diffusa e radicata opinione secondo la quale Parmigianino avrebbe eseguito questi affreschi in epoca tarda: si è confermato altresì il convincimento, espresso già dal Coperini (1932) e dal Freedberg (1950), che essi siano da ricollegare alla fase giovanile del pittore e che di conseguenza ne vada fissata l'esecuzione intorno al 1523-24, di circa un anno precedente al trasferimento a Roma dell'artista. Se la mancanza di sicuri appigli documentari procede di pari passo con l'assenza, nella biografia dedicata al Mazzola dal Vasari, del minimo accenno alla commissione, le fonti posteriori, pur parlando degli affreschi di Fontanelletto assegnandoli al Parmigianino, forniscono elementi discordanti riguardo alla loro datazione. D'altro canto, anche a voler esulare dall'aspetto stilistico e dalle evidenti affinità con la pala di Bardi e con i primi affreschi parmigianeschi in San Giovanni Evangelista, non sarebbe possibile posticipare oltre la datazione proposta, poiché l'impianto compositivo che governa l'intera decorazione discende in linea diretta dalla Camera di San Paolo del Correggio, accessibile al pubblico solo fino al 1524, anno di morte della badessa Giovanna Piacenza (Freedberg 1950). Tuttavia, per quanto sia innegabile un adeguamento del Mazzola all'ingaggio dell'Allegri, ciò non significa che egli vi si fosse appoggiato pedissequamente, intendendo piuttosto rendere "omaggio al Correggio... in modo peripatetico, anzi antagonistico per dimostrare, con l'ammirazione per il pittore più anziano e più affermato, la sua diversa personalità" (Ghidiglia Quintavalle 1968). Un pretesto per guardare alla Camera di San Paolo fu dettato all'artista anche dall'analoga esigenza di adattare la narrazione pittorica all'architettura preesistente della stanza, di pianta rettangolare e con copertura a volta ribassata scandita ai margini da volutine a vela impostate su lunette. Per conferire omogeneità all'insieme, Parmigianino ha creato un *tratté d'union* fra l'azione del registro inferiore e l'azzurro cielo della volta inframmezzandovi una schiera di dodici panti contro un filo pergolato di fiori e foglie. In alto il motto RESIPICE FINEM, che incornicia lo specchio circolare al centro della volta, allude alla morte di Atteone la cui triste storia, tratta dalle *Metamorfosi* di Ovidio (III), rivive nelle lunette sottostanti, fattavi dipingere dal proprietario del castello, il conte Gian Galeazzo Sanvitale, per decorare il *bourgeois* della moglie Paola Gonzaga. Il tema prescelto ben si legava al carattere della saletta, adibita alla toilette della signora, ritratta quest'ultima, nelle vesti di Abbondanza o di Ospitalità, nello spazio sopra

la finestra (Ghidiglia Quintavalle 1968). Nelle altre tredici lunette si snoda con continuità la vicenda di Atteone, trasformata in cervo da Diana sorpresa al bagno e sbranato dai suoi cani, commentata dai versi latini al quale "risponde, con perfetta, coerente azione, il susseguirsi delle scene in cui il pittore, con senso premonitore e modernissimo, ha dato vita a un dramma conseguente e incalzante a cui partecipano le persone, gli animali, "l'ora del tempo", il paesaggio, secondo una crescente tragica conciliazione" (Ghidiglia Quintavalle 1968).

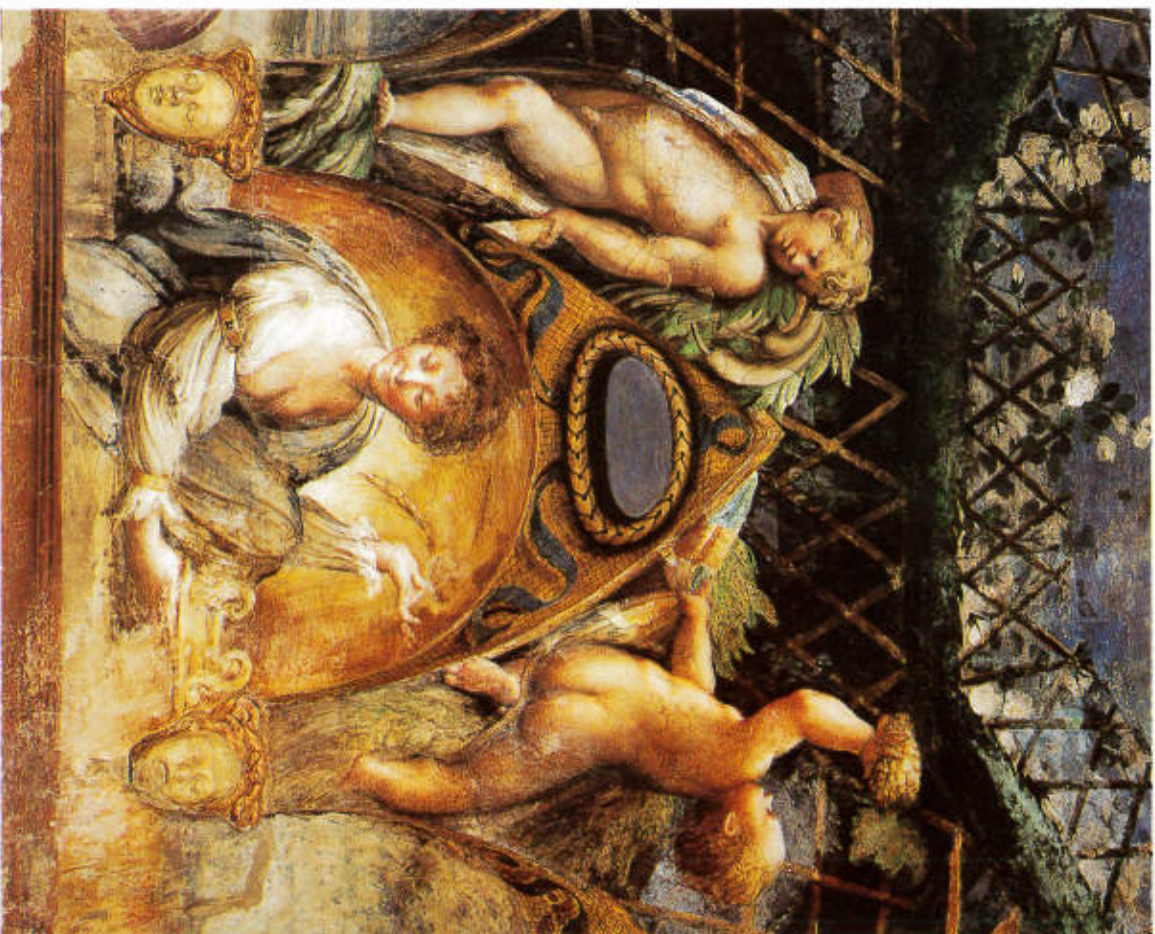
L'analisi dei disegni relativi agli affreschi di Fontanelletto e la vicinanza stilistica di alcuni fogli alla pala di Bardi (agli Uffizi, al Louvre, al British Museum, alla Pierpont Morgan Library, a Berlino) eseguiti verso il 1521, hanno indotto il Popham (1963) a ipotizzare che Parmigianino avesse ricevuto la commissione Sanvitale in quell'anno e che ne avesse interrotta la preparazione con la fuga a Viadana. I disegni hanno ancora dimostrato che nella fase iniziale del processo creativo i temi prescelti erano due, *Diana e Atteone* e il *Ratto di Europa*, poi ridotti a uno soltanto una volta ripresi i lavori nel '23. Si è potuto inoltre appurare, sempre grazie alle testimonianze grafiche, che in un primo momento il Mazzola aveva avuto l'idea di far comparire, accanto al ritratto allegorico di Paola Gonzaga, quello del marito Gian Galeazzo, poi effigiato dal pittore nella tavola firmata e datata 1524 oggi al Museo di Capodimonte a Napoli (Ghidiglia Quintavalle 1968).



Diana e Atteone, insieme della volta.



Diana e Atteone, particolare.



Diana e Atteone, particolare.

45.
Affreschi dell'arco del presbiterio*Parma, chiesa di Santa Maria della Steccata*

Sulla base di quanto emerso dallo spoglio dei documenti (Coperchini 1932; Quintavalle 1948), Junga e travagliata fu la vicenda esecutiva degli affreschi parmigianeschi in Santa Maria della Steccata a Parma. I lavori, protrattisi dal 1535 al 1539, avrebbero dovuto già avere inizio nel '31, in cui Parmigianino stipulò il contratto con i fabbricieri della chiesa assumendosi ad affrescare, entro l'anno seguente, il catino absidale e il solarco della cappella maggiore. L'insoddisfazione del pittore e la sua ripetuta richiesta di proroghe culminanti, nell'agosto del 1539, nell'incarceramento (Vasari 1568; Arrighetti 1587) e nel successivo

trasferimento a Casalmaggiore, posero fine alla questione conclusasi con il definitivo licenziamento dell'artista il 19 dicembre 1539 (per un sunto dell'intera vicenda cfr. Rossi 1980). La pittura dell'abside della Steccata, lasciata incompiuta dal Mazzoia, fu quindi affidata a Giulio Romano, che ne fornì il disegno, poi posta in opera dall'Anselmi. Al Parmigianino spetta pertanto la decorazione del grande arco scardito da una doppia fila di rosoni in rame sbalzato e dorato, inframezzati da festoni di frutta e da otto piccoli nudi a monocrorno, quattro dei quali, quelli verso l'abside, non originali. In corrispondenza delle due imposte dell'arco compaiono, in gruppi di tre, sei figure femminili panneggiate ognuna recante sul capo un'antora ricolma di gigli bianchi e nelle mani, rispettivamente, tre lampade accese e tre lampade spente. Ai due gruppi si affiancano, da una parte e dall'altra, *Eva* e *Aronne*, *Mosè* e *Adamo*, i primi dipinti a monocrorno a destra dell'arco, i secondi a sinistra.

Stando alla interpretazione iconografica avanzata dal Fagiolo Dell'Arco (1970), l'intero complesso pittorico deve essere messo in rapporto con la dedicazione della chiesa alla Madonna e vuole alludere alla sua purezza; le sei figure femminili rappresentano le *Vergini sagge* e le *Vergini folli* della parabola dell'evangelista Matteo, legate fin dal XII secolo alla glorificazione della Madonna, considerata "La Vergine saggia per eccellenza" (Ghidiglia Quintavalle 1971); inoltre, se *Eva* e *Adamo* "sono presenti perché Maria è in pratica la loro figlia... promessa dalla profezione", *Mosè* e *Aronne* ne prefigurano la verginità. Lo studioso ha quindi individuato un'altra simbologia mariana nel numero sette dei rosoni allineati in doppia fila nella fascia interna dell'arcata (Fagiolo Dell'Arco 1970). Come ha osservato la Ghidiglia Quintavalle (1971), nell'ideare la decorazione dell'arco della Steccata il Parmigianino dovette avere ben presente nella mente, come suggeriscono il recto e il verso di un disegno conservato al British Museum a Londra (inv. 1918-6-15-3; Poplhan 1967, n. 125) "la visione dei monumenti classici allora noti, maestosi e possenti nelle solenni architetture con cupole, volte a botte, absidi semplici, a cassettei o ornate a stucco, dal Palazzo di Domiziano sul Palatino al Foro di Cesare, al Pantheon di Agrigpa, al Colosseo, soprattutto la suggestiva esplorazione delle romane grotte... della Domus neroniana, in specie della volta della "Sala dorata". La studiosa ravvisa ulteriori agganci con la Domus Aurea nell'architettura

tracciata nel disegno inglese come pure negli accostamenti cromatici impiegati alla Steccata (azzurro, rosso, oro).

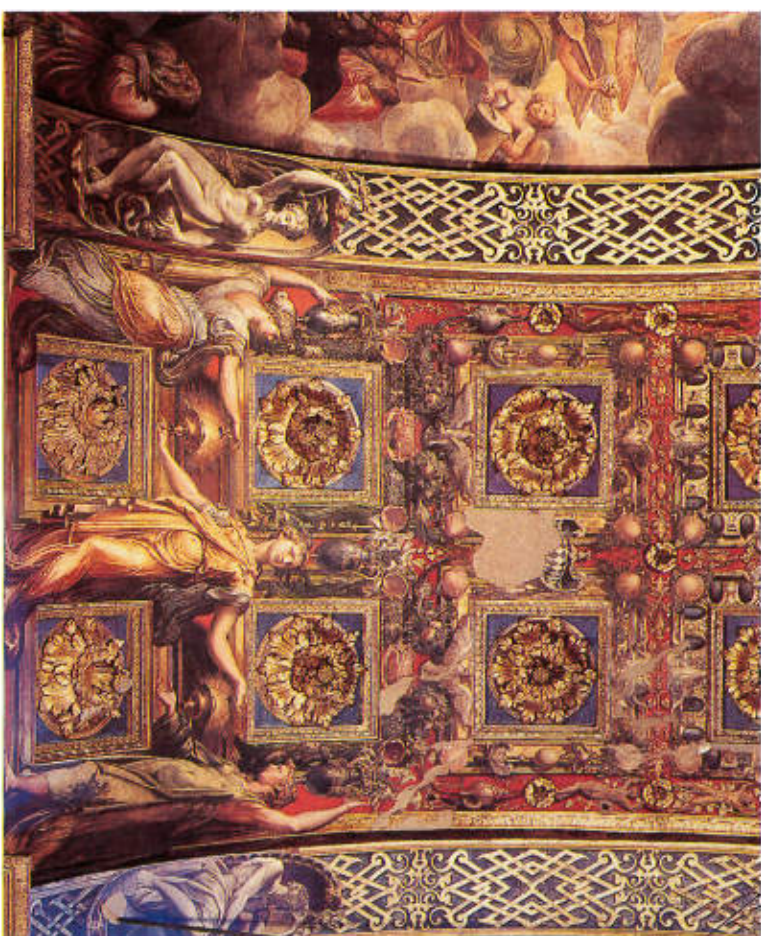
Nelle nobili e monumentali figure delle *Vergini*, stilisticamente affini alla *Madonna del collo lungo* (Firenze, Galleria degli Uffizi) eseguita dal Parmigianino intorno al 1535, si coglie, oltre alla derivazione raffaellesca delle vergini di profilo, discendenti dalla portatrice d'acqua dell'*Incendio del borgo*, "un senso di recupero, ma incetta classiche che è il risultato più straordinario in un contesto inequivocabilmente frutto di una sensibilità e di una "langue" squisitamente "manneristiche" (Rossi 1980). I disegni relativi a questa impresa decorativa, pervenuti in gran numero, testimoniano lo stile grafico del Parmigianino nell'ultimo periodo della sua attività. Per l'*Incoronazione della Vergine* (nell'abside della chiesa), poi realizzata dall'Anselmi, il Quintavalle (1948) ha identificato un foglio a Windsor Castle (Poplhan-Wilde 1949, n. 597), cui vanno aggiunte le versioni di Torino (Biblioteca Reale; inv. 16190) e di Londra (Courtauld Institute; Poplhan 1971, n. 770). Per una delle *Vergini*, oltre a quelle del Louvre (Baron 1964, n. 84-88), ricordiamo il n. 510/3 della Galleria Nazionale di Parma (già nella collezione Sanvitale, 1834), imprecisità dai locchi di bianca che ulteriormente la isolano dal fondo, accentuandone la plasticità. Così anche per l'Adamo e l'Eva, una serie di schizzi, a penna, manifesta la ben nota abilità grafica del maestro (agli Uffizi al British Museum, al Metropolitan Museum); lo stesso dicasi per gli studi connessi ai festoni di fiori e frutta, misti a conchiglie e teste d'ariete, ai granchi, alle colombe, ai gamberi (il disegno scoperto recentemente a Modena, Galleria Estense, inv. 777; Di Giampolo 1989, n. 65) in connubio perfetto con l'impaginazione spaziale delle *Vergini*, conferma l'abilità del Parmigianino nel trattare soggetti non solamente sacri.



Veduta d'insieme dell'arco del presbiterio.



Arcone del presbiterio, particolare.



Arcone del presbiterio, particolare.