

LXV. BAND — 2023

HEFT 2/3

MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ

Inhalt | Contenuto

Redaktionskomitee | Comitato di redazione
Alessandro Nova, Gerhard Wolf, Samuel Vitali

Redakteur | Redattore
Samuel Vitali

Redaktionsassistent, Editing und Herstellung |
Assistenza di redazione, editing e impaginazione
Ortensia Martinez Fucini, Giada Policicchio

Kunsthistorisches Institut in Florenz
Max-Planck-Institut
Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze
Tel. 055.2491147, Fax 055.2491155
s.vitali@khi.fi.it – martinez@khi.fi.it
www.khi.fi.it/publikationen/mitteilungen

Graphik | Progetto grafico
RovaiWeber design, Firenze

Produktion | Produzione
Centro Di edizioni, Firenze

Die *Mitteilungen* erscheinen jährlich in drei Heften und können im Abonnement oder in Einzelheften bezogen werden durch | Le *Mitteilungen* escono con cadenza quadrimestrale e possono essere ordinate in abbonamento o singolarmente presso:
Centro Di edizioni, Via dei Renai 20r
I-50125 Firenze, Tel. 055.2342666,
edizioni@centrodi.it; www.centrodi.it.

Preis | Prezzo
Einzelheft | Fascicolo singolo:
€ 30 (plus Porto | più costi di spedizione)
Jahresabonnement | Abbonamento annuale:
€ 90 (Italia); € 120 (Ausland | estero)

Die Mitglieder des Vereins zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. erhalten die Zeitschrift kostenlos. I membri del Verein zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. ricevono la rivista gratuitamente.

Adresse des Vereins | Indirizzo del Verein:
c/o Schuhmann Rechtsanwälte
Ludwigstraße 8
D-80539 München
foerderverein@khi.fi.it; www.khi.fi.it/foerderverein

Die alten Jahrgänge der *Mitteilungen* sind für Subskribenten online abrufbar über JSTOR (www.jstor.org).
Le precedenti annate delle *Mitteilungen* sono accessibili online su JSTOR (www.jstor.org) per gli abbonati al servizio.

_ Aufsätze _ Saggi

_ 139 _ *Alison Wright*
Compelling radiance: Fra Angelico's Shine

_ 173 _ *Jack Wasserman*
Brunelleschi and Michelozzo: The Chapel of Cosmas and Damian and the Old Sacristy in the Church of San Lorenzo, Florence

_ 203 _ *Maddalena Spagnolo*
L'abside della discordia: Parmigianino, Giulio Romano e Anselmi alla Steccata

_ 235 _ *Lunarita Sterpetti*
Ottaviano de' Medici e la sua collezione: arte e politica tra repubblica e ducato

_ 271 _ *Francesco Saracino*
Cristo fonte di vita. Un'invenzione 'spirituale' di Baccio Bandinelli

_ 295 _ *Rafael Japón, Silvio Balloni*
I Ginori in Spagna e Portogallo tra XVII e XVIII secolo: commercio globale, diplomazia artistica e collezionismo tra Italia e Penisola Iberica

_ Miszellen _ Appunti

_ 321 _ *Marco Scansani*
Una conferma per Pietro Lombardo a Bologna

_ 331 _ *Christa Gardner von Teuffel*
Botticelli, Ugolino di Nerio and a Sassetti Memorial Portrait: A New Proposal

_ Nachrufe _ Necrologi

_ 341 _ *Peter Tigler*
Wolfgang Wolters



1 Parma, Santa Maria della Steccata,
vista dell'interno verso l'abside est

L'ABSIDE DELLA DISCORDIA PARMIGIANINO, GIULIO ROMANO E ANSELMi ALLA STECCATA

Maddalena Spagnolo

Il 4 aprile del 1540, dal suo esilio a Casalmaggiore, il Parmigianino scriveva un'accurata lettera a Giulio Romano: gli era giunta voce che la decorazione dell'abside est di Santa Maria della Steccata, a lui affidata nel 1531, fosse stata assegnata a Giulio (per i "desegnii") e lo implorava di non accettare l'incarico.¹ La lettera è la più famosa fra le molte fonti che riguardano la tormentata storia degli affreschi che furono infine eseguiti, secondo un perduto disegno di Giulio, da Michelangelo Anselmi nel 1542 e da lui in parte ridipinti nel 1547 su richiesta dei committenti.

Quello che fu l'incarico più monumentale ottenuto dal Parmigianino, e "la più ambiziosa opera religiosa di Giulio",² si trasformò nel lavoro più deludente dipinto da Anselmi (fig. 1).³

Fortemente condizionato prima dall'obbligata fedeltà al modello, poi dalle correzioni imposte dai fabbricieri,⁴ l'intervento di Anselmi è il risultato più della contesa fra agenti diversi (artisti, mecenati, pubblico, istituzioni) che dell'estro e dell'abilità del pittore: la storia della decorazione infatti rappresenta un caso straordinariamente documentato di ingerenza

¹ *Giulio Romano: repertorio di fonti documentarie*, a cura di Daniela Ferrari, Roma 1992, II, p. 839: "se dice per Parma che parte di questi de la compagnia se sone acordate con la signoria vostra e che quella li fa li desegnii et lori se la fano mettere in opra a che li piacerà."

² Konrad Oberhuber, "Giulio Romano pittore e disegnatore a Mantova", in: *Giulio Romano*, cat. della mostra Mantova 1989, Milano 1989, pp. 135–176: 138.

³ Alla stroncatura di Armando Ottaviano Quintavalle, *Il Parmigianino*, Milano 1948, p. 148, seguono le riserve espresse da Paola Ceschi Lavagetto,

"Michelangelo Anselmi", in: *Santa Maria della Steccata a Parma*, a cura di Bruno Adorni, Parma 1982, pp. 153–163: 157; Elisabetta Fadda, *Michelangelo Anselmi*, Torino 2004, p. 176; Sylvie Béguin, "Dis-moi qui je suis", *ibidem*, pp. 5–10: 9. Cfr. invece Augusta Ghidiglia Quintavalle, *Michelangelo Anselmi*, Parma 1960, p. 68.

⁴ Riguardo all'intervento del 1547 sarebbe importante una disamina dei restauri dell'affresco; sul tema è fondamentale il contributo di *eadem*, "L'Incoronazione della Vergine dell'Anselmi nell'abside est della Steccata", in: *Arte illustrata*, VI (1973), pp. 118–126, che diresse il restauro del 1971, eseguito

della committenza a discapito della licenza creativa degli artefici.⁵ Nelle pagine che seguono vorrei leggere la ricezione dell'affresco alla luce sia della storia della Steccata (e della sua peculiare gestione delle committenze artistiche), sia del dibattito religioso del tempo. Mi soffermerò sul caso del Parmigianino solo per ciò che ritengo utile a comprendere la successiva decorazione affidata a Giulio e Anselmi; per quest'ultima proporrò nuove precisazioni iconografiche, cronologiche e stilistiche grazie a fonti inedite o trascurate e a un disegno che riflette, a mio avviso piuttosto fedelmente, il perduto progetto grafico dell'artista romano.

I. All'origine: un'immagine miracolosa e una vittoria militare

La costruzione della Steccata, la cui prima pietra fu posta il 4 aprile 1521, vide intrecciarsi la devozione popolare per un'immagine ritenuta miracolosa (una *Madonna del Latte*, detta "della Steccata") e le aspirazioni della Confraternita dell'Annunciazione che dal 1494 ne gestiva il culto. A ciò si aggiunse il desiderio di celebrare la vittoria di Parma sui francesi (21 dicembre 1521) che si attribuì all'"intercessione della Madonna de la stachata" allora conservata presso un oratorio dedicato a san Giovanni Battista.⁶ Tale vittoria, sostenuta dal governatore pontificio Francesco Guicciardini, fu tanto importante da far aggiungere il santo di quel giorno, Tommaso, ai patroni cittadini. L'idea dell'intercessione miracolosa richiamava un mito fondativo del Comune che attribuiva alla Vergine la sconfitta inflitta a Federico II nel 1248: Parma

era infatti sotto la protezione di Maria e l'Incoronata divenne uno dei simboli del Comune, ricorrente sui frontespizi degli statuti, sul sigillo della città (fig. 2), nonché sulle facciate dei palazzi pubblici.⁷

La Steccata fu eretta nel centro di Parma, vicino all'oratorio di San Giovanni Battista e alla chiesa di Sant'Alessandro, con l'idea, attuata solo nel febbraio 1539, di traslarvi l'immagine miracolosa. Fin da subito si affermò come 'chiesa del Comune', da esso finanziata e fortemente voluta, tempio civico in cui trovavano espressione la storia e l'orgoglio dei parmensi; la Confraternita dell'Annunciazione, a cui appartenevano esponenti di spicco del Comune, assunse allora "il ruolo di 'proiezione' del governo comunale in ambito religioso".⁸ L'intreccio di questi fattori culturali, sociali e politici spiega di quali profonde aspettative si ammantasse la costruzione (e la decorazione) della nuova chiesa.

A pianta centrale, la chiesa ha quattro absidi, di cui quella est era reputata la "maggior", in quanto preposta a ospitare l'immagine miracolosa; perciò si decise di affrescarvi l'*Incoronazione della Vergine*. Dato il culto mariano diffuso in città, alcuni degli affreschi della Steccata reiterarono temi già presenti in altre chiese parmensi: fra gli esempi cronologicamente più vicini Incoronazione e Assunzione (scelta più tardi per la cupola della Steccata) erano state dipinte dal Correggio rispettivamente nell'abside di San Giovanni Evangelista (dove oggi si vede la copia fedele che ne fece Cesare Aretusi, fig. 3) e nella cupola della cattedrale, dedicata all'Assunta. A questi modelli guarda-

da Renato Pasqui. Un precedente restauro nel 1941 fu diretto da Armando Ottaviano Quintavalle ed eseguito da Enrico Podio.

⁵ Per un inquadramento del tema: Enrico Castelnuovo, *Arte, industria, rivoluzioni: temi di storia sociale dell'arte*, Torino 1985, pp. XVI–XXI; Salvatore Settis, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Torino 2010, pp. 18, 32–88; Alessandro Nova, "Bad Reception in Early Modern Italy: An Introduction", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, LXIII (2021), pp. 6–13. Per l'affresco in esame: Thomas McGrath, "Color and the Exchange of Ideas between Patron and Artist in Renaissance Italy", in: *The Art Bulletin*, LXXXII (2000), pp. 298–308.

⁶ Laudadeo Testi, *Santa Maria della Steccata in Parma*, Firenze 1922, p. 39. Per il rapporto fra la Steccata e la vittoria del 1521: Bruno Adorni, "Introduzione", in: *Santa Maria della Steccata a Parma: da chiesa 'civica' a basilica magistrale dell'Ordine costantiniano*, a cura di *idem*, Milano 2008, pp. 13–26: 16–18 e 25, nota 10. Per la *Madonna* ritenuta miracolosa si veda: Massimo Fava, "Alle origini del tempio: l'immagine della Vergine allattante", *ibidem*, pp. 35–39.

⁷ Cristina Cecchinelli, "Tra devozione e politica: confraternite mariane a Parma nel Rinascimento", in: *Brotherhood and Boundaries / Fraternità e barriere*, atti del convegno Pisa 2008, a cura di Stefania Pastore/Adriano Prosperi/Nicholas Terpstra, Pisa 2011, pp. 473–492: 479.

rono artisti e committenti coinvolti nella decorazione della nuova chiesa ora per emularli, ora per superarli; del resto alcuni dei fabbricieri della Steccata erano, o erano stati, fabbricieri anche del duomo. Proprio l'Assunzione del Correggio fu evocata da Bernardino Gatti, detto il Sojaro, in procinto di affrescare la cupola della Steccata, in una nota lettera al fabbriciere Damiano Cocconi nel 1559. Il contratto proposto al Sojaro prevedeva che il suo lavoro proseguisse solo previa valutazione quando fosse giunto alla "cima delle finestre"; a ciò l'artista si oppose: "non contentandose de questo non ne voglio far nulla, perché non voglio stare alla descrezione de tanti cervelli, e sapete quello che fu dito al Correggio in nel [sic!] duomo".⁹ Non sappiamo a cosa si riferisse il Sojaro, ma la ragione che addusse ai suoi committenti, la "descrezione de tanti cervelli", era un aspetto particolarmente insidioso nelle committenze artistiche della Steccata che si era manifestato a più riprese durante la complicata costruzione della chiesa.¹⁰

Ogni anno erano eletti otto nuovi consiglieri (due per ogni quartiere della città) e dal 1534 si alternavano quali priori un membro dell'alto clero e un dottore in legge. Questa gestione condivisa fra un gruppo eterogeneo e rappresentativo dell'intera città era un tratto distintivo della confraternita e fu rivendicato quando, nel giugno del 1525, affiorò l'ipotesi di un passaggio sotto l'autorità diocesana: allora si decretò che la Steccata dovesse "governarsi in comune et per la veneranda compagnia in essa fondata, secondo il solito" piuttosto che farne "rettore alchuna particolare



2 Giovan Francesco Enzola,
sigillo della città di Parma.
Parma, Museo Archeologico
Nazionale

persona", poiché ciò avrebbe affievolito "il fervore, devotione, et le elemosine che fanno per lo populo et contado de Parma, cum lo quale se fabrica il templo [...] et se marita le donzelle povere et honeste" (era quest'ultimo, infatti, un importante compito della confraternita).¹¹

Il finanziamento delle commissioni artistiche era esso stesso condiviso; talvolta, come accadde per l'affresco dell'abside est, dipendeva dal lascito di un

⁸ *Ibidem*, p. 488. Per i rapporti col Comune: *eadem*, "Tra culto civico e aspirazioni politiche: la confraternita dell'Annunciazione in S. Maria della Steccata a Parma", in: *Ricerche di Storia Sociale e Religiosa*, 70 (2006), pp. 83–129; 100sg., 114; Bruno Adorni, "Santa Maria della Steccata", in: *La chiesa a pianta centrale, tempio civico del Rinascimento*, a cura di *idem*, Milano 2002, pp. 175–187; sul tema in una più ampia cornice: Giorgio Chittolini, "'Religione cittadina' e 'chiese del comune' alla fine del Medioevo", *ibidem*, pp. 15–25.

⁹ Testi (nota 6), p. 165. Per la decorazione della cupola si veda Bert W. Meyer, "Gli affreschi di Bernardino Gatti", in: *Santa Maria della Steccata*

(nota 3), pp. 183–198. Per la ricezione dell'affresco del Correggio si può adesso retrodatare di oltre un secolo l'irridente commento ("Che era un guazzetto di rane") riportato da Clemente Ruta, *Guida, ed esatta notizia a' forastieri delle più eccellenti pitture che sono in molte chiese della città di Parma [...]*, Parma 1739, p. 44, grazie a Riccardo Gandolfi, *Le vite degli artisti di Gaspare Celio*, Firenze 2021, p. 161 (Celio lo attribuisce al Parmigianino).

¹⁰ Per molti esempi in tal senso: Bruno Adorni, "L'architettura", in: *Santa Maria della Steccata* (nota 3), pp. 41–98; 52–76.

¹¹ Marzio Dall'Acqua, "Documentazione", *ibidem*, pp. 137–152 e 240–270; 249; Umberto Benassi, *Storia di Parma*, Parma 1899–1906, V, pp. 266sg.

singolo cittadino, coinvolgendo quindi anche i suoi eredi, sebbene la scelta degli artisti spettasse, almeno formalmente, ai fabbricieri. Questi valutavano in primis un disegno (riservandosi, ad esempio nel caso del Sojaro, di aggiungervi “quello che a loro parerà”) e poi il lavoro in corso d’opera, talvolta perfino salendo sui ponteggi (come fecero già con il Parmigianino); il risultato finale era stimato da periti ma anche esposto al parere variegato della cittadinanza, come prova l’insistenza con cui sono richiamate in vari documenti le opinioni di “tutta la città”, di “molte persone et cittadini”, di chi ha “iudicio”, nonché degli Anziani del Comune.¹² Che non si trattasse di richiami di circostanza è confermato da ulteriori testimonianze: figure esterne alla Fabbrica influenzavano perfino la scelta degli artisti. Ad esempio, nell’assegnare la decorazione della cupola al Sojaro, i fabbricieri sostennero che “cittadini onorati hanno parlato a noi [...] facendone Instantia, et pregati che per ogni modo dobbiamo dare al ditto M.o Bernardo la Cupola di essa Chiesa [...] onde noi, ancorché l’autorità dell’Ufficio nostro sia di poterlo fare per noi stessi, non havemo voluto dar sopra questo determinazione alchuna”.¹³ Questa polifonia di voci diverse – e, com’è naturale, non sempre unanimi – accompagnò molte commissioni della Steccata, contribuendo a generare discussioni fra i fabbricieri, cambiamenti di opinioni in corso d’opera e quindi dissidi con gli artisti coinvolti, come accadde anche nella travagliata decorazione dell’abside est.

2. “Il primo che cominciasse con bel giudizio il magnifico ornamento di quella chiesa”

Per la sua importanza, la “capelam maiorem” fu la prima ad essere decorata, attingendo al ricco lascito di mille scudi d’oro stanziato nel suo testamento (1524) dal protonotaro apostolico Bartolomeo Montini, già priore della Steccata, il cui stemma campeggia negli affreschi del sottarco.¹⁴ L’incarico fu affidato al Parmigianino per 400 scudi con un contratto steso il 10 maggio 1531. Con i fabbricieri il Parmigianino si era impegnato a “pingere la nichia cioè l’cubo over volta de la dita chapela granda et farli como hano prepose una inchoronatione et osservando la meta del disegno qualo ano visto”.¹⁵ Dietro costoro agiva però anche una figura allora esterna alla Fabbrica: il potente cavalier Scipione Dalla Rosa, nipote ed erede di Montini, del quale amministrava il lascito testamentario.

Distintosi per cariche onorifiche rilevanti, Scipione fu rappresentante del Comune per l’omaggio al duca Massimiliano Sforza (1513), insignito dell’ordine di cavaliere da Francesco I (1515) e ambasciatore a Roma presso Clemente VII (1523/24).¹⁶ Il suo nome ricorre in relazione ad alcuni rilevanti fatti artistici locali: amministrava il monastero di San Paolo (retto da sua cognata Giovanna da Piacenza) quando il Correggio fu chiamato a lavorarvi nel 1518 e, in qualità di fabbriciere del duomo, ebbe un ruolo centrale nel profondo rinnovamento della cattedrale, affidando nel 1522 a vari pittori (fra cui Correggio, Anselmi, e lo stesso giovane Parmigianino) parti diverse della deco-

Per le cariche alla Steccata: Cecchinelli (nota 8), pp. 92sg. Fra 1530 e 1547 i deputati che si alternarono (ricoprendo a volte la stessa carica in anni diversi) appartenevano per lo più a un numero ristretto di famiglie: Dall’Acqua, pp. 240 e 269sg.

¹² Testi (nota 6), pp. 290 (per il Sojaro) e 152, 157 (per i pareri esterni alla Fabbrica); Dall’Acqua (nota 11), p. 139, per la concessione al Parmigianino che solo un confratello alla volta salisse sui ponteggi per i controlli.

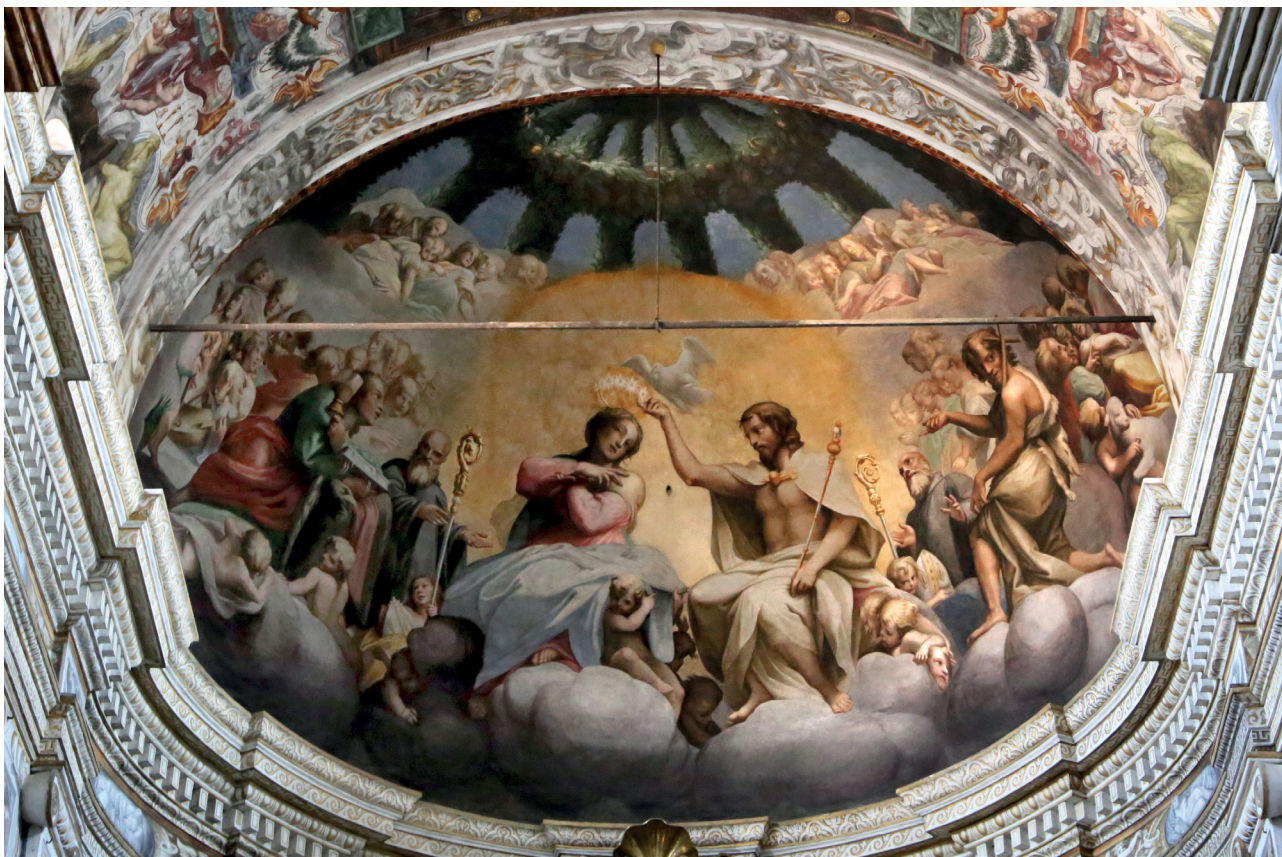
¹³ Testi (nota 6), p. 157.

¹⁴ Dall’Acqua (nota 11), p. 249: “scutos mille auri [...] in perficiendo et ornando capelam maiorem oratorii”. Per Montini: Alessandra Talignani, “La Cappella Montini nella Cattedrale di Parma: un ‘Unicum’ di forme, colori ed epigrafi nella ‘periferia’”, in: *Emilia e Marche nel Rinascimento: l’identità*

visiva della ‘periferia’, a cura di Giancarla Periti, Azzano San Paolo 2005, pp. 119–180; David Ekserdjian, *Parmigianino*, New Haven, Conn., 2006, p. 10. Francesco Barocelli, *Il Parmigianino nella Steccata: con una guida al Santuario Mariano*, Parma 2003, p. 42, legge in omaggio al Montini anche l’emblema del montone dipinto nel sottarco.

¹⁵ Dall’Acqua (nota 11), pp. 137sg.

¹⁶ Manca ancora uno studio monografico dedicato a Scipione; alcune notizie sono in Letizia Arcangeli, “Tra Milano e Roma: esperienze politiche nella Parma del primo Cinquecento”, in: *Emilia e Marche nel Rinascimento* (nota 14), pp. 89–118: 98sg, 108 e *passim*. Un suo ruolo nel debutto del Parmigianino a Roma, talvolta ipotizzato, è escluso da Ekserdjian (nota 14), p. 6.



3 Cesare Aretusi dal Correggio,
Incoronazione della Vergine.
Parma, San Giovanni Evangelista

razione; inoltre, alla morte del Correggio (1534), Federico Gonzaga fu informato che i cartoni degli *Amori di Giove* erano presso il “cavalier de la Rosa”.¹⁷ Sebbene ricordato nei documenti solo come colui che elargì il denaro, è plausibile che Scipione giocasse una parte non secondaria nella commissione: negli anni in cui il Parmigianino e poi Anselmi lavorarono agli affreschi, il suo ruolo alla Steccata si fece vieppiù rilevante, anche riguardo a diverse imprese artistiche (in partico-

lare nel 1536, 1537 e 1542). Nel 1536 il “magnificus eques auratus” divenne ufficiale della confraternita, carica confermata nel 1544; nel 1537 lo seguì il fratello Giovanfrancesco, poi priore nel 1541. Nel 1539 Scipione ottenne “gratis” la concessione della sepoltura alla Steccata per la “quondam magnifica sua consorte Caterina da Piacenza e per li altri de la casata”.¹⁸ Quanto gli stesse a cuore la buona riuscita della decorazione dell’abside lo testimonia un suo intervento

¹⁷ I documenti relativi al Correggio si leggono ora in Elio Monducci, *Correggio: la vita e le opere nelle fonti documentarie*, Milano 2004, pp. 181, 225sg., quelli per la decorazione del duomo in Marzio Dall’Acqua, *Correggio e il suo tempo*, Parma 1984, pp. 74–84 e *passim*.

¹⁸ Dall’Acqua (nota II), pp. 269sg., per le cariche di Scipione Dalla Rosa alla Steccata, e pp. 260–263 per i documenti dal 1536 al 1539. Nel 1544 Scipione richiese perizie artistiche per il *Cristo* di Andrea Spinelli: si veda Alessandra Talignani, “La scultura”, in: *Santa Maria della*

più tardo quando si offrì, nel 1544, di finanziare il completo rifacimento dell'affresco: “pagando detto Signor Cavagliero tutte le spese che vi andarano, si levano le picture che adesso vi sono quali son reprobate et biasimate da quasi tutti homini che hanno iudicio in questa città”.¹⁹

La ricca documentazione pervenutaci attesta che la rottura fra i fabbricieri e il Parmigianino dipese dal suo mancato rispetto delle scadenze. È però una documentazione di parte, così come lo è il resoconto vasariano sbilanciato a favore dei “disperati” committenti. È possibile infatti che l'icastico ritratto moralizzato che Vasari schizzò del Parmigianino negli anni del suo infelice incarico alla Steccata, quale artista saturnino e “capriccioso” fino alla pazzia, sia esito dell'affabulazione del biografo che, basandosi probabilmente sulle notizie avute da Giulio nei giorni trascorsi con lui a Mantova nell'autunno del 1541, colse l'occasione per imbastire una delle sue tante condanne degli artisti talentuosi ma inconcludenti.²⁰ Tuttavia un'analisi attenta dell'intera storia della Steccata ne evidenzia una committenza che, in modo sorprendentemente frequente, entrò in contrasto con i propri artisti, spesso a causa di continui ripensamenti in corso d'opera: ciò rende difficile credere che qualcosa del genere non accadesse anche per la decorazione dell'abside est, il luogo più altamente simbolico e celebrativo della chiesa. Altrettanto improbabile è che la mancanza di indicazioni sull'iconografia del sottarco nel contratto del 1531

significasse che i fabbricieri, usi a un controllo capillare su ogni loro incarico, avessero lasciato in tal senso libero l'artista. Più ragionevolmente quel contratto attesta che allora ai committenti premesse la decorazione dell'abside, per cui era pacifico il tema dell'Incoronazione e di cui approvarono un disegno, mentre non era ancora stato definito il soggetto per il sottarco; il Parmigianino, tuttavia, “si mise a lavorare prima quello come più facile” e ciò contribuì a creare problemi.²¹

Le varie idee per il sottarco che il Parmigianino esplorò in un centinaio di disegni non sono solo variazioni su uno stesso tema (come avvenne ad esempio nel caso della *Madonna di san Girolamo*) ma riguardano anche soggetti diversi: non furono quindi esito solo della sua incessante ricerca (o, come insinuava Vasari, della sua incapacità a “contentarsi” e a terminare un lavoro) ma anche di quella “descrezione de tanti cervelli”, cui alludeva il Sojaro, e che evidentemente i committenti espressero per via orale in corso d'opera. Credo che alcune aporie o eccentricità rilevabili nell'iconografia del sottarco e in quella abbozzata per l'abside riflettano il percorso lento e tortuoso nel corso del quale l'intero progetto prese forma sotto gli occhi vigili dei fabbricieri, fra ripetuti ripensamenti e precisazioni in cui si intrecciarono le aspirazioni del Parmigianino e quelle eterogenee e mutevoli dei suoi committenti. In un iniziale tema genericamente mariano, che prevedeva un corteo di vergini con cesti o vasi di gigli in onore di Maria, la confraternita intravide, a un certo punto, la

Steccata (nota 6), pp. 279–305: 301. Nel 1536 la “cassa delle donzelle” era presso Scipione; è quindi possibile che egli fosse “depositario”. La carica era però riservata a un “homo richo, de coscienza timorata et di fama bona”, il che stonerebbe con il fatto che Scipione nel 1510 compì un omicidio per cui fu bandito da Parma per alcuni anni (Leone Smagliati, *Cronaca parmense (1494–1518)*, a cura di Sergio Di Noto, Parma 1970, p. 140).

¹⁹ Testi (nota 6), p. 152, nota 78 (4 gennaio 1544). Accettata l'offerta di Scipione, si decise di “vedere i conti del predetto Cavagliero dalla Rosa per il legato delli mille scudi già fatto per il Reverendo quondam Bartolomeo Montino a questa Compagnia” e di rilasciare “quietanza finale per detta opera” (AOCSG, Ordinazioni, III, fol. 90v): quindi probabilmente la spesa ricadde ancora sul lascito dello zio.

²⁰ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, Firenze 1966–1997, IV, pp. 543sg.; cfr. però il parziale risarcimento nella Giuntina: “[Parmigianino] fu il primo che cominciasse con bel giudizio il magnifico ornamento di quella chiesa” (*ibidem*, V, p. 422). Che le notizie apprese da Giulio in quei giorni del 1541 (*ibidem*, V, pp. 78sg.) confluirono poi nelle *Vite* è esplicitato nella biografia del Correggio (*ibidem*, IV, p. 52); cfr. Giovanni Agosti, “Qualcosa su e di e intorno a Giulio Romano”, in: *Prospettiva*, 91/92 (1998), pp. 171–185. Sfatano in parte l'affabulazione vasariana i documenti pubblicati in Mary Vaccaro, “Parmigianino as Godfather: Discoveries in the Parma Baptismal Registers: I”, in: *The Burlington Magazine*, CLXVIII (2023), pp. 38–41: 41.

²¹ Vasari (nota 20), IV, p. 542.

possibilità di incastonare un riferimento alla parabola delle vergini sagge e stolte (Mt 25,1–13) che valorizzava, come intuì Eugenio Battisti, la propria funzione sociale di dotare fanciulle povere e virtuose.²² Queste fanciulle sfilavano nella chiesa vestite di bianco ogni 25 marzo, giorno dell'Annunciazione, “con un uso rituale dello spazio che avrebbe avuto il suo contrappunto lirico nella danza delle vergini dipinte sulle pareti dell'arco” (fig. 4).²³ Nell'affresco l'intreccio fra il tema della parabola e quello del corteo di vergini diede luogo a un'iconografia non convenzionale che, mantenendo riferimenti all'uno e all'altro soggetto, presentava alcune aporie: come il fatto che le vergini sagge e stolte sono sei, anziché dieci, e ciascuna non ha, come dovrebbe, una propria lampada. In ogni caso il tema evangelico consentiva un dialogo sia con il soggetto dell'Incoronazione, in virtù del comune riferimento sponsale, sia con la *Madonna del Latte* che avrebbe trovato posto sull'altare (un modello in tal senso era il mosaico di Santa Maria in Trastevere, in cui il corteo delle vergini procede da ambo i lati verso una *Madonna lactans*).²⁴

Di tre studi unanimemente connessi alla decorazione dell'abside – due autografi (Windsor Castle, fig. 6; Courtauld Institute) e uno forse copia di un ori-

ginale perduto (Torino) – nessuno ha le caratteristiche di un disegno di presentazione: si tratta di schizzi, peraltro parziali, perché mostrano solo il lato sinistro dell'abside (i primi due), con un accenno a una sola figura sul lato destro, nel terzo. In un altro disegno, invece, il Parmigianino raffigurò nella sua interezza l'*Incoronazione della Vergine* in una cornice semicircolare (fig. 5).²⁵ Poiché quest'ultimo studio è di proprietà del Comune di Parma almeno dal Settecento, ma probabilmente già dal 1565, si è supposto che non fosse destinato alla Steccata ma a una commessa comunale; tuttavia la Steccata era di fatto la chiesa del Comune e, come si è detto, gli stretti rapporti fra l'una e l'altro sono ben documentati: la confraternita riceveva proventi dal governo cittadino e alcuni dei fabbricieri erano fra gli Anziani del Comune. In particolare lo erano sia il priore, Bartolomeo Prati, che il vicepriore, Pietro Ruggeri, che nel 1531 stipularono il già citato contratto con il Parmigianino “sub palatio veteri Communis Parme”.²⁶ Ne consegue che il disegno di Parma poté facilmente passare al Comune dalla Steccata, e ciò sostanzia l'ipotesi che fosse stato originariamente ideato per quest'ultima, probabilmente come prova iniziale per ricevere la commissione nel 1531.²⁷

²² Eugenio Battisti, “*Ecce virgo ecce habet lampades*: Parmigianino alla Steccata”, in: *Santa Maria della Steccata* (nota 3), pp. 99–136: III; tema valorizzato da Mary Vaccaro, “Resplendent Vessel: Parmigianino at Work in the Steccata”, in: *Concept of Beauty in Renaissance Italy*, a cura di Francis Ames-Lewis/Mary Rogers, Aldershot 1998, pp. 134–146: 140. Probabilmente l'idea della parabola affiorò intorno al 1535: Achim Gnann, *Parmigianino: Die Zeichnungen*, Petersberg 2007, I, pp. 263sg. Condivido le cautele di Battisti, per cui la parabola è un riferimento insito negli affreschi ma non ne esaurisce il significato. Inoltre i fabbricieri, chiedendo ad Anselmi e Bedoli di reiterare, nei sottarchi nord e ovest, le figure dipinte dal Parmigianino, sebbene “variate da esse” (Testi [nota 6], pp. 286, 288), le privarono dell'allusione alla parabola, rendendo confusa la situazione perfino agli occhi di Vasari, che visitò la Steccata con Bedoli e definì “Vergini prudenti” (!) le allegorie di Anselmi, “sibille” quelle di Bedoli e “figure” le vergini del Parmigianino (Vasari [nota 20], V, p. 422, e IV, pp. 546 e 542).

²³ Mary Vaccaro, *Parmigianino: i dipinti*, Torino 2002, p. 188.

²⁴ Per la parabola associata a temi mariani (l'Incoronata o l'Assunta): Philippe Verdier, *Le Couronnement de la Vierge: les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Montreal 1980, pp. 81–85, e Regine Korkel-

Hinkfoth, *Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen (Mt. 25, 1–13) in der bildenden Kunst und im geistlichen Schauspiel*, Francoforte s. Meno et al. 1994, pp. 344sg. Per altre ragioni, Battisti (nota 22), p. III, cita il mosaico romano come fonte d'ispirazione del Parmigianino.

²⁵ Per i disegni del Parmigianino per l'abside (compreso un altro studio a Düsseldorf) vedi Gnann (nota 22), p. 481.

²⁶ Dall'Acqua (nota II), p. 138. Per gli influenti giuristi Prati e Ruggeri: *ibidem*, pp. 138, 240, e Giuseppe Bertini, “Ghirolamo Mazzola Bedoli's 'Portrait of Bartolomeo Prati' Identified”, in: *Apollo*, CLV (2002), 484, pp. 36–39.

²⁷ Dall'ampia bibliografia sul disegno di proprietà del Comune di Parma cito solo due recenti contributi: Ekserdjian (nota I4), p. 66, che non lo considera per la Steccata (con un'interessante riflessione sull'inventario Baiardi), e Gnann (nota 22), pp. 246–248, che, come già Arthur E. Po-pham, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*, New Haven, Conn./Londra 1971, I, pp. 174, 22–25, ed altri studiosi, lo ritiene il disegno presentato nel 1531 ai fabbricieri. Per la questione dei disegni come parte dei contratti: Settis (nota 5), pp. 72–77; David Ekserdjian, *The Italian Renaissance Altarpiece: Between Icon and Narrative*, New Haven, Conn./Londra 2021, pp. 71–76.



Rispetto al disegno oggi a Parma, con il Cristo e la Vergine al centro della scena attornati da schiere angeliche, gli altri tre studi sono accomunati da un'eccentrica dislocazione di Maria sul lato sinistro dell'abside. Questa drastica rottura con la solida tradizione iconografica che voleva l'Incoronazione rigorosamente al centro della composizione (il cui valore normativo era stato riaffermato in città anche dal recente affresco del Correggio in San Giovanni Evangelista) non stupirebbe in un artista estroso come il Parmigianino, se non fosse che i tre studi risalgono probabilmente a una fase non iniziale del progetto, forse al 1535 circa,²⁸ quando, cioè, il suo lavoro era

già sottoposto all'assillante controllo dei fabbricieri. Eppure, l'audace idea della Vergine spostata all'estremità sinistra fu reiterata, con lievi varianti, in tutti e tre i disegni, tanto da far pensare che anche intorno a questo cambiamento ci sia stato un confronto con i committenti. Questa scelta così peculiare conferiva preminenza alla figura di Cristo, posta nella parte centrale e meglio visibile dell'abside, e suggeriva il movimento ascendente della Vergine, situata su un piano inferiore e laterale. Inoltre, qualora si accetti la proposta di Mary Vaccaro che le vergini sagge siano raffigurate sulla sinistra del sottarco (fig. I),²⁹ la singolare posizione della Vergine avrebbe creato una

²⁸ Gnann (nota 22), pp. 264–272.

²⁹ Mary Vaccaro, "Parmigianino's Virgins in Santa Maria della Steccata: Wise or Foolish?", in: *Saggi di storia e di stile*, atti del convegno Fonta-

nellato 2003, Milano 2005, pp. 40–47, seguita da Ekserdjian (nota 14), p. 65, ma non, ad esempio, da Gnann (nota 22), p. 267, e da Elisabetta Fadda, "Parmigianino 'mio amicissimo' a Roma", in: *Correggio e Parmigia-*



4 Parmigianino,
*Vergini sagge
e vergini stolte.*
Parma, Santa Maria
della Steccata

5 Parmigianino,
Incoronazione della Vergine.
Parma, Galleria Nazionale,
in deposito dal Comune
di Parma



6 Parmigianino,
Incoronazione della Vergine.
Windsor Castle, The Royal
Library, inv. 2185r

liaison visiva fra la *Virgo prudentissima* e le *virgines providae* come se la prima, innalzata rispetto a queste,³⁰ andasse incontro allo Sposo, valorizzando la tradizione esegetica che la assimilava a una vergine saggia.³¹ Petrarca, poeta particolarmente apprezzato a Parma e dal Parmigianino, aveva attinto a tale tradizione: “Vergine saggia, et del bel numero una / de le beate vergini prudenti, / anzi la prima, et con più chiara lampa, / o saldo scudo de l’afflicte genti”.³² Il desiderio di celebrare la Vergine che aveva liberato la città assediata, il ruolo sociale della confraternita, dotare fanciulle povere e virtuose, il soggetto evangelico e quello dell’Incoronata, così rilevante nella storia di Parma, si saldavano quindi uno all’altro, legando l’immagine miracolosa sull’altare agli affreschi del sottarco e quindi a quelli dell’abside.

Che Parmigianino concepisse una decorazione omogenea fra sottarco e abside sembra dimostrato anche dalle grandi proporzioni delle figure – come si vede nei disegni di Windsor (fig. 6), del Courtauld e di Torino –, che ben si armonizzavano con la scala monumentale adottata per le vergini sagge e stolte, col risultato però che lo spazio dell’abside non avrebbe potuto accogliere molte altre comparse. Inoltre, sottarco e abside erano accomunati dal ruolo espressivo riservato alla luce. Nel disegno a Windsor (e in parte

anche in quello a Torino) la scena appare illuminata da un’intensa luce mistica, resa con raggi netti, taglienti e rialzi di biacca, che ricordano la maestria del Parmigianino nell’incisione; nell’affresco ciò avrebbe avuto un effetto abbagliante simile a quello che si vede nella *Visione di san Girolamo* o nel suo ultimo quadro d’altare, la Pala di Casalmaggiore. Un’attenzione quasi ossessiva alla luce informa anche la decorazione del sottarco: nei raggi che si irradiano dalle lampade delle vergini e dai vasi raffigurati nel fregio, nei riverberi sulle curve superfici metalliche (d’oro e d’argento),³³ nelle tessere dorate del finto mosaico dietro ai monocromi e infine negli stessi rosoni, ricoperti con sottile foglia d’oro. Se dal punto di vista iconografico la luce riveste un ruolo simbolico nella parabola delle vergini e nei soggetti mariani, dal punto di vista stilistico assurse a pretesto per un’indagine sofisticata dello *splendor* e del *lumen* (per dirla con Plinio): non solo la luce in sé, ma la lucentezza, lo sfavillio, il riflesso sui metalli, il lustro, fino a rendere le stesse vergini “apparizioni scintillanti e quasi metalliche”.³⁴ Sembra che questa ricerca sulla luce e le sue molteplici rifrazioni ammaliasse il Parmigianino al punto da eleggerla a estremo saggio di bravura: questo tema, esibito nella profusione ornamentale del sottarco, avrebbe raggiunto un *climax* e trovato pieno compimento nella lumi-

nino: *arte a Parma nel Cinquecento*, a cura di David Ekserdjian, Milano 2016, pp. 49–59: 57.

³⁰ Nei disegni Windsor e Courtauld, Maria innalzata verso Cristo è intesa come allusiva all’Assunzione da Martin Clayton, in: *Correggio & Parmigianino: Master Draughtsmen of the Renaissance*, cat. della mostra Londra/New York 2000/01, a cura di Carmen Bambach et al., Londra 2000, pp. 167sg., ni. II6sg., tesi ripresa da altri studiosi. Alla luce di ciò, e delle oscillazioni del soggetto del sottarco, ricordo che nel capitolo sull’Assunzione di Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, a cura di Alessandro e Lucetta Vitale Brovarone, Torino 1995, p. 649, si citano precisamente “tre vergini che reggevano le lampade”.

³¹ Per questa tradizione: Marcello Angheben, “Les représentations de Marie et de trois saintes en vierges sages dans les espaces liturgiques de Santa Coloma d’Andorre et de Sainte-Eulalie d’Estaon”, in: *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXVII (2006), pp. 155–173: 162sg.; Gnann (nota 22), p. 267.

³² Petrarca, *Canzoniere*, CCCLXVI. Il rapporto di Parma con Petrarca

risale ai suoi soggiorni in città: Ugo Dotti, *Petrarca e Parma*, Reggio Emilia 2006. Per il petrarchismo nel Parmigianino e nel suo *entourage*: Elisabeth Cropper, “On Beautiful Women, Parmigianino, *Petrarchismo*, and the Vernacular Style”, in: *The Art Bulletin*, LVIII (1976), pp. 374–394, e Mary Vaccaro, “Parmigianino and Andrea Baiardi: Figuring Petrarchan Beauty in Renaissance Parma”, in: *Word & Image*, XVII (2001), pp. 243–258: 244.

³³ Per questi dettagli: Augusta Ghidiglia Quintavalle, *Gli ultimi affreschi del Parmigianino*, Parma 1970, figg. 103–110; sul tema della luce cfr. Battisti (nota 22), p. 113, e Vaccaro (nota 22).

³⁴ Konrad Oberhuber, “Parmigianino disegnatore”, in: *Parmigianino e il manierismo europeo*, cat. della mostra Parma/Vienna 2003, a cura di Lucia Fornari Schianchi/Sylvia Ferino-Pagden, Milano 2003, pp. 71–81: 79. Già Roberto Longhi, “Un nuovo Parmigianino”, in: *Paragone*, IX (1958), 99, pp. 33–36: 33sg., osservava nel sottarco della Steccata una vocazione “metamorfica”, “di tono metallico e glittico, tra bronzo, oro e diaspro”.

nosità abbagliante che trionfava nell'abside. La trama di rimandi stilistici e iconografici che avrebbe legato abside e sottarco si perse irrimediabilmente quando il Parmigianino fu estromesso dall'incarico; tuttavia, come vedremo, anche Giulio accordò alla luce un ruolo cruciale, sebbene diverso.

3. "Ch'el si proveda de uno altro pictore"

Il 19 dicembre 1539, dopo una lunga ed esasperante trattativa, i fabbricieri licenziarono il Parmigianino, decretando che "più per modo alcuno" dovesse "intromettersi né impazare de la pictura de la capella grande [...] et questo per la inobservantia sua delle cose promesse tante volte per lui circa ciò". Decisero quindi "ch'el si proveda de uno altro pictore", e la scelta ricadde, nel marzo 1540, sul "magnifico domino Iulio Romano, designatori illustrissimi et excellentissimi ducis Mantue".³⁵

La fama di Giulio era tale che "erano in sommo pregio in Lombardia le cose sue",³⁶ ma non è ozioso chiedersi come si arrivasse al suo nome: forse alcuni confratelli conoscevano i suoi affreschi nella vicina Mantova o addirittura nei Palazzi Vaticani: si ricordi che figure quali Prati e Dalla Rosa erano stati a Roma negli anni venti come ambasciatori alla corte pontificia.³⁷ Probabilmente giocò un ruolo anche l'abside

affrescata nel duomo di Verona da Francesco Torbido su disegni di Giulio entro il 1534 (fig. 7). È infatti plausibile che a Parma, nel momento in cui si allestiva il tempio mariano della Steccata, fosse giunta notizia degli affreschi del duomo veronese. Questi erano un vero e proprio concentrato di temi mariani, che rispecchiava la profonda cultura dell'autorevole vescovo Gian Matteo Giberti, colui che, in qualità di datario, introdusse il Parmigianino a Clemente VII, secondo Vasari.³⁸ Del resto, i rapporti artistici fra Parma e Verona, già documentati nel XV secolo, ebbero un posto rilevante nella storia della Steccata. Almeno dal 1523 sono attestati contatti frequenti per l'acquisto di marmi e il coinvolgimento di mastri veronesi, nonché viaggi di confratelli verso la città scaligera: ad esempio, nel novembre 1539 si pagò per "un viazzo che ha fatto a Verona" Giovan Francesco Testa, legnaiolo e poi architetto (che avrà un ruolo di spicco nella commissione a Giulio e Anselmi), e nel febbraio 1549 vi andò il già citato Cocconi.³⁹ E forse qualcuno dei parmensi che vide gli affreschi veronesi ne apprezzò, nelle possenti figure degli apostoli che assistono all'Assunzione dietro a una balaustra in finto marmo, le affinità con l'opera del Correggio nel duomo. In effetti, agli occhi dei fabbricieri, Giulio poteva rappresentare, non meno del Parmigianino, un pittore

³⁵ *Giulio Romano* (nota I), II, pp. 837 e 923. Erano stati eletti Cesare Bergonzi, Ottaviano Garimberti e Ludovico Quinzano per scegliere un nuovo pittore (*ibidem*, pp. 831 e 833).

³⁶ Vasari (nota 20), V, p. 77.

³⁷ Inoltre, una committenza del monastero di San Paolo (quindi ancora nell'entourage di Scipione) per la *Deisis* e i santi Paolo e Caterina attribuito a Giulio è stata convincentemente proposta da David Ekserdjian, *Correggio*, Milano 1997, p. 78. Si veda a proposito anche Patrizia Sivieri, in: *Galleria Nazionale di Parma*, a cura di Lucia Fornari Schianchi, Milano 1998, p. 38, no. 159.

³⁸ Vasari (nota 20), IV, p. 535; Giovanna Nepi Scirè/Cinzia Cremonini/Daniela Ferrara, "Parmigianino e il Veneto", in: *Parmigianino* (nota 34), pp. 119–127: 120. Su Giberti: Adriano Prosperi, *Tra evangelismo e controriforma: G. M. Giberti (1495–1543)*, Roma 1969; Alessandro Turchini, s.v. Giberti, Gian Matteo, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIV, Roma 2000, pp. 623–629. Scipione incontrò Giberti a Parma il 3 dicembre 1524 (Cristina Cecchinelli, "Badesse, potere, arte e rifor-

ma nel monastero di San Paolo tra Quattrocento e Cinquecento", in: *Il monastero di San Paolo: arte, architettura, restauro*, a cura di Matteo Bola/Sauro Rossi, Parma 2020, pp. 205–281: 242). Sugli affreschi veronesi: Alessandro Serafini, "Gian Matteo Giberti e il Duomo di Verona", in: *Venezia Cinquecento*, VI (1996), pp. 75–161, e VIII (1998), pp. 21–142; Stefano L'Occaso, *Giulio Romano "universale": soluzioni decorative, fortuna delle invenzioni, collaboratori e allievi*, Mantova 2019, pp. 78–81. Alcune affinità fra l'affresco veronese e quello della Steccata sono evidenziate da Giuseppe Cirillo/Giovanni Godi, "Ancora per gli affreschi in Steccata", in: *Parma nell'arte*, X (1978), I, pp. 31–51: 34. Simili, ma forse con diverso significato, sono gli oggetti liturgici nel fregio del Parmigianino (Barocelli [nota 14], pp. 51–53) e in quello veronese (Serafini, VIII [1998], pp. 107–113).

³⁹ Testi (nota 6), pp. 43sg., 48, 66, 81 e *passim*. Per i rapporti con la cultura artistica veronese: Talignani (nota 14), pp. 150–152. Per altre ragioni, lo stesso Parmigianino fu probabilmente a Verona nel 1530 (Ekserdjian [nota 14], p. 52).



7 Francesco Torbido su disegno di Giulio Romano, *Assunzione della Vergine*. Verona, cattedrale

⁴⁰ Si ricordi che Vasari (nota 20), IV, p. 536, e V, pp. 55sg., avrebbe elogiato sia Parmigianino che Giulio quali eredi (l'uno spirituale, l'altro reale) del "graziosissimo Raffaello". Alla luce del dialogo fra cultura artistica romana e parmense è stato letto anche il coinvolgimento di Antonio da Sangallo il Giovane alla Steccata: Bruno Adorni, "Architettura, città e territorio dal Rinascimento al barocco", in: *Storia di Parma*, VIII: *La storia dell'arte*, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Parma 2020, II, pp. 6–77: 17.

⁴¹ Vasari (nota 20), V, p. 60. Questa reputazione era nota anche a Man-

capace di arricchire la tradizione artistica 'lombarda' grazie al linguaggio sofisticato della Roma dei papi,⁴⁰ un pittore che aveva brillantemente gestito una complessa decorazione mariana, con un'Assunta sul punto di essere incoronata, in un'importante cattedrale del Nord Italia.

Il precedente dell'abside veronese poté convincere i fabbricieri ad affidare a Giulio il solo progetto grafico per l'affresco, lasciandone l'esecuzione ad Anselmi. Ciò aveva il vantaggio di comportare una spesa più contenuta e di velocizzare il lavoro, dato che, come sapeva Vasari, Giulio "un disegno lo faceva in un'ora, [...] dove nelle pitture consumava i mesi e gl'anni";⁴¹ di fatto, però, finì per raddoppiare le occasioni di attrito fra artisti e committenti. Per assicurarsi i suoi servigi, i fabbricieri usarono con Giulio toni molto cortesi, sottraendo i problemi occorsi con il Parmigianino (anzi gli dissero che "non voleva finire ditto lavoro") e accettando che protraesse la consegna da agosto a Natale, il che implicava un ulteriore ritardo perché, trattandosi di un affresco, il lavoro non sarebbe potuto iniziare in inverno.⁴² Spettò a Testa recarsi a Mantova e spiegare a Giulio i termini dell'incarico: il 14 marzo 1540 l'artista accettò per 100 scudi d'oro di "fare un disegno colorito con aquarelle in carta de la instoria de la incoronatione de la gloriosissima Vergine Maria bene ornato et ricchissimo de angeli et altri santi" e di "refare ditto disegno in un cartone tanto grande quanto farà bisogno per metterlo a opera per un altro depentore [...] de ditto cartone sia obligato finire sol tre principal figure, cioè Iesu Christo e la sua santissima Madre et lo increato et omnipotente Dio".⁴³ Già il 15 marzo e

tova in anni vicini alla commissione della Steccata: nel gennaio 1536 Ercole Gonzaga scriveva di non essere nemmeno riuscito a ringraziare "Giulio Romano delli disegni [...] perché si spaccia tanto in fretta che non ci è quasi tempo di scrivere" (*Giulio Romano* [nota I], I, p. 670).

⁴² Affrescare in inverno alla Steccata era problematico: lo notavano Anselmi nel 1540 ("i tenpi de l'inverno ai freddi eccessivi e contrarii per lavorare in la ditta opera"; *Giulio Romano* [nota I], II, p. 845) e i committenti nel 1547: Fadda (nota 3), p. 188.

⁴³ *Giulio Romano* (nota I), II, p. 834.

poi il 2 maggio Giulio, ricevuta la lettera del Parmigianino che lo pregava di rinunciare, spiegandogli che era “nat a di pasat più de uno poco de discordia fra una certe compagnia e io de una mia opra ne la Stacha de Parma”, cercò di svincolarsi dall’impegno, scrivendo ai fabbricieri che era “consueto fra noi non entrare in li lavori d’altri, se prima colui che lo ha principiato non è accordato e satisfatto” e pretendendo “ch’el ditto messer Francesco mi scriva una lettera et che dichiari esser contento ch’io faccia tale impresa”.⁴⁴ Dietro queste parole non c’è solo il rispetto per un collega, né solo il timore di uno “scandalo” (“la qual cosa”, scriveva Giulio, “molto aborisco maximamente”⁴⁵): l’accettazione di un lavoro iniziato da altri senza il loro esplicito consenso era infatti una pratica deprecata, nonché vietata dagli statuti delle corporazioni dei pittori sia a Roma che a Bologna.⁴⁶

Imprigionato e poi fuggito da Parma, il Parmigianino poté solo appellarsi a un *gentlemen agreement* col collega e amico (“che io penso che quela mi ama como io amo lei”); il 24 agosto 1540 morì ma, prima di allora, Giulio aveva accettato (il 26 maggio) l’incarico, e Anselmi si era accordato (entro il 17 maggio) con il solito Testa per eseguire l’affresco, apparentemente senza preoccuparsi di far torto al collega, fra l’altro padrino di sua figlia.⁴⁷

È significativo che per il lavoro di invenzione e di grafica di Giulio si stanziassero 100 scudi, lo stesso

compenso previsto per l’enorme affresco di Anselmi. Già l’II giugno si stabilì di dare 25 scudi ad Anselmi affinché comprasse i colori;⁴⁸ tuttavia il disegno di Giulio, i cui colori servivano da modello per l’affresco, arrivò solo nella primavera del 1541. Allora fu chiaro che l’ipotesi, già ventilata nel 1540, cioè che Giulio “fatti che avesse i disegni non potesse o non volesse hochuparsi in fare i cartoni”, era ormai realtà.⁴⁹ L’8 maggio 1541 il notaio Benedetto del Bono riassume la situazione: Giulio, impegnato nei funerali del duca Federico e poi ammalatosi, aveva fatto solo il piccolo disegno “coloratum ex similibus coloribus prout oportuerit esse colorata pictura nichie” e non, invece, il cartone “de nigro” grande “iuxta mensuram nichie capelle”, e così 35 scudi del suo compenso furono stornati ad Anselmi.⁵⁰ Giulio fu quindi sollevato da quell’incarico “sì grande et sì difficile”, accettato di malavoglia, posposto, in parte declinato e su cui aleggiava l’ombra dello “scandalo”, mentre Anselmi, che aveva pensato di ricevere vari disegni e cartoni dal collega, si trovò fra le mani solo un disegno colorito. Entro il 15 maggio 1541 era stato saldato Giulio per il suo lavoro e Anselmi per “il viatico suo a Mantua per portare detto disegno”.⁵¹ Tornando a Parma con quel prezioso modello, senza aver conferito con il collega, ma forse dopo aver visto le sue strabilianti decorazioni nei palazzi dei Gonzaga, Anselmi dovette capire in quale ginepraio si era

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 839, 842.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 842.

⁴⁶ Negli statuti romani il divieto è espresso nel 1478 e ribadito nel 1546 (Isabella Salvagni, *Da Universitas ad Academia: la corporazione dei pittori nella chiesa di San Luca a Roma, 1478–1588*, Roma 2012, pp. 263 e 268); in quelli bolognesi nel 1569 (Raffaella Morselli, *Professione pittore: il caso Bologna fra Cinque e Seicento*, Venezia 2022, p. 41) e reiterato nel 1602 (Heinrich Bodmer, *Lodovico Carracci*, Burg bei Magdeburg 1939, p. 165: “Niuno ardisca di pigliar lavoro cominciato da un altro senza espresso consenso di lui”). Ancora il 24 maggio 1540 Giulio “desideraria chel Mazzolo s’acquietasse” (Elisabetta Fadda, “Michelangelo Anselmi alla Steccata 1521–1554”, in: *Santa Maria della Steccata* [nota 6], pp. 197–214: 213, nota 25).

⁴⁷ *Giulio Romano* (nota I), II, pp. 846 (per l’accettazione di Giulio) e

844sg. (per quella di Anselmi). Per i padrini scelti da Anselmi (fra cui altre figure coinvolte alla Steccata): Mary Vaccaro, “Michelangelo Anselmi and Francesco Maria Rondani: Discoveries in the Parma Baptismal Registers: II”, in: *The Burlington Magazine*, CLXXV (2023), pp. 754–759.

⁴⁸ *Giulio Romano* (nota I), II, pp. 846sg.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 845.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 923sg.

⁵¹ AOCSG, Ordinazioni, III, fol. 67v, 15 maggio 1541: “A chi piace de le Signorie Vostre che si faccia un mandato al massaro suo che se retengi in sé scudi quaranta d’oro che ha pagato a messer Julio Romano designatore de Illustrissimo Signore Duca de Mantua per resto et integro pagamento del disegno fatto per lui della pictura de la nichia dela capella principale del tempio novo [...]. Item che se retengi ancora scudi dui d’oro quali ha pagato a messer Michele Angelo Anselmo per il viatico suo a Mantua per

cacciato: lo attendeva un'impresa ben più difficile di quanto si fosse immaginato.⁵²

4. Anselmi all'opera: "per quanto pò l'ingegno e le forze mie"⁵³

Entro il 5 settembre 1542 l'affresco fu completato (Fig. 8). Nella relazione dei periti che lo giudicano (28 gennaio 1543) sono evidenziate le difficoltà incontrate da Anselmi nell'"aver fatto in parte li cartoni di detta opera et non li haver possuto far tutti, anzi di parte di quelli che lui havea già fatto non se ne essere possuto prevaler per esser il carton fatto in carta, cossa piana et eguale, et la nichia cossa concava e rotonda, sì che è stato sforzatto far li cartoni sul muro grezo et disegnare tutte le figure a una per una con l'aiuto dil craticularle sopra detto muro et linearle et umbrarle et poi smaltando colorir et finire sopra le misure et lineamenti fatti sul muro [...] a pezo per pezo".⁵⁴ Inevitabilmente l'obbligo di attenersi al disegno di Giulio e il fatto che questo non teneva conto della curvatura dell'abside o della visione da sotto in su da un'altezza considerevole crearono problemi. La fedeltà al modello fu ribadita più volte dai periti che analizzarono "figura per figura" l'affresco, "confrontandolo a parte per parte" col disegno di Giulio, concludendo che sebbene Anselmi si fosse "sforzatto in molti lochi di migliorare da detto exemplo seu dis-

segno cossì de lineamenti como di colori", non aveva "perhò mutato né variato cosa alchuna di momento da detto disegno".⁵⁵

Ciononostante, i fabbricieri, svelato l'affresco, ne restarono scontenti e si rivolsero nuovamente a Giulio. Non più Testa ma il notaio Del Bono soggiornò a Mantova per ben sei giorni nella vana speranza di parlare all'artista; vi riuscì infine Pietro Maria Carissimi che, il 12 settembre del 1542, informò Giulio delle ragioni per cui l'opera non era piaciuta, implorandolo di recarsi a Parma.⁵⁶ L'indomani Giulio rispondeva: "il venir mio è impossibile [...] ch'io ho cominciata una impresa per il nostro reverendissimo cardinale [Ercole Gonzaga]", e quindi difendeva la sua invenzione rispondendo alle critiche dei fabbricieri.⁵⁷ L'insistenza dei committenti perché Giulio andasse a Parma celava la speranza che lui stesso potesse intervenire sull'opera o quanto meno dare preziosi consigli per migliorarla. Anche il 4 gennaio 1544, quando Scipione Dalla Rosa si offrì di pagare il rifacimento degli affreschi, è possibile che ancora si sperasse in tal senso: infatti, sia allora che più tardi, nel 1546, i documenti chiariscono che non si era ancora scelto a quale pittore affidare la "reaptatura della nicchia della cappella grande": solo il 22 ottobre del 1546 questa risulta affidata ad Anselmi.⁵⁸ Forse non è una coincidenza che Giulio in quel momento stesse così male da dettare, il 23 ottobre,

portare il detto disegno"; cit. in parte e con data errata in Testi (nota 6), p. 148, nota 62; cfr. *ibidem*, p. 226.

⁵² Dai documenti rinvenuti si deduce che Anselmi e Giulio non si videro: più tardi quest'ultimo affermerà di non aver mai incontrato il collega ("che mai viddi né lui né le sue opere": *Giulio Romano* [nota 1], II, p. 977); ciò è confermato da una presunta copia di una lettera di Giulio ai fabbricieri del 30 aprile 1541 (Testi [nota 6], pp. 275sg), in cui l'artista si rammaricava di non aver incontrato Anselmi quando questi era andato a prendere il disegno ("havrebbi meglio inteso [...] a bocca") e si dichiarava contento dei 40 scudi ricevuti a saldo.

⁵³ Con queste parole, in una lettera agli ufficiali della Steccata, databile ante 17 maggio 1540, Anselmi si era dichiarato "pronto, disposto et apparecchiato accettar l'impresa" (*Giulio Romano* [nota 1], II, p. 845).

⁵⁴ *ibidem*, p. 1003. Cfr. Carmen Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice, 1300–1600*, Cambridge 1999, p. 50.

⁵⁵ *Giulio Romano* [nota 1], II, pp. 1002sg.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 976. Solo da questa lettera si evince lo scopo del viaggio di Del Bono, nel cui pagamento del 5 settembre 1542 sono citate soltanto "le mie spese per cibarmi e de un cavallo e per la vettura d'esso a mia mercede per essere andato a Mantua e statoli sei giorni in servizio dela Compagnia" (AOCSG, Ordinazioni, III, fol. 76r; cfr. Testi [nota 6], p. 149, nota 70).

⁵⁷ *Giulio Romano* (nota 1), II, pp. 976–978.

⁵⁸ I documenti del 4 gennaio 1544, II giugno e 22 ottobre 1546 sono in AOCSG, Ordinazioni, III, rispettivamente ai fol. 90v, 122v, 128r; sono citati parzialmente in Testi (nota 6), p. 152 (con segnatura errata per il secondo). Ancora nel secondo si precisa di affidare la "reconciatura della pittura della nichia dela capella grande [...] a qualunque persona che la vorrà condurre et reconciare" (corsivo dell'autrice), mentre nel terzo Anselmi è definito "conduttore della reaptatura della nichia della capella grande" e riceve un primo acconto di 15 scudi.

il proprio testamento, “licet corpore languens”: pochi giorni dopo, il primo novembre, morì.

Per quanto paradossale, assumere nuovamente Anselmi dovette sembrare l'unica via percorribile. I tempi dell'inverno, ritenuti “contrari” all'esecuzione degli affreschi alla Steccata, favorirono invece quella che sembra sia stata una lunga riflessione, conclusasi solo il 25 febbraio del 1547, per redigere un dettagliato elenco di ciò che andava corretto nell'opera. Se nella sua lettera del 13 settembre 1542 Giulio aveva risposto solo a tre critiche – l'eccessiva luminosità nella parte alta della composizione, l'inopportuna presenza di Dio Padre in quanto entità “invisibile” e di un'aquila –, ad Anselmi fu invece chiesto di intervenire in almeno dodici punti:

Primo il detto messer Michel Angelo promette in loco de le tre figure principale quale son in detto loco accompagnate da doi Angeli, fare altre cinque figure, o sei secondo gli sarà imposto nel modo che sta il disegno fatto per lui et signato per noi sottoscritti. / 2. Item sotto dette figure dove al presente son certi Angeli nudi, lui promette [...] fare altri Angeli et nuvole come sta il disegno per noi signato [...] / 3. Item lui promette rifare in altro modo la testa de David come a lui parerà che stia meglio, che al presente non sta. / 4. Item lui ha a riconciare et rifare la testa d'Eva, et coprire alquanto del nudo di essa come meglio a lui parerà. / 5. Item ha

a rifare il piede de san Pietro, et ravvivare alquanto li colori de l'ordine delli santi del Testo Nuovo, et anchora diminuire il troppo zaldo [giallo] di quel splendore, et accomodare in esso qualche angeletti come a esso parerà conveniente. / 6. Item che lui habbia a rifare del tutto lo Abel et acrescere alquanto il vestimento di Adam, et ricoregerlo anchora dove li parerà. / 7. Item lui promette che se in qualche lochi se troverà alchune cose, che a noi sottoscritti paresse conveniente ritoccare et mutare, lui ritoccherà, et rimuoverà, et rifarà, a nostro beneplacito, et in specie ravvivare alcuni vestimenti in qualunque loco a noi parerà. [...] ha a rifare et mutare la testa de san Giovanni Baptista et fare alquanto più longa la destra gamba de Noe, et anchora rimuovere et rifare in altra moventia Abbraam et Isac.⁵⁹

Si trattò di un lavoro impegnativo: il prezzo pattuito era di 50 scudi (la metà di ciò che Anselmi aveva in origine accettato per l'intero affresco); inizialmente si era fissata una scadenza a fine aprile, poi fu posticipata al 15 agosto.⁶⁰ Per alcune parti i fabbricieri vollero prima approvare i disegni di Anselmi, gli concessero “una stanza atta a potere disegnare et fare li cartoni” e si preoccuparono che il “Cornisono et Frixo qual è sotto detta pittura [...] non si guasti et bruti per le aque quale per il bagnare de sopra calarano sopra esso”, prevedendo quindi un intervento anche ad affresco o a calce.⁶¹

⁵⁹ Si cita da ASPr, Notai di Parma, notaio Giuseppe Ambanelli, filza 1331 (25 febbraio 1547). Il documento è pubblicato in parte da Quintavalle (nota 3), p. 88, e quasi integralmente da Fadda (nota 3), pp. 187sg. Testi (nota 6), pp. 282–284, cita un documento quasi identico ma datato 25 aprile, con segnatura “*Libro Mastro B rosso, c. 61*” (oggi irreperibile presso AOCSG): si tratta probabilmente di una copia dell'originale stesa in occasione della formalizzazione del contratto in cui si richiama il documento del 25 febbraio: AOCSG, Ordinazioni, III, fol. 135r–v (25 aprile 1547): “che sia fatto un altro mandato al pagamento ragionato che sopra detti libri forma un altro partito nel qual sia fatto creditor messer Michelangelo Anselmo de scutti cinquanta d'oro [135v] d'Italia per la sua mercede de reaptare et aconciare la pittura della nicchia de l'altare grande [...] da essergli pagati in quel modo et forma si contiene ne l'instrumento sopra ciò rogato per me cancelliero sotto il dì vintecinqu de febraro proximo passato de l'anno presente al qual si habbi relatione”. Segnalo inoltre la

presenza in AOCSG, Rogiti, 1544–1549, fol. 105r–107v, di una copia del documento sopra citato in ASPr, sempre datata 25 febbraio.

⁶⁰ Il cambiamento di data è evidenziato in due parti inedite del documento (ASPr, Notai di Parma, notaio Giuseppe Ambanelli, filza 1331): una nota al margine del contratto in cui si legge che Anselmi “promette fare et compire tal pittura [nel margine sinistro: per tutto ~~Aprile proximo~~ il giorno quinto decimo de agosto de l'anno presente 1547] per il pretio de scutti cinquanta d'oro de Italia da essergli dati cioè, al ponte scutti quindici, poi fatta che sarà la mitada de l'opera altri scutti vinti, et finita che sarà, il resto del suo pagamento, cioè scuti quindici”. E nella parte finale del contratto in cui di nuovo per il completamento dell’“Opus reformationis et reaptationis picturam nichie” si cassa il termine “aprilis” relativo alla scadenza sostituendolo con “per totum die quintum decimum mensis augusti presenti futuri”.

⁶¹ *Ibidem*.



8 Michelangelo Anselmi su disegno di Giulio Romano, *Incoronazione della Vergine*.
Parma, Santa Maria della Steccata

Le correzioni imposte ad Anselmi, su cui torneremo più avanti, riguardano aspetti diversi: lo stile, l'iconografia, il decoro, la leggibilità, il cromatismo, le proporzioni, le posture e financo dettagli minimi delle figure. Alcune richieste, come quella di "coprire alquanto il nudo" di Adamo ed Eva, attengono al clima che si respirava negli anni quaranta, quando scoppiò la polemica verso gli ignudi del *Giudizio Universale* di Michelangelo. Sebbene le voci di questa polemica circolassero allora solo in forma manoscritta, avevano per certo raggiunto Mantova fin dal 1541, grazie alla lettera di Nino Sernini al cardinale Ercole Gonzaga, ed è facile che entro il 1547 fossero giunte anche a Parma, città che era fino al 1545 parte dello Stato Pontificio e poi del ducato retto da Pierluigi Farnese, figlio natura-

le del pontefice Paolo III. Tuttavia, come attesta la lettera di Giulio del 1542, la critica verso l'affresco non sorse in primis per la presenza dei nudi ma per l'eccessiva luminosità della parte alta della composizione e per la rappresentazione di Dio in figura. Dal 1542 al 1547 la disapprovazione per l'opera dovette accrescersi se nel 1544 si affermava che tutti gli intendenti ("chi ha iudicio") in città la biasimavano tanto da auspicarne la completa rimozione; fino ad arrivare, quando si decise di riallestire i ponteggi e quindi si concretizzò la possibilità di intervenire sulla pittura, ad accogliere tante critiche diverse, probabilmente espresse non solo da coloro che erano interni alla Fabbrica.

Curiosamente Vasari, che probabilmente era informato delle polemiche che a più riprese e riguardo a



9 Federico Zuccari da Giulio Romano, *Incoronazione della Vergine*. Parigi, Musée de l'École nationale supérieure des beaux-arts, inv. E.B.A. 440

vari aspetti investirono l'affresco di Anselmi, non solo non ne fece menzione, ma anzi scrisse che il pittore condusse l'opera "certo ottimamente"; preferendo in questo caso, come in altri nelle *Vite*, sottacere o minimizzare simili stroncature che minavano l'onore degli artefici.⁶²

Con le ridipinture del 1547 il progetto per la decorazione dell'abside fu tradito per la seconda volta: annullato ciò che aveva immaginato il Parmigianino, si finì per snaturare anche quell'invenzione di Giulio a cui Anselmi era rimasto fedelissimo, seppure, per la

difficoltà a gestire "li cartoni", travisandone lui stesso alcuni assunti.

5. "Un disegno colorito [...] il quale in quel luogo si vede per ognuno"

La lettera di Giulio del 1542 e ancor più le istruzioni date ad Anselmi nel 1547 per la "reaptatura" danno un'idea di come fosse il disegno del primo e quindi l'affresco del secondo avanti le ridipinture. Ciononostante, non sempre la letteratura sull'opera ha fatto tesoro di queste informazioni. Ad esempio, ri-

⁶² Vasari (nota 20), V, p. 422. L'aretino poté ricevere informazioni da Girolamo Mazzola Bedoli con il quale visitò la Steccata quando passò

da Parma nella primavera del 1566 (*ibidem*). Sul senso di questo atteggiamento critico di Vasari (come di altri, successivi scrittori d'arte) si veda

guardo alle tre figure principali (la Vergine, il Cristo e il Padre), le sole che Giulio avrebbe dovuto disegnare, oltre che nel disegno d'insieme, in un cartone grande, si ordinò ad Anselmi “in loco de le tre figure principale quali sono in detto loco accompagnate da doi Angeli” di “far altre cinque figure, o sei”. Il testo, che ribadisce due volte “in loco delle tre figure” e “in detto loco”, autorizza a pensare che nel disegno (e quindi nella prima versione dell'affresco) vi fossero, una prossima all'altra – appunto *in uno stesso loco* – quelle tre figure accompagnate da due angeli; del resto solo così Giulio avrebbe potuto rappresentarle, come gli era stato chiesto, tutte e tre in uno stesso cartone in scala 1:1 con l'affresco. Tuttavia un'affascinante lettura di Frederick Hartt si è imposta nella letteratura dal 1958 in poi: lo studioso immaginò che la figura di Dio Padre “flew directly down into the semidome from its apex, where now a dark cloud covers everything. [...] This downward flying figure of the Eternal with arms outstretched must have been impressive indeed, if beyond the comprehension of the Reverend Congregation.”⁶³ In realtà la nuvola grigia alla sommità dell'abside non nascondeva la potente figura di Dio in volo, né fu quest'ultima a sconcertare i committenti.

Per comprendere meglio come fosse la composizione di Giulio può essere utile studiare un disegno di Federico Zuccari a matita rossa e nera che reca le iscrizioni “giulio Ro.^{no}” e “a Parma” (fig. 9). Detlef Heikamp, che ha il merito di averlo pubblicato, lo ha

considerato come derivato dall'affresco di Anselmi.⁶⁴ Nel 2007, invece, Emmanuelle Brugerolles e David Guillet hanno brillantemente dimostrato che si tratta di una copia dal perduto disegno di Giulio:⁶⁵ mi pare che non ci siano dubbi sulla correttezza di quest'interpretazione, per quanto sia restata fino ad oggi senza seguito negli studi sui due artisti. La avvalorano diverse ragioni di cui la più lampante è che il disegno si discosta dall'affresco in quasi ogni dettaglio che fu richiesto ad Anselmi di correggere nel 1547.

Prima di analizzare questa fonte preziosa occorre qualche precisazione: dove e quando Zuccari poté copiare il disegno acquerellato di Giulio? La risposta più plausibile è in un passo delle *Vite*, raramente ricordato nella letteratura, in cui si segnala che quel “disegno colorito in carta”, probabilmente visto dallo stesso Vasari a Parma nel maggio 1566, fosse allora alla Steccata e “in quel luogo si vede per ognuno”.⁶⁶ Due aspetti meritano di essere sottolineati: la tutela del disegno da parte dei fabbricieri (evidentemente consapevoli del suo valore) e la sua facile accessibilità, che fu senz'altro accresciuta, dal 1568 in poi, dalla segnalazione di Vasari.⁶⁷ È possibile che Zuccari, il quale postillò ben tre esemplari della Giuntina,⁶⁸ apprendesse l'informazione dalle *Vite* e, una volta a Parma, si recasse alla Steccata a vedere il disegno: per Giulio egli nutriva una profonda ammirazione, come attestano, fra l'altro, il suo entusiasmo per gli affreschi di Palazzo Te e due disegni a matita rossa e nera che trasse da essi.⁶⁹

Maddalena Spagnolo, “Effimere saette: sfide e limiti di una *Kunstliteratur* satirico-burlesca”, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, LXIII (2021), pp. 83–95: 92sg.

⁶³ Frederick Hartt, *Giulio Romano*, New Haven, Conn., 1958, p. 250.

⁶⁴ Detlef Heikamp, “Zu den Reisezeichnungen Federico Zuccaris”, in: *Der Maler Federico Zuccari: Ein Römischer Virtuoso von europäischem Ruhm*, atti del convegno Roma/Firenze 1993, a cura di *idem*/Matthias Winner, Monaco di B. 1999, pp. 347–368: 356.

⁶⁵ Emmanuelle Brugerolles/David Guillet, *Disegni, o*: dessins de Taddeo et Federico Zuccari dans les collections de l'École nationale supérieure des beaux-arts*, cat. della mostra Parigi/Ajaccio 2007, Parigi 2007, pp. 28–32, no. 6. Il disegno misura 130 × 205 mm.

⁶⁶ Vasari (nota 20), V, p. 421.

⁶⁷ Per la funzione delle *Vite* come guida per la collocazione delle opere: Charles Hope, “The Audiences for Publications on the Visual Arts in Renaissance Italy”, in: *Officine del nuovo: sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, atti del convegno Utrecht 2007, a cura di Harald Hendrix/Paolo Procaccioli, Manziana 2008, pp. 19–29: 21–24.

⁶⁸ Per una sintesi dei postillati: Maddalena Spagnolo, s. v. Zuccari, Federico, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, C, Roma 2020, [https://www.treccani.it/enciclopedia/federico-zuccari_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/federico-zuccari_(Dizionario-Biografico)) (accesso il 12 luglio 2024); l'esemplare già di Alessandro Saracini e consultato da Gaetano Milanese è nel frattempo passato all'asta (Pandolfini, 15 dicembre 2021) ed è stato acquistato dalla Biblioteca degli Intronati di Siena.

⁶⁹ Per i disegni: Brugerolles/Guillet (nota 65), pp. 22–27, ni. 4, 5. Il poco noto passo su Palazzo Te è in Federico Zuccari, *Il Passaggio per Italia* [...],

Poiché Zuccari “consumò quattro quinti” della sua vita in viaggi, è difficile stabilire con precisione quando fosse a Parma prima dell’unica sua visita documentata dal novembre 1607 al giugno 1608.⁷⁰

A partire dal suo soggiorno veneziano del 1563, Zuccari iniziò a disegnare copie delle opere che lo interessavano e, per restituirne cromie e luci, impiegò spesso la tecnica *aux deux crayons*: nella copia dal disegno di Giulio (che, si ricordi, era colorito affinché Anselmi ne riproducesse le cromie) la matita rosa interviene in quei passaggi che nell’affresco hanno colori che virano dall’arancio, al rosa o al rosso. Una disamina del corpus delle copie grafiche di Zuccari suggerisce che, nella maggior parte dei casi, l’artista restituì in modo piuttosto fedele i suoi modelli, sebbene trascurando talvolta la resa di figure secondarie o di particolari.⁷¹ Inoltre, sia per l’ammirazione che nutriva per Giulio, sia per la consapevolezza di copiare un modello irrimediabilmente snaturato negli affreschi, penso che in questo caso Zuccari non aggiungesse figure sue a quelle presenti nell’originale. Per contro, la sua riproduzione, finalizzata a memorizzare sinteticamente la composizione d’insieme, poté tralasciare qualche dettaglio. Nel confronto con l’affresco, si consideri che nel disegno che vediamo oggi sono elusi i lati destro e

sinistro e la parte alta dell’originale giuliesco e si tenga presente che nel rifacimento del 1547 Anselmi poté aggiungere nuove figure su richiesta dei committenti.

Pur considerando eventuali scarti fra il disegno di Zuccari e il modello, dal primo si può evincere che Giulio aveva ideato una composizione classicamente bilanciata fra cerchi concentrici, sapientemente articolata dalle eleganti e ritmate posture delle figure e intrisa di suggestioni raffaellesche: in particolare il riferimento alla *Disputa sul Sacramento*, già intuito da Oberhuber, è ora evidente.⁷² Eccetto Adamo, la quarta figura da sinistra fra quelle dell’Antico Testamento nel cerchio inferiore, tutte le altre si volgono verso l’Incoronazione, conferendo forte intensità e compattezza emotiva all’immagine; altrettanto rapite dall’evento sono quelle ai confini del secondo cerchio: a sinistra, san Michele Arcangelo, l’angioletto raffaellesco ai suoi piedi e san Pietro; a destra, il Battista che indica la scena. La spada del primo e la croce astile dell’ultimo rimarcano le linee verticali create dalle figure stanti del Cristo e del Padre e la verticalità, simbolicamente pregnante, che si crea fra la figura della Vergine e la colomba dello Spirito Santo al centro della composizione.⁷³

Una parte dell’equilibrio di questa studiata e armoniosa composizione sfumò già nel 1542 quando

Bologna 1608, pp. 28sg.: “ornatissimo e ricco di Pitture di Giulio Romano, ove è la bellissima Sala di Psiche, e quella de’ Giganti fulminati da Giove, stupenda, e maravigliosa, per le Pitture, e per l’artificio di quella volta, che li concerti di Musica ch’ivi si fanno, rendano duplicante armonia, e soave, oltra il segreto parlar che si fa nelle cantonate d’essa stanza, [...] che quelli, che stanno ne gli angoli opposti ponno comodamente ragionare e discorrere insieme se bene sono lontani senza essere intesi da altri [...]”. L’interesse di Federico per il disegno di Giulio potrebbe dipendere anche dalla sua peculiare iconografia (vedi *infra*): egli rifletté su quel soggetto, consultando “teologi et literati”, quando lo dipinse alla Santa Casa (1583), (cit. da Giovanni Gaye, *Carteggio inedito d’artisti dei secoli XIV, XV, XVI* [...], Firenze 1839/40, III, p. 455).

⁷⁰ La citazione è da Zuccari (nota 69), p. 2. Nell’estate 1565, tornando da Venezia, Zuccari visitò città lombarde: una sosta a Parma è possibile ma improbabile dacché era atteso con ansia a Roma (Spagnolo [nota 68]). Fra aprile e giugno 1570 progettò un viaggio in Lombardia “per vedere qualche cosa notabile della professione” (cit. da Giorgio Gronau, *Documenti artistici urbinati*, Firenze 1936, p. 211), ma poi desistette. Tuttavia ci sono alcuni indizi per un passaggio da Parma prima del 1607: cfr. Maddalena

Spagnolo, *Correggio: geografia e storia della fortuna (1528–1657)*, Milano 2005, pp. 132–136, 146–148, 170.

⁷¹ Per alcuni di questi disegni: Heikamp (nota 64); Stephen Ongpin, in: *An Exhibition of Master Drawings and Oil Sketches*, a cura di Jean-Luc Baroni, New York/London 2004, ni. I–II (ni. I–9 tratti da opere del Correggio a Parma); Brugerolles/Guillet (nota 65), pp. 22–36; Martina Lorenzoni, “...e procurò alcuna memoria delle sue mani: Federico Zuccari e le copie da Paolo Veronese nei taccuini di viaggio”, in: *Arte Veneta*, 72 (2017), pp. 107–117; *eadem*, “Federico Zuccari e il Breviario Grimani”, in: *Saggi e memorie di storia dell’arte*, XXXIX (2015), pp. 7–29; *eadem*, *Federico Zuccari nella Serenissima: i taccuini di disegni*, Udine 2016.

⁷² Oberhuber (nota 2), p. 138.

⁷³ La Vergine viene così a trovarsi in linea con la colomba dello Spirito Santo, sottolineando quel rapporto privilegiato valorizzato in particolare da Giovanni Damasceno (*II Dormit.*, 6), che la definiva “fiamma splendente dello Spirito”. Per il simbolismo di questo aspetto: Maria Giovanna Muzj, “De Trinitatis Mysterio et Maria”, in: *Acta congressus mariologici-mariani internationalis*, Città del Vaticano 2004, pp. 463–518.



10 Federico Zuccari da Giulio Romano, *Incoronazione della Vergine*, particolare di fig. 9 con i santi Michele Arcangelo, Pietro e Paolo



11 Michelangelo Anselmi su disegno di Giulio Romano, *Incoronazione della Vergine*, particolare con i santi Michele Arcangelo, Pietro e Paolo. Parma, Santa Maria della Steccata

Anselmi la adattò, con fatica, alla superficie concava dell'abside: era questa una delle principali “difficoltà dell'arte”, tanto più importante in una città in cui brillava l'esempio del Correggio.⁷⁴ Pur cercando di restare fedele al modello, Anselmi finì talvolta per alterare i rapporti fra le figure: ad esempio, nel disegno san Pietro indica san Michele subito dietro di lui, mentre nell'affresco il significato di questo gesto si perde per la curvatura dell'abside e per la nuvola frapposta fra i due santi (figg. 10, 11). La stessa posizione di san Michele, l'unico in piedi, quasi a sovrin-

tendere all'intera scena, viene compromessa dalla sua collocazione sulla curva estrema dell'abside. Il ruolo preminente che gli aveva riservato Giulio credo che risponda alla supremazia riconosciuta al santo proprio in rapporto al culto della Vergine, aspetto sottolineato in particolare nell'*Apocalypsis Nova*, uno dei “pivots théologiques du milieu dans lequel travaillèrent Raphael et son élève Jules Romain”.⁷⁵ Sull'altro lato spicca il Battista, patrono di Parma e già a fianco dell'Incoronata nel sigillo della città e nell'affresco del Correggio in San Giovanni Evangelista, nonché

⁷⁴ John Shearman, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano: “Only connect...”*, Milano 1995, pp. 149–191. La maestria in tal senso del Correggio è riconosciuta già da Vasari e Armenini: cfr. Spagnolo (nota 70), pp. 45, 62sg., 73, 136sg. Per altre fonti *eadem*, “La maniera moderna a Parma: invenzione e ricezione (1518–1585 circa)”, in: *Storia di Parma* (nota 40), pp. 147–231:

183–196. Altrettanto celebre era quella di Giulio, per cui si veda Giulio Bora, “Giulio Romano, gli scorci e l'eredità padana”, in: *Giulio Romano*, atti del convegno Mantova 1989, a cura di Orianna Baracchi, Mantova 1991, pp. 275–284.

⁷⁵ Stefania Pasti, “La Vierge, reine des anges: les sources d'un dessin de



12 Federico Zuccari da Giulio Romano, *Incoronazione della Vergine*, particolare di fig. 9 con David, Mosè e san Giovanni Battista



13 Michelangelo Anselmi su disegno di Giulio Romano, *Incoronazione della Vergine*, particolare con David, Mosè e san Giovanni Battista. Parma, Santa Maria della Steccata

dedicatario dell'oratorio da cui proveniva l'immagine miracolosa destinata all'altare sottostante.⁷⁶ È interessante che negli studi del Parmigianino per l'abside al Courtauld e a Torino le sole figure di santi presenti siano state interpretate anche come il Battista o Michele:⁷⁷ è probabile che si trattasse, anche allora, di richieste della committenza.

Primatice (1504–1570) conservé au musée du Louvre”, in: *La revue des musées de France: Revue du Louvre*, LXIII (2013), 5, pp. 38–47; 42sg. Cfr. anche il ruolo di san Michele nell'Assunzione: Iacopo da Varazze (nota 30), p. 637. Nel caso della Steccata il santo guerriero poteva inoltre evocare la vittoria militare del 1521 ottenuta grazie alla Vergine.

Nell'affresco rischia di perdersi anche l'eccezionale visibilità riservata all'arca che la figura di Noè, stagliandosi più alta fra tutte quelle del proscenio, innalza verso Maria. L'importanza di questo motivo credo sia connessa alla tradizione esegetica secondo cui l'arca era figura della Vergine, come sottolineava, fra gli altri, Giovanni Damasceno (“Te olim arca fi-

⁷⁶ Sul culto del Battista a Parma: Antonio Schiavi, *La Diocesi di Parma*, Parma 1925, p. 118.

⁷⁷ Per la figura nel disegno del Courtauld si vedano Clayton (nota 30), p. 168, ed Ekserdjian (nota 14), p. 66, per quella nel disegno di Torino Gnann (nota 22), p. 265.



14 Federico Zuccari
da Giulio Romano,
Incoronazione della Vergine,
particolare di fig. 9 con
Isacco, Abramo, Noè, Eva,
Adamo e Abele

guravit”), fonte che è stata richiamata per gli affreschi del duomo di Verona.⁷⁸ Inoltre, l’arca alludeva alla Vergine quale salvatrice, ricordando come all’origine della Steccata ci fosse il desiderio di celebrarla per la sua intercessione nell’assedio del 1521. La stessa forma dell’arca e la sua posizione, proprio vicino a san Pietro, rimandano a un ulteriore nesso fra arca ed *Eccllesia*, che richiama quindi la *raison d’être* della Steccata, costruita in onore di Maria e a lei offerta.

Il disegno di Zuccari permette finalmente di chiarire anche la richiesta avanzata nel 1547 di rifare le teste di David e del Battista: i fabbricieri le vollero rivolte verso i fedeli anziché verso l’Incoronazione (figg. 12, 13). Questa scelta – forse suggestionata dall’arte del Correggio, così ricca di figure che si volgono verso l’osservatore (si pensi, fra i molti esempi, al Battista nell’*Incoronazione*, fig. 3) – finì per rompere quell’unitarietà della scena corale che Giulio, da vero

regista educato nelle Stanze Vaticane, aveva ideato. Così come spezzò la coerenza narrativa dell’immagine l’ordine di “rimovere et rifare in altra moventia Abbram et Isac”: non più volte verso il fulcro della composizione (fig. 14), le due figure formano ora un gruppo a sé stante avulso dal resto della scena. Sebbene sia stato osservato il carattere giuliesco di Abramo nell’affresco,⁷⁹ dal confronto col disegno di Zuccari si evince che le due figure furono rifatte ex novo da Anselmi e con “altra moventia”, come richiedevano le istruzioni del 1547: il rapporto affettuoso che le lega una all’altra, assente nel progetto giuliesco, rivela ancora una volta una riflessione sullo stile del Correggio. Per questa parte è interessante un confronto con le foto scattate prima dell’ultimo restauro del 1971 (fig. 15): il volto di Abramo vi appare diverso da quello che si vede oggi (fig. 16), forse a causa delle “rozze ridipinture a tempera” settecentesche rimosse

⁷⁸ Damasceno, *I Dormit.*, 8; cfr. il sermone “De Beata Maria Virgine” di san Bernardo, in: *Patrologiae cursus completus: series latina*, a cura di Jacques-Paul Migne, Parigi 1844–1855, CLXXXIV, col. 1017: “Arca etiam Noe significavit arcam gratiae, excellentiam scilicet Mariae. Sicut enim per illam omnes evaserunt diluvium: sic per istam peccati naufragium.” Per

gli scritti di Damasceno in rapporto all’affresco veronese si veda Serafini (nota 38), VIII (1998), p. 51 e *passim*. Più diffusa figura della Vergine è l’Arca dell’Alleanza; per un’allusione a ciò negli affreschi del Parmigianino si veda Barocelli (nota 14), pp. 50–54.

⁷⁹ Cirillo/Godi (nota 38), p. 34; Ceschi Lavagetto (nota 3), p. 155.

15 Michelangelo Anselmi su disegno di Giulio Romano, *Incoronazione della Vergine*, particolare con Isacco, Abramo, Giacobbe (?), Noè, Eva, prima del restauro del 1971. Parma, Santa Maria della Steccata



16 Michelangelo Anselmi su disegno di Giulio Romano, *Incoronazione della Vergine*, particolare con Isacco, Abramo, Giacobbe (?), Noè, Eva, dopo il restauro del 1971. Parma, Santa Maria della Steccata





17 Michelangelo Anselmi (?) da Giulio Romano,
Cristo con un angelo che gli regge il mantello.
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei
Disegni e delle Stampe, inv. 1959 F

appunto nel 1971.⁸⁰ Questa foto permette anche di evidenziare alcune criticità in quest'area: segnatamente nel piede destro di Noè – si ricordi che i fabbricieri nel 1547 chiesero di “fare alquanto più longa la destra gamba di Noè” – o nel braccio sinistro di Abramo teso verso l'alto (dal 1971 parzialmente occultato da una lacuna), che appare quale un braccio destro, come

si vede dalle dita della mano. Un carattere giuliesco è stato notato anche per l'anziano dietro a Noè,⁸¹ che è spesso indicato come Ismaele ma forse è piuttosto da identificarsi con il patriarca Giacobbe.⁸² Trattandosi di una figura secondaria, l'assenza nel disegno di Zuccari non prova che non fosse già nel modello di Giulio.

Tutto di Anselmi invece è il gruppo centrale (di cui è noto uno studio preparatorio per la figura di Maria, eseguito a matita nera, inchiostro bruno e biacca su carta cerulea)⁸³ con la Vergine incoronata da Cristo, affiancati dai santi patroni di Parma: Giuseppe e Tommaso a sinistra, Ilario e Girolamo a destra.⁸⁴ Fra questi spicca la presenza di Tommaso che, divenuto tale quel fatidico 21 dicembre del 1521 in cui Parma sconfisse i francesi, evoca l'origine stessa della Steccata. L'iconografia prescelta nella versione finale era dunque più aderente alla storia della città e della chiesa, affermando visivamente quegli stretti rapporti fra Steccata e Comune che si sono descritti;⁸⁵ così come l'incoronazione di Maria da parte di Cristo rispecchiava il tipo iconografico più tradizionale a Parma, attestato dalle monete e dal sigillo della città, nonché dall'affresco del Correggio in San Giovanni Evangelista, che chiaramente fu una fonte di ispirazione.⁸⁶ Con ogni probabilità questo fu il tipo iconografico richiesto anche al Parmigianino nel 1531, mentre l'inclusione di Dio Padre, ordinata a Giulio nel 1540, indirizzava verso altre tipologie: fra queste, le più diffuse erano l'incoronazione di Maria da parte del Padre e del Figlio o da parte del Figlio con la benedizione del Padre. Al secondo tipo corrisponde un disegno al Teyler Museum

⁸⁰ Secondo Ghidiglia Quintavalle (nota 4), p. 120, tali ridipinture alterarono i “caratteri somatici” di alcune figure. Non è detto che il documento spesso citato del 1667, che registra un pagamento “al Sign. Gio. Maria Conti pittore” di “doppie venticinque di sua valuta per la recognizione delle fatiche per lui fatte [...] in acconciare le pitture smarrite e macchiate” (AOCSG, Mandati, 1649–1671, 10), riguardi l'affresco dell'abside est, come afferma, seguito da altri, Testi (nota 6), p. 226; certo è invece l'intervento di Giuseppe Dalla Nave, pagato nel 1727 per “ripulire il volto e il cornicione della Cappella principale” e “rimettere le pittu-

re ove mancavano in qualche parte” (Testi [nota 6], pp. 155, nota 88).

⁸¹ Ceschi Lavagetto (nota 3), p. 155; Fadda (nota 46), p. 201.

⁸² Ghidiglia Quintavalle (nota 4), p. 123.

⁸³ Mario Di Giampaolo, in: *Dessins de la donation Marcel Puech au Musée Calvet, Avignon*, a cura di *idem*/Sylvie Béguin/Philippe Malgouyres, Napoli 1998, I, pp. 26sg., no. 13 (232 × 174 mm). Un altro disegno (a matita nera su carta cerulea) già ritenuto uno studio per questa parte dell'affresco è ora invece connesso a un gonfalone del 1550: Elisabetta Fadda, “Due disegni di Michelangelo Anselmi”, in: *Aurea Parma*, CVI (2022), pp. 15–26: 17sg.



18 Federico Zuccari da Giulio Romano,
Incoronazione della Vergine, particolare
di fig. 9 con la Vergine incoronata da
Cristo e Dio Padre

che si è ipotizzato derivare da un'idea di Giulio per la Steccata;⁸⁷ al primo tipo corrisponde invece la scelta finale di Giulio che tuttavia presentava, come vedremo, una variante davvero insolita dell'incoronazione ad opera della Trinità.⁸⁸

Riguardo a questa parte cruciale della composizione si può adesso considerare in una nuova luce un

disegno di elevata qualità conservato agli Uffizi, eseguito a matita nera e penna, con rilievi di biacca, su carta cerulea (fig. 17). Vi è infatti raffigurato Cristo in piedi con un angelo che regge il suo mantello in modo pressoché sovrapponibile allo stesso dettaglio nel disegno di Zuccari (fig. 18). Si ha quindi ora la certezza che il foglio degli Uffizi è in rapporto stret-

⁸⁴ *Eadem* (nota 3), p. 84, per l'identificazione delle figure.

⁸⁵ L'attenzione verso i patroni cittadini alla luce del legame tra Steccata e Comune è comprovata dal fatto che quando (nel 1528) san Giuseppe fu incluso fra questi il Comune finanziò l'altare a lui dedicato alla Steccata (Adorni [nota 10], p. 43). Sul tema in un'ampia cornice si veda Ottavia Niccoli, *La vita religiosa nell'Italia moderna*, Roma 2019, pp. 44–46.

⁸⁶ Per i diversi tipi iconografici dell'Incoronazione: Ulrike Liebl, s. v. Krönung Mariens, in: *Marienlexikon*, a cura di Remigius Bäumer/Leo Scheffczyk, St. Ottilien 1988–1996, III, pp. 680–683.

⁸⁷ L'Occaso (nota 38), p. 83; cfr. Carel van Tuyll van Serooskerken, *The Italian Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in the Teyler Museum, Doornspijk 2000*, p. 214, no. 161. Per questa variante dell'Incoronazione: François Boespflug, *Le immagini di Dio: una storia dell'Eterno nell'arte*, Torino 2012, p. 242.

⁸⁸ Per l'iconografia di Maria incoronata dalla Trinità: Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Parigi 1955–1959, II.2, pp. 623 e 625sg.; Ingrid Flor, *Glaube und Macht: Die mittelalterliche Bildsymbolik der trinitarischen Marienkrönung*, Graz 2007, pp. 90–163.

to con il progetto di Giulio, come aveva intuito nel 2002 Giuseppe Cirillo, assegnandolo all'artista romano e confutando una precedente attribuzione al Sojaro non ancora completamente dismessa.⁸⁹ Ci si può però chiedere se non si tratti invece di un disegno di Anselmi, in cui il *ductus* più rifinito rispetto ad altre sue opere grafiche si spiega con la finalità dell'opera, tesa a ricopiare fedelmente quel modello di Giulio destinato a essere tradotto in affresco, come suggerisce la quadrettatura del foglio.⁹⁰ Il disegno degli Uffizi comprova la fedeltà del disegno di Zuccari al modello giuliesco e inoltre documenta nuovi particolari rispetto a quest'ultimo, quali la corona parzialmente visibile nella destra di Cristo e la definizione dell'elegante trono alle sue spalle, che potrebbe riflettere quella cura che Giulio riservava alla raffigurazione di simili manufatti.

Alle critiche dei fabbricieri riguardo a questa parte della composizione, Giulio aveva risposto invocando il topos, risalente a Gregorio Magno, dell'utilità della pittura per gli illetterati: essendo "infamato per haver depinto Dio padre quale è invisibile", l'artista scriveva che "da Cristo et la Madonna in fuori, che son in cielo col corpo gloriosi, titto [*sic*] il resto de santi et

anime e angeli son invisibili et pur si usa depignerli et a vostre signorie non debbe esse novo che le picture son scritte del volgo".⁹¹ Ciò implicherebbe che la critica si appuntasse sulla liceità di rappresentare Dio in figura, ma è possibile che anche altro entrasse in gioco. Il dibattito su questo tema cruciale si era riaperto nel primo Cinquecento, dividendo gli stessi riformatori: se Calvino era uno dei più convinti critici della raffigurazione antropomorfa di Dio, Zwingli e soprattutto Lutero si erano mostrati più tolleranti.⁹² Quanto vivace fosse questo dibattito già entro gli anni cinquanta del secolo lo attesta la frequenza con cui ricorre negli scritti e nelle prediche che precedono la trattatistica postconciliare.⁹³ Per fare un esempio, basti ricordare i moniti contro la "stolta superstizione di quelli li quali voglian far dipingere Dio" di Bernardino Ochino, che predicò tra l'altro a Modena nel 1540 e 1541.⁹⁴ È pertanto improbabile che a Parma non giungesse un'eco di tale diatriba, sebbene la città non fosse così scopertamente attraversata da venti eterodossi come la vicina Modena.⁹⁵ Dato che è difficile definire un chiaro indirizzo teologico dei committenti della Steccata, per le ragioni che si sono descritte, e considerata quella particolare gestione

⁸⁹ Giuseppe Cirillo, "Fra Cremona e Bologna: aspetti della pittura parmense del Cinquecento", in: *Parma per l'arte*, VIII (2002), I, pp. 67–145: 80. Quando questo articolo era già in corso di pubblicazione, *idem*, "Addenda al saggio di dipinti e disegni inediti del Cinquecento parmense", in: *Parma per l'arte*, XIX (2023), pp. 5–164: 28, ha riaffermato l'attribuzione a Giulio nel confronto col particolare del disegno di Zuccari. Il carattere giuliesco del disegno degli Uffizi (399 × 325 mm) era stato giustamente rilevato da Marco Tanzi, *Disegni cremonesi del Cinquecento*, Firenze 1999, pp. 31 e 66–68, no. 27, che per primo lo ha pubblicato, ascrivendolo al Sojaro. Per le precedenti attribuzioni, da "Correggio?" a "Camillo Boccaccino?" fino al Sojaro (quest'ultima secondo un'indicazione manoscritta sul montaggio di Alessandro Ballarin [1974], confermata da Annamaria Petrioli Tofani), si veda *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi: inventario. Disegni di figura*, a cura di *eadem*, Firenze 1991–2005, II, p. 434. Il disegno è citato, senza una netta posizione a favore di Giulio o Sojaro, da Fadda (nota 46), p. 214, nota 62, e L'Occaso (nota 38), p. 83.

⁹⁰ Si veda ad esempio come alcuni dettagli, quali il collo eccessivamente largo o il braccio destro di Cristo, mostrano una definizione anatomica non perfettamente riuscita, non in linea con lo stile di Giulio. Anche la destra di Cristo e la sua molle attaccatura al polso ricordano, più che la

scultorea solidità delle figure di Giulio, la maniera di Anselmi, quella "lievità fogliacea" delle mani che, secondo una felice definizione di Augusta Ghidiglia Quintavalle ("L'Oratorio della Concezione a Parma", in: *Paragone*, IX [1958], 103, pp. 24–38: 29), è cifra peculiare del pittore. Inoltre, la tecnica è affine a quella di alcuni studi di Anselmi per la Steccata, come quello citato sopra, a p. 226, o quello per il monocromo del *David* nel sotarco ovest della chiesa (Metropolitan Museum, New York, inv. 61.123.2, matita nera, acquerello grigio, su carta cerulea, quadrettato a penna e inchiostro bruno, 386 × 141 mm). Ringrazio David Ekserdjian che mi ha dato il suo prezioso parere a favore di questa attribuzione ad Anselmi.

⁹¹ *Giulio Romano* (nota I), II, pp. 977sg.

⁹² Un'ottima sintesi delle diverse posizioni è in François Boespflug, *Dio nell'arte*, Casale Monferrato 1986, pp. 181–196; *idem* (nota 87), pp. 266–268, 271–281.

⁹³ Sul tema si veda Daniela Caracciolo, "'Qualche imagine devota da riguardare': la questione delle immagini nella letteratura sacra del XVI secolo", in: *Horti Hesperidum*, V (2015), 2, pp. 51–88.

⁹⁴ *Ibidem*, pp. 51sg., 56sg. Ochino dedicò al tema della raffigurazione di Dio il fulcro del sermone "Delle immagini e reliquie" (*Sermones Bernardini Ochini Senensis*, [Ginevra] 1544, s.p. [XIII sermone]).

condivisa delle commesse artistiche, non si può precisare se la diffidenza verso la raffigurazione di Dio sorgesse nel 1542 per adesione alle polemiche che allora circolavano o per difesa verso queste.⁹⁶ In ogni caso, quel repentino cambio di rotta dei fabbricieri – i quali ordinarono (1540) e approvarono (1541) la figura di Dio Padre, per poi biasimarla nel 1542, fino a decidere di censurarla nel 1547 – riflette il clima teso che si respirava negli anni quaranta in molte città italiane, attraversate da contrastanti fermenti religiosi che obbligavano a cautele e dissimulazioni.⁹⁷

A dispetto delle controversie teologiche e iconografiche sulla raffigurazione di Dio che allora imperversavano, un'antica e solida tradizione iconografica ne aveva fissato l'immagine quale vegliardo e, come tale, essa era confluita anche nel soggetto dell'Incoronazione di Maria ad opera della Trinità (qualora Padre e Figlio non fossero isomorfi).⁹⁸ Giulio si attenne a questa tradizione e optò per una tipologia, ben affermata a questa data, con la Vergine al centro fra il Figlio e il Padre, il primo alla destra del secondo in accordo con l'iconografia della Trinità del Salterio, basata sul Salmo 110 (109).⁹⁹ Tuttavia egli introdusse un motivo inedito che apparentemente contrastava

proprio con l'incipit di quel salmo ("Dixit Dominus Domino meo: Sede a dextris meis"): raffigurò il Figlio e il Padre in piedi e non assisi. Sia che fosse presente un vero e proprio seggio o un 'trono di nubi', sia che fosse solo suggerito dalla postura con le ginocchia piegate delle due figure, entrambe sono solitamente rappresentate sedute nella Trinità del Salterio così come nell'atto di incoronare la Vergine. Rari esempi di una posizione stante si trovano invece per la figura di Cristo nei casi in cui l'incoronazione sia solo ad opera sua.¹⁰⁰

La soluzione finale proposta da Giulio, con la puntuale rappresentazione dei troni e il gesto degli angeli nel sorreggere il mantello delle due figure, a suggerire che entrambe si siano appena alzate per incoronare Maria, attinge quindi a due distinte tradizioni iconografiche: quella con il Cristo in piedi che incorona Maria e quella ad opera della Trinità con Padre e Figlio assisi. La specularità delle due figure, poste su uno stesso piano di nubi, ciascuna davanti al proprio trono ed entrambe della stessa altezza, ne sottolinea la pari dignità.¹⁰¹ Ciò rivela la consapevolezza di alcune criticità relative alla raffigurazione di Dio e della Trinità. Per quanto pertiene alla singolare

⁹⁵ Fra le poche testimonianze di proselitismo riformato a Parma in questi anni si può ricordare che proprio nel 1542 durante la quaresima predicò "nel Domo de Parma luteranamente magistro Nicolò da Collo del Ordeno Conventuale de Santo Augustino [...] alla presentia de tuto el populo et ha sempre haùto grandissima audientia", prima di essere scoperto luterano e costretto all'abiura davanti al popolo e alle autorità cittadine (Tommasino de' Bianchi detto de' Lancellotti, *Cronaca di Modena*, a cura di Rolando Bussi/Carlo Giovannini, Modena 2015–2019, XI, p. 90; cfr. Luca Ceriotti/Federica Dallasta, *Il posto di Caifa: l'inquisizione a Parma negli anni dei Farnese*, Milano 2008, pp. 120–125).

⁹⁶ Su questa ambivalenza cfr. Adriano Prosperi, *America e Apocalisse e altri saggi*, Pisa/Roma 1999, pp. 113–126: 113. La questione della rappresentabilità di Dio era sentita anche in seno alla Chiesa cattolica; si veda ad es. la riflessione del cardinale Tommaso de Vio, detto il Caietano, che, nel suo commento alla terza parte della *Summa theologiae* di Tommaso d'Aquino edito nel 1523, proponeva di rendere la presenza di Dio, senza raffigurarlo, con un alone luminoso attorno a una nube (Boespflug [nota 92], p. 245). Più tardi si soffermò a lungo su questo tema Giovanni Andrea Gilio, *Trattato de la emulazione, che il Demonio ha fatto a Dio [...] Venezia 1550*.

⁹⁷ Per possibili effetti sull'arte di questo clima: Prosperi (nota 38), pp. 172sg., 270sg. e *passim*; Alexander Nagel, *The Controversy of Renaissance Art*, Chicago 2011; Caracciolo (nota 93); Wietse de Boer, "Trent, Saints, and Images: A Prehistory", in: *Trent and Beyond: The Council, Other Powers, Other Cultures*, atti del convegno Trento 2013, a cura di Michela Catto/Adriano Prosperi, Turnhout 2017, pp. 121–141.

⁹⁸ Sull'iconografia di Dio vegliardo si veda Alessandra Gianni, "L'inizio dell'iconografia di Dio Padre", in: *Iconographica*, XVII (2018), pp. 117–131.

⁹⁹ Boespflug (nota 87), pp. 156–158, 242.

¹⁰⁰ Per un esempio dell'Incoronazione con Cristo in piedi (senza il Padre) si veda Tullio Lombardo in San Giovanni Crisostomo a Venezia; uno con Cristo in piedi e il Padre assiso (ma non in atto di incoronare la Vergine) è quella di Jean Fouquet nelle *Heures d'Étienne Chevalier*. Per altri tipi iconografici si veda Flor (nota 88). Un raro esempio con entrambe le figure in piedi, cronologicamente e culturalmente vicino a Giulio, è l'opera di Paolo Veronese in San Sebastiano a Venezia (1555), commissionata da Bernardo Torloni, che proveniva dalla Verona di Giberti; si ricordi che nel 1552 Veronese era stato coinvolto nella decorazione del duomo di Mantova. Ringrazio Marco Collareta per i suoi preziosi consigli su questo tema.

¹⁰¹ Boespflug (nota 87), p. 188. La collocazione del Padre in posizione



19 Federico Zuccari da Giulio Romano, *Incoronazione della Vergine*, particolare di fig. 9 con angeli intorno alla colomba dello Spirito Santo

postura delle figure, non è semplice dire se, in questa come in altre sue opere a soggetto sacro in cui Giulio si è discostato dall'iconografia tradizionale, si tratti di una scelta da attribuire solo alla libertà creativa dell'artista o se vada letta alla luce di suggestioni provenienti dal vivace dibattito religioso che si respirava a Mantova, in quegli anni, grazie al cardinal Gonzaga.¹⁰² Si può tuttavia ricordare che la cultura coeva era ben consapevole della riflessione esegetica che sottolineava l'importanza di intendere in senso metaforico e non letterale il riferimento scritturale relativo al Figlio seduto alla destra del Padre, come aveva indicato Agostino in un celebre passo del *De fide et simbolo*, mettendo in guardia dal concepire Dio "quasi humana forma circumscriptum esse": "Sedere ergo quod dicitur Deus, non membrorum positionem, sed iudiciariam significat potestatem [...]"¹⁰³ In ogni caso, nonostante fosse stata inizialmente approvata dai committenti, la peculiare iconografia ideata

da Giulio dovette accrescere le perplessità suscitate dall'affresco non appena fu svelato: quando, cioè, fu visibile a un ampio pubblico e quindi esposto a un più articolato scrutinio.

Ricostruita almeno in parte l'originaria idea di Giulio, l'ipotesi ingegnosa che da Hartt in poi si ripete in quasi ogni studio sull'affresco – cioè che la nube scura in cima all'abside fosse aggiunta nel 1547 per nascondere la figura di Dio in volo – non ha più senso.¹⁰⁴ Pur non contemplando nella sua interezza la parte superiore del progetto giuliesco, il disegno di Zuccari mostra come già vi fosse una nuvola grigia da cui spuntano il braccio e la testa di un angioletto e quella più piccola di un altro a lui vicino, in modo simile a ciò che si vede ancora oggi nell'affresco (figg. 19, 20). A sinistra di questa, alcuni angeli in volo sospingono un'altra nuvola, che (come quella dietro al gruppo degli angeli cantori) è anch'essa resa a matita nera, mentre oggi nell'affresco risulta

superiore rispetto al Figlio sottolineava invece la gerarchia fra i due: un esempio parmense è nell'affresco del quattordicesimo nicchione del battistero.

¹⁰² Cfr. Roberto Brunelli, "Appunti sugli orizzonti religiosi di Giulio",

in: *Giulio Romano e l'arte del Cinquecento*, atti del convegno Mantova 2009, a cura di Ugo Bazzotti, Modena 2014, pp. 91–98.

¹⁰³ Agostino, *De fide et simbolo liber unus*, VII, 14. Si vedano, ad esempio, le fonti citate da Roberto Rezzaghi, *Il "Catechismo" di Leonardo de Marini: nel*



20 Michelangelo Anselmi su disegno di Giulio Romano, *Incoronazione della Vergine*, particolare di fig. 8 con angeli intorno alla colomba dello Spirito Santo. Parma, Santa Maria della Steccata

virata di rosa.¹⁰⁵ Sembra quindi che Giulio volesse creare, intorno all'intensa luce che si irradiava dalla colomba dello Spirito Santo, un effetto di contrasto non dissimile da quello esibito con audace virtuosismo nella cornice di nubi scure al centro della volta della Sala di Psiche. Quanto gli aspetti luministici stessero a cuore all'artista lo attesta ancora la sua lettera del 1542: delle tre questioni affrontate, Giulio liquidò in un post scriptum sdegnato quella relativa a Dio Padre, tagliò corto riguardo all'aquila che gli era contestata (e ancora oggi si vede accanto al Battista), ammettendo che era stata "inavvertenza" sua e consigliando di tramutarla in "un altro santo",¹⁰⁶ ma alla luce abbagliante riservò la quasi totalità della sua autodifesa. È un brano prezioso per seguire il processo creativo di un pittore che, orgogliosamente, svela il senso dei trovati tecnici e stilistici delle sue invenzioni ai committenti. I colori nella parte alta dovevano essere "finti abbagliati" e "suffocati nel-

la fiamma del splendore in forma de raggi del sole o vero figure drento una nebula o fiamma", "perché", spiegava Giulio, "io volevo ogni cosa e le carne et li panni el tutto fossi in color de fiamma et tanto più abbagliate et annichilate quanto erano più lontane et quelle che son di qua da la fiamma come Adam et Noè et quelli altri patriarchi si potevano fare di colori manifesti et terminati".¹⁰⁷ Senza questo accorgimento, che modulava la tonalità dei colori, la composizione sarebbe risultata confusa come un "panno de razzo".

Un'analogia simile ritorna in un passo in cui Vasari, solo otto anni dopo, metteva in guardia gli artisti dal fare le figure nella "lontananza della istoria [...] troppo vive et accese" per evitare confusione, consigliando loro di rifuggire "una pittura che par più presto un tappeto colorito o un paro di carte da giocare".¹⁰⁸ Ciò conferma quanto la scrittura delle *Vite* si nutrisse, nel lessico, nei paragoni, come nei criteri di giudizio,

contesto della riforma pastorale del card. Ercole Gonzaga, Roma 1986, pp. 162sg. e da Boespflug (nota 92), pp. 229–231.

¹⁰⁴ Brugerolles/Guillet (nota 65), p. 31.

¹⁰⁵ Cfr. Ghidiglia Quintavalle (nota 4), p. 119, figg. 1 e 2.

¹⁰⁶ Giulio Romano (nota I), II, p. 977. L'aquila a destra nell'affresco corrisponde a una parte non visibile nel disegno di Zuccari.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ Vasari (nota 20), I, pp. 126sg. Cfr. McGrath (nota 5), p. 305.

di un discorso sull'arte che preesisteva nel mondo degli artisti, che circolava nelle botteghe così come fra rari intendenti.¹⁰⁹ Che quel discorso, prima della sistematizzazione delle *Vite*, restasse però appannaggio di pochi lo attestano ancora i fabbricieri della Steccata ai quali le parole di Giulio dovettero risultare oscure, tanto da ordinare ad Anselmi di “ravivare alquanto li colori [...] delli santi del Testo Nuovo” e “diminuire il troppo zaldo di quel splendore”. Ciò compromise la leggibilità dell'affresco che era sostenuta, nell'idea di Giulio, da una calibratissima distribuzione della luce, che nascondeva in una “nebbula luminosa” le figure poste nella parte superiore e più curva dell'abside, rivelando gradualmente le altre fino ad accendere, con colori “manifesti”, i patriarchi alla base del catino. Questa luce mistica, che si riverberava sui mantelli del Figlio e del Padre (resi da Zuccari a matita rossa), era in sintonia con la simbologia mariana e trinitaria ma forse sottintendeva implicazioni teologiche che non risultarono gradite ai committenti.¹¹⁰

Se effettivamente Zuccari fu fedele al modello giuliesco, non si può più dire che di quest'ultimo resti poco nell'affresco odierno: l'intera composizione rispetta l'idea di Giulio, così come la distribuzione e la postura di quasi tutte le figure. Tuttavia il risultato finale è probabilmente molto lontano da ciò che l'artista aveva immaginato: non solo per le correzioni e le aggiunte, ma soprattutto perché quella trama fitta e coerente che governava la sua invenzione vi appare allentata, diluita nell'ampia superficie dell'abside

e non più sostenuta da quella sapiente modulazione della luce che oggi possiamo solo immaginare in luogo della rassicurante luminosità dorata che avvolge indistintamente l'intera scena.

Sembra che, nonostante l'insistenza dei fabbricieri, Giulio non si recasse mai a Parma a vedere come Anselmi aveva tradotto la sua idea in pittura e morì prima che questa venisse definitivamente snaturata. Dalle testimonianze che si sono raccolte si può oggi avere un'idea del livello di sofisticata elaborazione formale e compositiva e della ricchezza e peculiarità iconografica di quel suo audace progetto. Certo, l'opera finita fu fra quelle che, tratte da suoi disegni ma non “fatte di sua mano”, non gli arrecarono onore; nondimeno quel disegno acquerellato, portato da Mantova a Parma e ammirato alla Steccata da artisti diversi, fu una piccola tessera di quel ricco mosaico di invenzioni grazie alle quali Giulio “seminò in guisa la sua virtù [...] per tutta Lombardia”.¹¹¹

Il fulcro di questa ricerca è stato presentato all'interno di un workshop svoltosi al Kunsthistorisches Institut nel marzo 2022, quando nel ruolo di visiting scholar all'istituto ho potuto beneficiare di una ricca discussione con tutti i presenti: sono grata in particolare ad Alessandro Nova e a Samuel Vitali per i loro preziosi consigli. Ringrazio per la generosa collaborazione avuta a Parma la Soprintendenza (SABAP), l'Archivio dell'Ordine Costantiniano di San Giorgio (in particolare Francesca Mazzoli), la Biblioteca del Seminario e le Biblioteche Civiche dell'Ospedale Vecchio.

¹⁰⁹ Sul tema si veda Alessandro Nova, “I discorsi sull'arte di Sebastiano del Piombo”, in: *Iconologie: studi in onore di Claudia Cieri Via*, a cura di Ilaria Miarelli Mariani/Stefano Pierguidi/Marco Ruffini, Roma 2016, pp. 217–229: 224, 229.

¹¹⁰ Una sottile interpretazione della scelta luministica di Giulio è in Nagel (nota 97), pp. 247sg., che vi legge una “form of image suppression” e le critiche dei fabbricieri “on the grounds that it suppressed the figures of the saints”, vedi anche Riccardo Pacciani, “Orientamenti iconografici e committenza collegata all'evangelismo in due opere di Giulio Romano”, in: *Quaderni di Palazzo Te*, I (1985), 2, pp. 18–27: 21, che collega “il ritegno di Giulio ver-

so la proliferazione delle immagini dei santi, il suo insistere sull'importanza della luce che avvolge e unifica simbolicamente i personaggi, a posizioni vicine all'Evangelismo” proprie di suoi committenti quali Giberti ed Ercole Gonzaga. Cfr. invece Paolo Piva, *L'altro Giulio Romano il duomo di Mantova, la chiesa di Polirone e la dialettica col Medioevo*, Quistello 1988, p. 136.

¹¹¹ Vasari (nota 20), V, pp. 154sg. e 422. Per l'abilità di Giulio a diffondere le sue invenzioni David Ekserdjian, “Giulio Romano as Impresario: Disegno, Delegation and Dissemination”, in: *Giulio Romano pittore, architetto, artista universale: studi e ricerche*, atti del convegno Mantova/Roma 2019, a cura di Peter Assmann et al., Roma 2021, pp. 13–22.

Abbreviazioni

AOCSG	Parma, Archivio dell'Ordine Costantiniano di San Giorgio
ASPr	Archivio di Stato di Parma

Abstract

This paper investigates the intricate history of the decoration of the east apse of Santa Maria della Steccata in Parma. It forms an emblematic case study of a complex artistic commission in which the aims of painters, religious and secular authorities, and heterogeneous groups of citizens intertwined and sometimes conflicted with each other. By situating the sources concerning the construction and decoration of the church in their social and historical context, the paper highlights a distinctive approach of patrons handling commissions at the “discretion of many brains”, which allows us to reframe the problems which occurred first with Parmigianino and later with Giulio Romano and Michelangelo Anselmi. Discussion then focuses on the work of the latter two artists, and proposes, along with some stylistic and chronological clarifications, the first iconographical analysis of what is revealed to be a highly sophisticated lost project by Giulio, recorded in a drawing by Federico Zuccari. A comparison between the drawing and the fresco offers a solution to the long-debated question of Giulio and Anselmi’s respective contributions to the decoration and to unlock the significance of the changes and censorship ordered by the patrons in 1547. The paper further considers the criticisms sparked by both the project and the fresco in the light of the lively debate on religious images which spread through Italy during the 1540s.

Referenze fotografiche

Andia/Alamy Foto Stock: fig. 1. – Complesso monumentale della Pilotta, Museo Archeologico, Parma (su concessione del Ministero della Cultura): fig. 2. – Wikimedia/Sailko CC-BY 3.0: fig. 3. – Giovanni Amoretti (su concessione del Comune di Parma): fig. 4. – Complesso monumentale della Pilotta, Galleria Nazionale, Parma (su concessione del Ministero della Cultura): fig. 5. – Royal Collection Trust/© His Majesty King Charles III 2023, Windsor: fig. 6. – Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Firenze (foto Ghigo Roli): fig. 7. – Alberto Rossi, Parma: figg. 8, 20. – © Beaux-Arts de Paris, Dist. RMN-Grand Palais/image Beaux-arts de Paris: figg. 9, 10, 12, 14, 18, 19. – Su concessione della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Parma e Piacenza: figg. 11, 13, 15, 16. – Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Fotografico, Firenze (su concessione del Ministero della Cultura): fig. 17.

Umschlagbild | Copertina:
Bronzino, *Portrait Francesca Salviati (?)* | *Ritratto di Francesca Salviati (?)*
Frankfurt a. M., Städel Museum
(S. 260, Abb. 16 | p. 260, fig. 16)

ISSN 0342-1201

Stampa: Grafiche Martinelli, Firenze
ottobre 2024