

SAN QUINTINO

Chiesa e monastero

di Pier Paolo Mendogni

LE ORIGINI DELLA CHIESA

E IL MONASTERO DELLE BENEDETTINE

La chiesa di San Quintino è una delle più antiche della città di Parma e la sua storia è particolarmente complessa, anche perché per sette secoli è stata legata all'omonimo monastero delle benedettine. La data della sua istituzione non si conosce. Si sa però che esisteva già nell'833, come racconta lo storico padre Ireneo Affò sulla base dei preziosi documenti custoditi nell'Archivio Capitolare della Cattedrale, il primo dei quali risale al 24 agosto 833 e cita testualmente *la <Baselica Sancti Quintini sita foris muro Civitatis Parmensis>*. Si tratta, oltretutto, del primo documento scritto che si conserva relativo alla città di Parma.

Questa chiesetta, che in un atto successivo dell'853 viene definita oratorio, è stata costruita <hultra aqueducto una cum medietate de casis vel molino>, ossia dopo il canale insieme a un gruppo di case e a un mulino, da una famiglia di origine longobarda e la proprietà nel tempo viene frazionata tra i discendenti, come si coglie proprio nell'atto dell'833 in cui un certo Suniperto, col consenso del figlio Ariperto, dona la propria parte della chiesa e delle case all'Arcidiacono della Cattedrale Eriberto e al suddiacono Lamperto, dietro la promessa di benefici di natura religiosa.

Parma in quegli anni è una piccola città di poco più di diecimila abitanti, che si sta espandendo fuori dalle mura che corrono, grossomodo, a ovest lungo l'argine destro della Parma, che aveva un corso più orientale rispetto ad oggi occupando le zone della Ghiaia e della Pilotta; a sud lungo strada al ponte Caprazucca e borgo Riccio; a est lungo borgo San Silvestro scendendo fino all'inizio di borgo Pipa; a Nord lungo via del Consorzio e via Melloni. Nella zona periferica est si è insediata la comunità longobarda, come dimostrano il rinvenimento di una importante tomba in borgo della Posta e la dedicazione di una chiesa a S. Michele (dell'arco). La dedicazione a San Quintino, nato a Roma da nobile famiglia e martirizzato in Francia ad Amiens mentre predicava il cristianesimo verso la fine del III secolo, è dovuta al fatto che dal VI secolo il culto del santo ha avuto una notevole diffusione. Il suo martirio è celebrato da San Gregorio di Tours nel <De gloria martyrum> e la sua festa è stata fissata al 31 ottobre.

Il mulino vicino alla chiesa è situato sul Canale Maggiore, che portava in città l'acqua della Parma proveniente dall'Appennino; si staccava dal Canale Comune in via Farini (usiamo i nomi attuali) poco dopo la chiesa delle cappuccine, deviava verso borgo Felino e scorreva dietro le case di borgo San Silvestro (dove si notano ancora delle tracce), attraversava via Repubblica e si dirigeva in diagonale verso la fine di via Bruno Longhi, toccando la casa dei canonici (Seminario Maggiore), il Battistero (che verrà costruito proprio sul canale), il Vescovado, il monastero di S. Giovanni ricongiungendosi poi col Canale Comune nel Canale del Naviglio.

L'oratorio di San Quintino nei secoli seguenti diventa di proprietà del Capitolo della Cattedrale. Infatti quando all'inizio del XII secolo il santo vescovo di Parma Bernardo degli Uberti chiama i monaci vallombrosiani e li insedia a Badia Cavana, i canonici della Cattedrale <rispondono> fondando un monastero di benedettine presso l'oratorio di San Quintino, che donano alle stesse monache insieme alle case, al mulino, a terreni e altri beni. A Parma esisteva già dentro le mura il monastero delle benedettine di S. Alessandro (fondato nell'835 dalla regina Cunegonda) mentre appena fuori le mura erano già sorti i monasteri benedettini di San Giovanni Evangelista (maschile, istituito nel 981) e quelli femminili di S. Paolo (fondato verso il Mille dal vescovo Sigifredo) e di S. Uldarico (dell'inizio dell'XI secolo).

Il nuovo monastero di San Quintino sorge quindi nel <suburbium> ed è direttamente soggetto alla giurisdizione dei canonici e non del vescovo. Tra i terreni di sua proprietà figurano l'area che da via XXII luglio si estende verso l'arena romana (Collegio Maria Luigia), dove a metà del secolo Federico Barbarossa fa innalzare il palazzo imperiale, e quella verso lo Stradone, ricca d'orti e di coltivazioni intensive. Mancano documenti sulla data precisa della sua fondazione tuttavia si sa che, poco dopo la istituzione, l'arcidiacono della Cattedrale Bosone e i canonici hanno donato alle monache la cappella di Santa Maria in Mamiano; e Bosone è stato arcidiacono tra il 1105 e il 1116. Le Bolle di Innocenzo II (1141) e Eugenio III (1145) dichiarano il monastero esente dalla giurisdizione del vescovo, che quindi non può visitarlo in quanto soggetto direttamente ai canonici; e questa situazione giuridica è ancora vigente all'inizio del Trecento.

E' molto probabile che, dopo il passaggio alle benedettine, la chiesa, retta da un curato, sia stata rifatta. Essa doveva trovarsi nella stessa area di quella attuale, con dimensioni molto ridotte e con la facciata rivolta a ovest (secondo la simbologia in uso in quegli anni), ossia verso piazzale S. Lorenzo, e l'abside a est, dove sorge la luce, segno di Cristo e di resurrezione. A testimonianza di ciò è rimasto in un piccolo ambiente vicino alla sagrestia un portale romanico strombato in <biancone> di Verona, costituito da quattro colonnine per parte con capitelli istoriati dai quali si partono altrettanti archi; quello maggiore è decorato in modo piuttosto rozzo con motivi a palmette e girali: in alto spicca un mascherone barbuto con grandi occhi

sbarrati mentre un'altra testa più piccola con barba e capelli ricciuti si trova alla base della decorazione sulla sinistra e vicino spunta una mano che stringe un bastone; un'altra mano compare sul lato opposto. I capitelli sulla sinistra sono in stile corinzio con foglie, palmette e pigne. Quelli dalla parte opposta sono molto rovinati e risultano poco leggibili: nel primo si nota una figura d'uomo seduto su cui pare incombere minaccioso un diavolo; nel secondo si individua una figura femminile dalla lunga veste la cui mano destra tocca un'altra mano che spunta da un ramo. La simbologia è estremamente complessa e misteriosa in quanto i riferimenti culturali si sono persi nel tempo. La loro esecuzione è sicuramente posteriore al 1117, l'anno del terribile terremoto che ha distrutto in gran parte la cattedrale che si stava costruendo, e la tipologia, segnata da un rilievo profondo e fitto, ci rimanda all'officina attiva in Duomo verso la fine del XII secolo, anche se qui la tecnica appare piuttosto approssimativa e alcune figure richiamano quelle dell'ambone smembrato di Fornovo.

Il Duecento è un secolo particolarmente brillante per Parma. Il polo religioso viene completato con la costruzione del Battistero, iniziato dal cantiere diretto da Benedetto Antelami nel 1196, e con la nuova parte anteriore del Vescovado, voluta dal vescovo Grazia verso il 1230. Nell'area dell'antico <forum> prende consistenza il polo civico con la costruzione del Palazzo Comunale, promossa dal podestà Torello da Strada nel 1221, con la torre civica, e dei palazzi del Capitano del popolo, del Podestà e di San Giorgio (poi Governatore). Dopo la vittoria del 1248 sull'imperatore Federico II la città, che conta circa 15mila abitanti, continua ad allargarsi con la costruzione delle nuove mura, che arrivano fino all'attuale prima cinta dei viali, e vive un momento di particolare fervore anche spirituale. In questo clima le benedettine di San Quintino decidono di costruire nel 1251 un oratorio dedicato a San Cristoforo in un terreno di loro proprietà sulla via <de carnaro> (l'attuale via XX luglio), vicino all'omonima <posticia>, piccola porta per pedoni che si apriva nelle nuove mura. L'oratorio (oggi sconosciuto e inserito nel complesso della Pizzarotti) viene ceduto nel 1258 dalla badessa Francesca al rettore del nuovo convento, sorto vicino alla chiesetta, delle *Suore convertite*, che un secolo dopo saranno sostituite dalle agostiniane. Francesca era stata eletta badessa nel 1243; prima di lei sono ricordate: 1144 Berta, 1157 Giulia, 1178 Alchenda, 1204 Faita, 1228 Roglavia, 1230 Galicia; l'hanno seguita nel 1284 Giacoma, 1309 Galicia Alganti, 1318 Gilia, 1334 Simona, 1349 Margherita Pincherlini, 1380 Margherita Quinzani e nel 1404 Todeschina Bianchi.

All'inizio del Quattrocento Parma è funestata dalla lotta tra Ottobono Terzi e Pietro Rossi, conclusasi nel 1404 con la vittoria del Terzi e con l'esilio delle famiglie rossiane. Le monache di San Quintino sono sospettate di simpatizzare per i Rossi cosicché il monastero è invaso dai soldati del Terzi che vi trovano nascosto un tesoro di ben tremila fiorini; se ne impossessano e cacciano le benedettine, che poco dopo

ritornano con la badessa Todeschina dei Bianchi. E nel 1409, morto Ottobono Terzi, rientra in città anche Bertolina Veneri, madre della Beata Orsolina, che era deceduta in odore di santità l'anno prima a Verona, in esilio con la madre e con la badessa di San Paolo Maristella Aldighieri. Bertolina porta con sé anche il corpo <incorrotto> della figlia per farlo seppellire nella chiesa di San Quintino, in quanto la loro abitazione è situata in Borgo Regale.

Orsolina nasce nel 1375 dal nobile Pietro Veneri e da Bertolina <onestissima e costumatissima giovane>, sposata in seconde nozze. A nove anni ha la prima visione: la fine del mondo e la resurrezione dei morti. Religiosissima, è posta sotto la guida spirituale del sacerdote Tomaso Fosio, che ne ha trascritto i dialoghi. Dotata di un forte entusiasmo mistico, non vuole entrare in alcun ordine religioso per poter svolgere senza legami e condizionamenti quella missione che le detta la coscienza per riportare l'unità nella Chiesa. In quegli anni, infatti, la Chiesa è lacerata dalle divisioni in quanto al papa legittimo Bonifacio IX, che risiede a Roma, si oppone l'antipapa Clemente VII, che siede ad Avignone, sostenuto dai cardinali francesi.

E Orsolina la mattina Pasqua del 1393, a soli 18 anni, parte con la madre per Avignone - con tutte le difficoltà che in quegli anni comportavano i viaggi, specie per le donne - per andare a parlare con Clemente VII nel tentativo di convincerlo a rinunciare allo scisma. Tornata a Parma, a fine anno riparte per Roma per incontrare Bonifacio IX e invitarlo a inviare legati pontifici ad Avignone per trattare con Clemente. <Torna tu stessa da parte mia ad Avignone>, le propone il pontefice, affidandole alcune lettere. Ma questa volta i cardinali francesi, temendo che le parole semplici ma ispirate della giovane facciano breccia nel cuore del loro papa, le impediscono di incontrare Clemente VII; anzi, la staccano dalla madre e la sottopongono per alcuni mesi a torture. Prima di ripartire per Parma, Orsolina riesce a far giungere le lettere all'antipapa, che però in settembre muore. Lo scisma tuttavia non termina in quanto viene eletto Benedetto XIII. Due Bolle di Bonifacio IX del 1396, conservate nell'Archivio di Stato di Parma tra le carte dell'ex convento di S. Quintino, testimoniano i rapporti di Orsolina col pontefice. La giovane, sempre spinta da una fede profonda, nel 1396 parte con la madre per un pellegrinaggio in Terra Santa, dopo essersi fatta benedire dal papa. Al suo ritorno si ferma a Venezia, <dove - ha scritto Roberto Benecchi - ha lasciato un'impronta talmente viva della sua santità che, a quarant'anni dalla sua morte, la Repubblica Serenissima volle proporle la canonizzazione e diede inizio alla costruzione di un monastero a lei dedicato>. A Parma frequenta poi assiduamente i monasteri di S. Quintino e S. Paolo per pregare con le monache, fino a quando deve partire insieme alla madre per l'esilio di Verona, dove muore il 7 aprile 1408 a trentatré anni: per tre giorni la salma è esposta alla pubblica venerazione prima di essere sepolta in San Giovanni di Nazareth. Un anno dopo il suo corpo è riesumato per essere portato a Parma e viene trovato perfettamente intatto.

<Era l'ottobre del 1409 - ha scritto Guglielma Manfredi - tutta Parma si accingeva ad accogliere con solenni onoranze la santa cittadina nella vicinia di San Quintino, la parrocchia dove ella aveva vissuto ed operato. La nuova Badessa del Monastero, Donna Todeschina dei Bianchi, piuttosto incredula sulla prodigiosa santità di Orsolina, reputava eccessivamente solenni le accoglienze tributate alla salma. Colpita da due giorni di inspiegabile sordità, non solo non aveva partecipato alla processione, ma, seduta nel coro, non si era nemmeno accorta della entrata in Chiesa del Corpo venerabile, quando una sua monaca, trepidante e piena di fede, le sfiorò le orecchie con un fuscello che aveva toccato la salma di Orsolina: immediatamente la Badessa riacquistò l'udito ed attonita si unì a glorificare essa pure il Signore, confermando la santità di Orsolina. Seguirono altri numerosi prodigi nei quattro giorni in cui la salma rimase esposta nella Chiesa di San Quintino: la chiesa sembrava un tempio di Salomone in cui ognuno veniva a presentare i suoi doni in testimonianza delle grazie ricevute e a glorificazione della sua fedele Orsolina>. E la Comunità cittadina ha pagato l'erezione di un altare in suo onore.

Il culto per la Beata viene promosso dalle badesse di Casa Sanvitale, che iniziano a reggere il monastero dal 1425 con Giovanna, figlia naturale di Obizzo Sanvitale, succeduta a Todeschina Bianchi. Giovanna mantiene la carica di badessa per 31 anni, passandola poi a Maddalena, figlia naturale del conte Giberto Sanvitale. Nel Quattrocento, infatti, nei monasteri femminili si è imposto un sistema che garantiva l'ereditarietà della carica di badessa, facendola passare da zia a nipote, avendo assunto i conventi una notevole importanza economica e sociale in quanto erano diventati <il ridotto di quelle che maritar non puonsi>; e gli esempi li ritroviamo sia in San Quintino (famiglia Sanvitale) che in San Paola (famiglie Bergonzi, Piacenza) e in Sant'Uldarico (famiglia Carissimi). <L'importanza sociale degli enti monastici, soprattutto femminili - ha scritto Cristina Cecchinelli - risiedeva anche nella loro forte permeabilità politica ed economica con la realtà esterna: l'accesso al monastero, divenuto sempre più selettivo e quindi prerogativa del ceto nobiliare e delle famiglie dominanti, anche a causa del progressivo aumento delle doti di monacazione, e la possibilità per le badesse di gestire immensi patrimoni mobili e immobili in modo pressoché autonomo, avevano fatto dei monasteri luoghi di prestigio sociale e di ricchezza economica, di cui le famiglie di antico lignaggio potevano fruire grazie alla forte presenza all'interno delle singole istituzioni di rappresentanti femminili della propria casata.

La conseguenza fu il riformarsi tra le mura monastiche di solidarietà di *clan* che, nel caso di Parma in particolare modo, riproponevano lo scontro tra fazioni, già vissuto, spesso drammaticamente, in città; tali situazioni di tensione si delineavano all'interno dei monasteri soprattutto in occasione delle elezioni della nuova badessa, dal momento che il potere di quest'ultima era a vita>.

Giovanna Sanvitale nel 1452, verso la fine del suo lungo governo, <essendo nella sua vecchiezza tribolata di continuo da infermità alle quali non avevano potuto recar riparo i medici cristiani da lei chiamati> chiede e ottiene dal cardinal Bessarione, legato pontificio a Bologna, di poter farsi curare da un famoso medico ebreo, Giacobbe, che era venuto ad abitare a Parma e che aveva operato <meravigliose guarigioni>. Le cronache non dicono se ne abbia tratto beneficio, comunque nel 1456 passa il testimone a Maddalena, ventottenne, che nel 1472 fa compilare al monaco certosino Simone Zancchi una prima biografia della Beata Orsolina, scritta in latino e che verrà tradotta in lingua volgare nel 1605 da Antonio Protti e stampata nel 1615 da Anteo Viotti. Due anni dopo (30 settembre 1474) si effettua l'unione perpetua della rettoria al monastero. Anche Maddalena cade gravemente malata e non riesce più a parlare in modo sciolto, cosicché il 13 novembre 1483 rinuncia alla dignità di badessa in favore della nipote Giovanna, figlia del fratello Stefano, entrata come novizia nel 1455, monaca professa, che l'ha già affiancata nel disbrigo del suo ufficio e che è molto stimata <per castità, per religione, per prudenza, industria e ingegno>. La sua saggezza e la sua fama incrementano importanti monacazioni. Ascoltando gli appassionati sermoni di Bernardino da Feltre, a Parma nel 1485, la nuova badessa cerca di imporre una maggiore spiritualità nel monastero che arricchisce anche di opere, come un libro corale miniato ordinato a Nicolò Albino prete (1485) e un piccolo *Libro d'ore* trascritto nel 1498 dal sacerdote parmense Paolo Stadiani e miniato da un ignoto Maestro, molto attivo nel Parmense. Amministratrice attenta, incrementa il patrimonio immobiliare e acquista da Guidantonio Arcimboldi (1489) 128 biolche di terreno con case e bestiame nella villa di Praticello. Giungono anche numerose offerte e il parmigiano Giorgio della Rovere, vescovo di Orvieto, nel 1497 fonda un beneficio di juspatronato nella chiesa di San Quintino che proprio in questi anni viene ricostruita più grande, con la facciata tripartita avente al centro un grande rosone dentellato e terminante col tetto a capanna, ancora visibile da un cortile di borgo del Canale. Il Salmi ne attribuisce il progetto a Bernardino Zaccagni (1470 - 1529) e scrive: <E' un rettangolo costruito di mattoni a tergo dell'attuale tribuna con finestrelle centinate a ghiera sporgente, nel fianco, come quella di Petrignano, incluse fra contrafforti assai allungati: con un occhio nella testata divisa da quattro lesene magre. Il basamento toro panciuto e squammato è identico a quello delle cappelle di S. Giovanni; la trabeazione che termina l'edificio ripete nel soffitto del gocciolatoio il motivo a squamme, del chiostro dello Spedale>.

Nel 1504 Giovanna decide di affiancare a sé nella conduzione del monastero la nipote ventunenne Susanna, figlia di Giacomo Antonio Sanvitale e di Veronica da Correggio, definita <letterata e dotta> da Giacomo Della Valle da Fontanellato, professore di grammatica e suo istruttore. La coreggenza prevede l'usufrutto perpetuo di tutti i beni da parte di Giovanna. La chiesa si arricchisce di nuovi corali di cui uno realizzato

nel 1507 da Lorenzo da Corniglio, come si leggeva nella scritta *<Incipit graduale feriale et festivum sm curiam romanam scriptum ac notatum pro uso et ornatu ppetuo monasterii ecce sci qntini civitatis parme: p me pctorem psbrum laurentium de cornilio civem parm. scriptum et notatum. Ad instantiam Venerabilis dne ioanne de Scto Vitale abbatisse monasterii supdicte ecce Sci qntini... ano 1507>*.

Le venerabili spoglie della Beata Orsolina vengono spostate dall'antico sepolcro e poste in un'urna di marmo e l'evento è ricordato dalla seguente lapide (ancora esistente): *<B. Ursolinae parm virigini seraphicae/ divinis eloquiis ac miraculis/ decoratae ioanna de S. Vital/ antistes B. M. F. C./ 1507>* ; un'altra lapide, il cui testo è stato scritto dal sacerdote Nicolò Burci, così la celebra: *<Ursulina decus celi, Parmensis origo/ Hoc sita mausoleo casta, decora fuit/ Nutu divino, signis miracula prestans/ Grandia, non cessat Virgo Beata dare>*; e in lingua volgare, secondo la traduzione dello stesso Burci, suona: *<Orsolina qui giace Parmigiana/ Ornamento del Cielo casta e bella/ Illustre di miracoli infiniti, Vergin beata orar a Dio non cessa>*.

Si ristruttura l'antico chiostro conventuale a lato della chiesa, oggi inglobato nell'edificio di via XX luglio n. 23 (palazzo Monguidi). Sulla sinistra esistono ancora le massicce colonne trecentesche, ora intonacate, che sorreggono archi stretti. Negli altri lati si nota il doppio ordine di loggiato con colonne più sottili che reggono equilibrati archi a tutto sesto. I capitelli trecenteschi cubici in mattoni - osserva Laudedeo Testi - sono stati *<scalpellati più tardi, e dissimulati sotto ad un grosso intonaco, modellato in forma di foglie, volute e stemmi dei Sanvitale>* ad imitazione dei capitelli rinascimentali. *<Questo cortile - continua il Testi - fino a pochi anni or sono era un gioiello pittoresco inapprezzabile, ma le burocrazie ufficiali, nonostante le proteste di chi scrive, lo lasciarono guastare del tutto da un faccendiere. Quanto rimane, sebbene camuffato e imbiancato, basta per un esame stilistico che può approfondirsi con lo studio dei due preziosi dipinti di Luigi Marchesi, conservati nella R.a Galleria e che rappresentano il chiostro da due punti di vista, quando era sgretolato qua e là, ma prezioso nella sua integrità secolare, nella ricchezza tutta speciale di chiaroscuri e di colore, che davano all'ambiente freddo ed umido un carattere raro quasi unico>*. Nei due quadri di Luigi Marchesi (1825 - 1862) si vede come le arcate inferiori e le logge superiori non siano ancora tamponate e nel cortile spicca il rustico pozzo coperto con una donna che sta attingendo acqua. Nelle pareti del chiostro erano affrescate alcune immagini di sante inserite in un contesto paesaggistico e incorniciate da un finto alto bordo così da farle apparire come degli arazzi. Tre dipinti molto rovinati, e quindi leggibili con grande difficoltà, sono visibili ancora in tre piccoli locali ricavati dalla chiusura del chiostro stesso; le sante rappresentate potrebbero essere Margherita d'Antiochia, Lucia e Barbara, vergini e martiri, proposte alle monache per la

loro vita esemplare. Santa Margherita è identificabile dalla spada e dal mantello regale, Santa Lucia dal piatto con sopra gli occhi e dalla palma del martirio, Santa Barbara dalla torre.

Oltre il primo chiostro ve n'era un secondo, molto più grande e più tardo, di cui sono rimaste cinque ampie arcate al n. 25 di via XXII luglio e un portale cinquecentesco in arenaria, ben conservato, e abbastanza simile a quello sempre in arenaria, molto degradato, che si trova sul fianco della chiesa in borgo del Canale: entrambi i portali secondo Alessandra Talignani sono attribuibili alla bottega di Antonio d'Agrate. Nei primi decenni del '900 questo secondo chiostro doveva presentare ancora diversi elementi originali se il Testi segnala che <sono evidenti i suoi rapporti con l'Ospedale Maggiore, nella cornicetta del primo piano, negli archivolti e nei grossi mattoni di questi. E' però alquanto meno antico e molto più snello. Al pianterreno v'è anche una porticina in pietra, con piedistalli, pilastrini cornici e l'arme dei Sanvitale> databile all'inizio del Cinquecento.

Il 12 aprile 1512 la badessa Giovanna commissiona a Marcantonio Zucchi (1469 - 1532), <magistro de prospectiva et intalio>, gli stalli del coro per la nuova chiesa. Nato da Giovanni, falegname, e da Leonarda Bordoni, Marcantonio segue il mestiere del padre ma si affina come intagliatore e intarsiatore, studiando anche disegno d'architettura, tanto da essere chiamato come architetto a dare pareri sull'esecuzione della chiesa della Steccata. Nello stesso anno, pochi mesi dopo, anche i benedettini di San Giovanni gli commissionano gli stalli corali che deve fare <de tuto punto de intaglio et de perspectiva si como sta il disegno qual lui a facto apresso il Monasterio>. Gli stalli per le monache erano sessanta, essendo l'antico coro molto ampio; oggi sono rimasti ventotto, la maggior parte con semplici intarsi a motivi geometrici; alcuni hanno al centro lo stemma dei Sanvitale con ai lati le sigle IO - AB (Iohanna Abbatissa) e solo uno ha una scena prospettica dove sono rappresentati una chiesa con a fianco il campanile, un palazzo sulla sinistra e un ponticello su un canale: qualcuno ha voluto vedervi la riproduzione della facciata della vecchia chiesa, che non è assolutamente simile, e per quanto riguarda il canale va ricordato che il paesaggio urbano del tempo era ricco di strade solcate da corsi d'acqua; in realtà queste scene, come quelle che si trovano negli arredi lignei del Duomo e di San Giovanni, sono di pura fantasia.

La badessa Giovanna e la nipote Susanna hanno fatto del monastero di San Quintino un centro prestigioso che rivaleggiava con quello di San Paolo, dove Giovanna Piacenza (figlia di Agnese Bergonzi) era succeduta ad Orsolina Bergonzi e stava abbellendo chiesa e monastero con gli affreschi dell'Araldi e del Correggio. Sennonché dopo il 1521, quando la città passa sotto il dominio pontificio, si intensificano le iniziative per riformare i conventi femminili ed imporre loro la clausura e l'elezione annuale della badessa: due disposizioni che avrebbero completamente mutato la vita dei monasteri, nei quali le monache,

provenienti da nobili famiglie, vivevano come le dame in società, libere di ricevere qualsiasi persona, di trattare i loro affari e di avere a disposizione il personale di servizio; inoltre l'elezione annuale della badessa non avrebbe più permesso ad alcune grandi famiglie di continuare a gestire ingenti patrimoni e un consistente potere per cui la reazione è molto decisa. <La questione - sottolinea Cristina Cecchinelli - assunse una dimensione di contrasto politico tra potere cittadino e privilegi feudali che si esprimevano all'interno di alcuni dei monasteri coinvolti, in particolare quelli della famiglia Sanvitale in S. Quintino, il monastero che si oppose più duramente all'introduzione del badessato annuale>.

Dopo anni di <battaglie> però anche le due Sanvitale devono cedere e nel 1525 si raggiunge un compromesso per cui a Giovanna viene lasciata la dignità di badessa a vita e così pure a Susanna che possono vivere nella clausura con le vecchie regole istituzionali seguite in questa scelta da 10 monache, 5 novizie e 7 converse, definite <conventuali>, mentre le altre 19 monache, 2 novizie e 4 converse, definite <osservanti>, scelgono di accettare le nuove disposizioni ed eleggono come prima badessa annuale Caterina de Pencaris. <A di 8 di maggio - scrive Angelo Mario di Edoari da Herba nelle *Memorie de la illustre Famiglia di Santovitali* - volendosi serare tutti gli monasteri di Parma et massime il Monasterio di S.to Quintino dove continuamente passeggiavano i Santovitali, fu fatto bando a Signori di perdere i Feudi, a le donne la dote, e ad altri particolari scudi 100 ed tratti tre di corda, che non dovessero andare a detti Monasteri che furono S.to Quintino, S.to Odorico, S.ta Catherina et S.to Basilio>. Giovanna muore nel 1531 e Susanna, inferma da tempo, decide di cedere la sua dignità di badessa e entrare tra le monache osservanti. Badessa, intanto, era stata nominata un'altra Sanvitale, Maddalena, che viene confermata anche per il 1533.

LA NUOVA CHIESA

DI GIAN BATTISTA FORNOVO

Il 1545 segna una data storica per Parma che entra a far parte del nuovo stato di Parma e Piacenza creato dal papa Paolo III Farnese per il proprio figlio Pier Luigi, che due anni dopo viene ucciso nella capitale Piacenza da una congiura dei nobili di quella città, appoggiati dal governatore di Milano Ferrante Gonzaga. Il figlio di Pier Luigi, Ottavio - che ha sposato Margherita d'Asburgo figlia dell'imperatore Carlo V - con l'aiuto del fratello cardinale Alessandro riesce a tenere Parma, dove sposta la capitale, e nel '56 col trattato di Gand si vede riconosciuta l'integrità del ducato con Piacenza.

La presenza della corte Farnesiana a Parma sposta l'assetto delle committenze in quanto i Farnese, provenienti da Roma, vogliono dare alla città una nuova immagine adeguata al suo ruolo di capitale e favoriscono l'arrivo di architetti e artisti di prestigio. Così nel 1560 Ottavio per costruire il Palazzo Ducale nel giardino oltre il torrente chiama uno dei più celebri architetti del momento, il Vignola (Jacopo Barozzi 1507 - 1573), che stava già progettando per il cardinale Alessandro il palazzo di Caprarola. E la costruzione delle <stanze del castello> inizia nel 1561 sotto la direzione di Gian Francesco Testa (1506 - 1590). L'altro stretto collaboratore parmigiano del Vignola è Giovanni Battista Fornovo (1532 - 1585), entrato nei <ruoli> della Corte nel luglio 1562 e inviato a curare l'esecuzione dei lavori di Palazzo Farnese a Piacenza, progettato dal Vignola col quale subito dopo collaborerà a Caprarola.

Il Fornovo era figlio di Giovanni Antonio, un intagliatore formatosi nella bottega di Marco Antonio Zucchi; giovane architetto, ha recepito con prontezza le idee più innovative, come dimostrano le due chiese progettate per Parma, quella di San Quintino e quella originalissima della SS. Annunziata, iniziata nel maggio del 1566.

Sulla ricostruzione di San Quintino - la cui nuova facciata è stata posta a est su via XXII luglio, la strada principale, e non più a ovest - non si sono trovati fino ad oggi documenti e c'è chi ipotizza che sia stata promossa dai Farnese dopo la vittoria degli spagnoli, recenti alleati, nella battaglia di S. Quintino (1557). Lo storico dell'architettura Bruno Adorni la ritiene anteriore alla Annunziata. Le uniche certezze ci provengono dalla visita del vescovo mons. Castelli (28 dicembre 1578) il quale nella sua relazione afferma che due altari sono stati consacrati dal vescovo Ascanio Marchesini, suffraganeo del vescovo Alessandro Sforza dal 1567 al 1573.

Secondo Adorni il Fornovo a causa degli impegni a Caprarola avrebbe progettato <San Quintino o prima dell'estate del 1559 o dopo l'estate 1562> e la chiesa mostra già diverse caratteristiche del fare architettonico del Fornovo, che troveranno più matura e complessa formulazione nell'Annunziata: <il marcato verticalismo, il movimento esterno delle pareti corrispondenti all'articolazione spaziale interna, il gusto geometrizzante dell'ovale e alcune soluzioni stilistiche>. Anche Carlo Mambriani la data al <1561 circa>. L'interno è stato profondamente modificato nell'Ottocento con l'aggiunta dell'abside, mentre originariamente la chiesa terminava con una parete piatta in corrispondenza con l'inizio dell'attuale presbiterio.

<San Quintino - scrive Adorni - appare come una ripresa fortemente personalizzata della tipologia della chiesa a navata unica con cappelle laterali, presente a Roma a partire dalla sangallesca Santa Maria in Monserrato del 1518 e divenuta poi tipica della controriforma. Nell'ambiente originario, che era in pianta un rettangolo somma di due quadrati, il rapporto tra la profondità della navata e la sua altezza era di 1:1 - cioè

la sezione longitudinale era iscritta in un quadrato - mentre il rapporto fra la larghezza e l'altezza resta di 2:1, nel senso cioè di un verticalismo estremo per un edificio a navata unica, ottenuto sovrapponendo un alto attico all'ordine ionico. Le pareti laterali della navata vengono articolate ognuna da due arconi centrali che incorniciano altrettante cappelle un po' più che semiellittiche che tendono ad aprire trasversalmente lo spazio. Prima e dopo questi due centrali, ci sono due archi minori - a formare una successione a-b-b-a - che immettono in due piccoli spazi a pianta rettangolare con cupolino ellittico (quello verso il presbiterio pseudo ovale, formato cioè da due semicerchi raccordati da segmenti rettilinei, come la pianta dell'Annunziata), che rappresentano una semplificazione del Sant'Andrea sulla via Flaminia a Roma di Vignola. La presenza di due soli arconi centrali dà un preciso senso di serialità interrotta. Così, nell'insieme, la perentoria contrazione longitudinale rimarcata dall'espansione laterale delle cappelle centrali più che semiellittiche, l'incombente verticalismo e la rozza aritmia dell'ambiente, mettono a disagio l'osservatore, che si sente quasi soffocato in un pozzo, disorientato in uno spazio - o non spazio - contraddittorio e cacofonico.

L'altissima e piatta facciata della chiesa - conclude Bruno Adorni - presenta motivo d'interesse nell'aggetto della zona centrale, corrispondente alla navata, sulle due ali corrispondenti alle cappelle. Ma la parte più densa e significativa di San Quintino è il fianco su Borgo del Canale. Questo segue interamente la suddivisione e la conformazione interna delle cappelle giungendo a un movimento concitato e spezzato delle pareti. Fra le due cappelle semiellittiche, il Fornovo inserisce il goticizzante pilastro-contrafforte a rimarcare una verità strutturale. Questo elemento del pilastro-contrafforte tra le cappelle era già stato usato dopo il gotico da Bramante e collaboratori nel duomo di Pavia, ma con la differenza che in questo i pilastri sporgono sulle cappelle e le sovrastano anche dimensionalmente, tanto da annullare in larga misura la loro tendenza centrifuga, mentre in San Quintino come, e in maggior misura, nella Ss. Annunziata, il pilastro più esile serve ad accentuare per contrasto l'espansione delle pareti curve e a rimarcare la sua ottimizzazione dimensionale (verso il minimo) a contenere le spinte della grande volta a botte. L'impaginato esterno delle cappelle ellittiche, con quella tripartizione arcuata, rimanda a tante absidi del romanico padano>.

L'interno della chiesa appare dunque abbastanza diverso rispetto a quello attuale e una indicazione precisa l'abbiamo guardando *l'Atlante Sardi* (tav. XXVIII) in cui si vede come la parete di fondo sia all'altezza dell'inizio dell'attuale presbiterio, in quanto dietro vi è il coro delle monache di chiusura, corrispondente forse alla precedente chiesa. La pianta è rettangolare, lunga 60 piedi di Parma (m. 20,90) e larga 28 (m. 10,15); la volta è a botte e al sommo della curva raggiunge m. 19,80. Le cappelle, sfondate, sono separate da paraste di ordine ionico; le <attrezzate> sono tre sulla sinistra e due sulla destra, poiché da questa parte vi

è un ingresso laterale. L'area presbiteriale inizia dopo la terza cappella. Negli anni successivi sopra la porta d'ingresso viene posta una cantoria con l'organo.

Seguendo la visita di mons. Castelli, appena entrati dalla porta principale, sulla destra si trova il sepolcro della Beata Orsolina con un altare che il vescovo ordina di rimuovere. Nella prima cappella, dedicata alla Visitazione della Beata Vergine, manca la croce e le immagini dei santi alle pareti vanno restaurate; la cappella successiva è dedicata a S. Antonio e anche qui le pareti sono dipinte. L'altare maggiore è in marmo e racchiude sacre reliquie. Il tabernacolo di legno dipinto e dorato contiene una pisside d'argento dorato in cui si conserva l'Eucarestia e davanti arde una lampada. Sopra l'altare vi è una sacra immagine coperta da una tenda dipinta. Sulla sinistra del presbiterio si apre una finestra con la grata attraverso cui le monache assistono alla messa e alle sacre funzioni.

Nella parete sinistra partendo dall'ingresso la prima cappella appare ancora da sistemare in modo adeguato. La seconda è dedicata a San Cristoforo e sull'altare in laterizio è esposta una piccola <Imago Pietatis>, ossia Cristo che col volto dolente esce a mezzo busto dal sepolcro circondato dai simboli della Passione. L'ultima cappella è intitolata alla Assunzione della Vergine; l'altare è parte in marmo e parte in laterizio e sopra vi è una croce dorata su un supporto ligneo. Manca però nella chiesa - rileva mons. Castelli - un Crocifisso con Cristo non dipinto, ma scolpito e vi dovrà essere messo entro sei mesi.

La parrocchia di San Quintino è composta da novecento persone. Prima del 1562 vi risulta eretta la *Societas Corporis Domini Nostri Jesu Christi* di cui fanno parte tutti i capi di famiglie che possiedono una propria casa e che si propone di conferire annualmente una <ventura>, ossia una dote a una ragazza povera per permetterle di sposarsi. Al momento della visita Castelli, però, la Compagnia non ha ancora un proprio statuto e non funziona per cui i confratelli vengono invitati a presentarsi al vescovo per mettersi in regola.

Un secolo dopo, tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento, sappiamo dallo Zappata che il sepolcro della Beata Orsolina è stato spostato nella prima cappella a sinistra; sull'altare maggiore c'è un quadro con la *Madonna col Bimbo e i santi Quintino e Benedetto* <di mano ignota>, identificabile con la tavola dipinta all'inizio del '500 dal parmigiano Francesco Marmitta ed ora al Louvre. Vi sono pure due quadri rappresentanti *L'Assunta con i santi Cosma e Damiano* dello Spagnoletto (Giuseppe Ribera) e il *Battesimo di Cristo* del Sons, entrambi dispersi.

Il 23 aprile 1684, come riporta lo Scarabelli Zunti, la Compagnia del SS. Sacramento - che nel luglio 1671 aveva ricevuto da papa Clemente X la Bolla di aggregazione alla Confraternita di S. Lorenzo in Damaso di Roma - dispone di affrescare all'interno e all'esterno la propria cappella (seconda a sinistra).

Un'altra <fotografia> della chiesa ci viene fornita dalla relazione della visita pastorale del vescovo mons. Camillo Marazzani (1715): la parrocchia conta 1070 fedeli e nel campanile vi sono due campane. Sopra la porta d'ingresso è sistemata la cantoria con l'organo. Sull'altare maggiore la tavola con la *Madonna e i santi Benedetto e Quintino* del Marmitta è attribuita al Francia. Sulla destra vi sono gli altari dell'Annunciazione, di San Giovanni Battista e la sagrestia. Sulla sinistra (dalla porta) si susseguono l'altare della Beata Orsolina, sul quale è esposto un quadro del Malosso, raffigurante la Santa in viaggio con la madre verso Avignone preceduta da San Giovanni Evangelista, che ora si trova nel Palazzo Vescovile e di cui il Lottici ha pubblicato una incisione su rame; l'altare del SS. Crocifisso, mantenuto in parte dalla monache e in parte dalla Compagnia del SS. Sacramento, che distribuisce sette doti (venture) all'anno; l'altare della Assunzione della Vergine con un quadro sullo stesso tema dello Spagnoletto.

Questa ultima cappella viene dedicata alla Beata Orsolina nel 1786 per iniziativa del duca don Ferdinando di Borbone in quanto l'11 febbraio di quell'anno Pio VI concede il riconoscimento del culto di Orsolina con la celebrazione di una Messa e di un Ufficio particolari nel giorno della festa, fissata il 7 aprile. Per la ristrutturazione si impiegano i migliori artisti e artigiani e l'altare con le reliquie della Beata è solennemente consacrato il 30 aprile. Il quadro sull'altare è dipinto da Benigno Bossi (1727 - 1792), giunto a Parma nel 1759 e che lavora come incisore, stuccatore - al servizio della Corte - e insegnante di ornato all'Accademia. Questo è l'unico suo dipinto che si trova a Parma e rappresenta la *Beata Orsolina che nel 1393, accompagnata dalla madre, parla ad Avignone con l'antipapa Clemente VII per convincerlo a rinunciare allo scisma e riconoscere come pontefice Bonifacio IX*; i colori sono di una tonalità densa e bene amalgamati così da conferire alla scena una intensa connotazione. La decorazione della cappella viene affidata a Luigi Ardenghi, noto pittore d'architettura, mentre l'altare, il tabernacolo e l'ancona con la fastosa cimasa in legno intagliato con ornamenti dorati su fondo verde sono realizzati da Ignazio Marchetti. Il corpo della Beata è custodito sotto l'altare in un'urna chiusa da un vetro e recante il cartiglio <Corpus - B. Ursulinae - Virg. Parm.>. A ricordo di questo evento è stata posta la seguente lapide: <D. O. M./ Beatae Ursulinae Parmensi Virgini/ Episcopi Cleri huiusque asceterii votis/ Immemorabilem Ipsius cultum/ Pio VI approbante/ Psalmis etiam sacrisque colendae/ Ferdinandi I Hispaniarum Infantis/ Parmae Placentiae Vastallae &c. &c./ Ducis/ Religione Pietate Munificentia/ Ara novissime extracta/ Sacris virginis exuviis ditata/ Quas anno MDCCLXXXVI/ Huc solemni supplicatione translatas/ Quatuor pene antea actis abhinc seclis/ Hoc ipso in templo venerationi habitas/ Centesimo ab Ursulinae obitu anno erectum/ Ex adverso positum monumentum/ Patefacit>. Guglielma Manfredi l'ha così tradotta: <A Dio Ottimo Massimo/ Alla Beata Orsolina Vergine di Parma/ con i voti del Vescovo del Clero e di questo monastero/ Approvando Pio VI il culto perpetuo della

stessa (Beata)/ da venerarsi anche con salmi e riti/ (è stata) eretta testé l'ara/ dalla fede, dalla devozione, dalla munificenza/ di Ferdinando I Infante di Spagna/ Duca/ di Parma, Piacenza, Guastalla, ecc./ arricchita dalle sante spoglie della Vergine/ che nell'anno 1786/ trasportate con solenne (cerimonia di) supplica/ dopo quasi quattro secoli/ esposte alla venerazione in questo stesso tempio/ il monumento posto di fronte/ ed eretto nel centenario della morte della Beata Orsolina/ mostra>.

Sull'altare maggiore non c'è più il quadro del Marmitta, spostato all'interno del monastero, ma ne campeggia uno di soggetto uguale di Sisto Badalocchio con la *Madonna col Bimbo e i santi Quintino martire e Benedetto*. Ad assegnarlo dubitativamente al Badalocchio o al Lanfranco sono Clemente Ruta e Romualdo Baistrocchi nella loro Guide, mentre gli altri autori lo danno esclusivamente al Lanfranco.

Con l'arrivo nel ducato delle truppe francesi molte opere delle chiese vengono portate in Francia e questo accade pure per San Quintino la cui nuova disposizione interna viene descritta da Gozzi e Baistrocchi. Entrando per la piccola porta sulla destra, che dà sul canale, si trova un quadro con la *Beata Vergine col Bambino e due angeli che sembrano incoronarla*, di <cattiva mano>. Un tempo, si dice, vi era una bellissima *Sacra Famiglia* di Girolamo Mazzola, adesso nel monastero. Sul primo altare vi era un *Battesimo di Cristo* del fiammingo Sons, levato dai francesi; ora vi è un ovato con *San Francesco di Paola*. Nella colonna tra le due cappelle spicca la lapide del noto pittore sissese Pietro Melchiorre Ferrari (1735 - 1787) <Petro Melchiori Ferrari/ E Scissia Parmensijs in agro oriundo/ Pictori in aula Ferdinandi I stipendiario/ Annos ab hinc XV Accademiae Etruscae/ XIV Bononiensis/ XIII Patriae inter ephoros cooptato/ Qui/ DD. NN. Augg. Regiaeque sobolis/ Effigis mire sed nondum omnibus/ adumbratis V nonas octobr. MDCCLXXXVIII/ morbo praemature absuntus/ Heic quiescit/ Antonio Ghidini amicitiae/ causa/ H. M. P.>.

Sull'altare seguente vi era *l'Assunta coi Santi Cosma e Damiano* dello Spagnoletto (Ribera), portato a Parigi nel 1804 e forse inviato successivamente a Macon, ma di cui si sono perse le tracce; è stato sostituito da una *SS. Annunziata* <sulla maniera di Alessandro Araldi>; sotto è appeso un ovato con *S. Antonio da Padova e il Bambino*, brutto. Il piccolo vano attiguo è adibito a sagrestia.

Sull'altare maggiore vi era un quadro del Lanfranco requisito (in realtà è quello del Badalocchio, che ora si trova nel museo di Lione). Adesso vi sono un piccolo quadro della *Beata Vergine col Bambino* e sotto un ovato con *San Luigi Gonzaga, cattivo*.

Nella cappella della Beata Orsolina è rimasta la tela di Benigno Bossi, così come nella successiva il quadro della *Crocefissione coi santi Francesco e Chiara*, che viene definito <alla maniera del Sons>, anche se tale non appare. Sotto vi è un *Cuore di Gesù* di <pessima mano moderna>. Nell'ultima cappella si vede una tela

con la *Beata Vergine col sudario sostenuta da due angeli*, <opera sufficiente>. Nel coro si dice vi sia un dipinto con la *Beata Orsolina* di Giovanni Maria della Camera (probabilmente quello del Malosso).

Nel 1802 muore il duca don Ferdinando e lo stato parmense è amministrato da Médéric Louis Elie Moreau de Saint Méry; per le comunità religiose si profilano tempi duri. Infatti il 9 giugno 1805 Napoleone emana il decreto che dispone l'incameramento dei beni appartenenti alle istituzioni ecclesiastiche e il 26 settembre 1810 un decreto prefettizio, in applicazione di quello imperiale del 25 aprile, dispone che <Tutte le congregazioni regolari di uomini e di donne sono definitivamente e interamente soppresse nel Dipartimento del Taro> (così veniva chiamato lo stato parmense). Entro il 15 ottobre tutte le religiose devono abbandonare il monastero e ad ognuna è concessa una pensione, mentre i beni vengono incamerati dallo Stato che in parte li destina ad uso pubblico (caserme, scuole, prigioni, ospedali) e in parte li vende ai privati. Nel 1767 le monache erano 40, le converse 25 e le educande 7; possedevano 1176 biolche di terra e sette case date in affitto. Una relazione redatta nel 1811 dall'ingegnere Giuseppe Cocconcelli, gentilmente segnalatami da Roberto Spocci, così descrive il monastero <è un brutto edificio irregolare e insalubre. Ci sono due grandi corti e un piccolo chiostro non aerato. E' fiancheggiato da un canale che si trova senza acqua durante l'estate e che riceve lo scarico dei lavandini e delle latrine di molte case e pertanto esala una puzza insopportabile. La chiesa è buona>. La parte costruita occupa 5.393 metri quadrati e quella verde 2.163. Il valore del complesso è stimato in 25mila lire.

La storia del monastero delle benedettine, lunga ben settecento anni, si conclude così in modo traumatico e gli edifici conventuali vengono venduti dal Demanio ai privati e trasformati in abitazioni civili. La chiesa, invece, continua a svolgere la sua funzione di parrocchia.

DALLA MADONNA DELL'AIUTO

AL SANTUARIO MARIANO

Con la soppressione dei conventi viene chiuso anche quello delle agostiniane legato alla chiesa di S. Cristoforo, che subisce la stessa sorte non essendo parrocchiale. Così si pone il problema della collocazione della venerata immagine della *Madonna dell'aiuto*, la cui devozione era largamente diffusa e sentita in città. La sede più opportuna viene individuata nella vicina chiesa parrocchiale di San Quintino. Se ne interessa attivamente lo stesso vescovo cardinale Carlo Francesco Caselli il quale concorda con il rettore di S. Quintino, l'abate Giovanni Frati, di collocare l'affresco cinquecentesco in una posizione di grande rilievo, sopra l'altare maggiore. C'è però la necessità di decorare convenientemente il presbiterio e i fedeli si dimostrano assai generosi nelle offerte, iniziando dal conte Antonio Cerati e dalla contessa Aurelia Canossa

Ariani. Così l'8 dicembre del 1811 si inaugura con festosa solennità in San Quintino la nuova sistemazione dell'immagine della *Beata Vergine dell'aiuto* collocata nella parete dietro l'altare maggiore. Nella prima cappella a sinistra viene invece sistemato l'altare di marmo tolto da San Cristoforo.

La casuale scoperta della sacra icona risale al 1723. E riprendo quanto avevo già scritto ne <*Il convento di San Cristoforo*>. E' il 14 luglio, un giovedì. Si è appena fabbricata la nuova volta della chiesa e i muratori stanno intonacando le pareti piuttosto malandate delle cappelle, quando improvvisamente - racconta nel suo *Diario* don Giustiniano Borra - <*è caduta in mezzo di una delle medesime cappelle una vecchia incrostatura e n'è comparsa una Immagine di Maria Vergine con a' lato il Bambin Gesù; alla novità del Successo li Operarij si sono devotamente commossi, sì come le buone Monache; ed essendosi subito divulgato l'accidente, del scoprimento della Beata Immagine, o vogliam dire prodiggio dello stesso, presso la Città, si affolla il Popolo à quella Chiesa à venerare la devota Immagine, ivi lasciando cere, e denari in molta quantità*>. Anche il vescovo mons. Camillo Marazzani viene a vederla accompagnato dai canonici e sosta in preghiera.

La sacra effigie diventa oggetto di culto cittadino e alle suore iniziano a giungere cospicue offerte. Si ristruttura una cappella dedicandola alla *Madonna dell'aiuto*, che viene inaugurata il 9 gennaio 1724 con una <solenne festa con musica à solenne Messa, e Vespro>. La Messa è stata cantata dall'arciprete della Cattedrale ed il Vescovo è stato poi <*ad orare davanti detta Sacra Immagine, vestito di Sottana, Mozzetta e Tabarro pavonazzo. Innumerabile popolo in questa giornata, dalla mattina fino à fatta ben sera è stato a visitare la benedetta miracolosa Immagine di Maria Vergine oggi del titolo dell'Aiuto*> *Auxilium Christianorum*. La Madonna - vestita di rosso con un velo giallino che dal capo le scende sulle spalle e il manto azzurro - ha gli occhi abbassati e lo sguardo teneramente luminoso; sulle ginocchia tiene il Divin Bimbo, grandicello, che volta il capo verso gli spettatori, osservandoli incuriosito. Il dipinto di pregevole fattura, seppur pesantemente e infelicemente restaurato, è stato attribuito in passato ad uno scolaro di Francesco Maria Rondani. Personalmente vi noto palesi tangenze con *La Sacra Famiglia con Santa Barbara e un angelo* di Michelangelo Anselmi (nella Galleria Nazionale di Parma), databile al 1530. I volti delle due Vergini sono assai simili così come il Bambino Gesù dell'affresco assomiglia all'angelo che nel quadro regge la torre di Santa Barbara.

La festa della *Beata Vergine dell'aiuto* viene celebrata il 14 luglio, preceduta dalla devozione dei sette mercoledì della Vergine e da un novenario di predicazione. Per diffondere il culto nasce anche la *Pia Unione dei devoti della Madonna dell'aiuto* e il 28 luglio 1936 il parroco don Giuseppe Guerra chiede al vescovo

mons. Evasio Colli che la chiesa venga eretta a Santuario Mariano. Attualmente la celebrazione della festa della *Madonna dell'aiuto* è stata spostata al 31 maggio.

La *Pia Unione* si aggiunge alla cinquecentesca *Confraternita del SS. Sacramento* e alla *Pia Unione del suffragio*, eretta nel 1827 con Bolla di papa Leone XII e posta sotto il titolo dell'Immacolata Concezione, occupando quindi la prima cappella a destra dedicata alla Madonna Immacolata. Vi sono ammessi devoti di ambo i sessi che si propongono di suffragare le anime dei defunti mediante la celebrazione quotidiana dell'ufficio dei morti e la celebrazione di alcune messe annuali.

Nel 1915 si trasferisce ufficialmente in San Quintino da San Cristoforo, riaperto al tempo di Maria Luigia, anche la *Confraternita di San Carlo Borromeo*, sorta nel 1616 e che aveva un proprio oratorio in via Romagnosi dalla parte dove ora scorre viale Toscanini; nel 1854 la Confraternita l'aveva rinunciato alle <Figlie della croce>, giunte a Parma tre anni prima, ed era passata in quello di San Cristoforo. Alcuni dei suoi arredi sono quindi finiti in San Quintino come il gonfalone con *San Carlo Borromeo*; il grande quadro (280 x 150) di Giovanni Bolla con *San Carlo Borromeo in gloria*, portato in cielo da un nugolo di angeli; la straordinaria croce-gonfalone in legno dorato: un finissimo <ricamo> di intaglio eseguito dal confratello Rossi. Dall'oratorio della Concezione delle teatine giunge il quadro rappresentante *Cristo coi santi Gaetano e Avellino* databile all'inizio del Settecento e dalla chiesa di S. Maria Bianca arriva la grande tela con *San Giovanni della Croce ferito da un dardo scagliato dall'angelo* di Francesco Monti il Brescianino (1646 - 1712).

La chiesa già curazia, diventa rettoria il 4 febbraio 1850 e prevostura il 10 giugno 1939. Ecco l'elenco dei curati e poi dei parroci dalla metà del Settecento: 1762 Alessandro Mamiani; 1779 Giulio Gavazzoli; 1795 Giovanni Gabbi; 1799 Giovanni Frati; 1820 Gaetano Paganuzzi; 1848 Filippo Guerrieri; 1850 Pietro Vigizzi; 1866 Bartolomeo Bizzi; 1885 Luigi Comelli; 1888 Milziade Provinciali; 1894 Riccardo Ferrari; 1928 Giuseppe Guerra; 1945 Francesco Oppici; 1951 Alberto Spagnoli; 1978 Sergio Chezzi.

Una importante trasformazione avviene tra il 1845 - 46, grazie al notevole sostegno del canonico teologo don Giovanni Visconti e alle generose offerte dei parmigiani, per dare una più degna e solenne collocazione alla venerata immagine della *Madonna dell'aiuto*. Considerato che ormai le benedettine non torneranno più nella chiesa, viene fatta abbattere la parete che divide il tempio dal coro delle monache e in questo largo spazio trovano posto, rialzati da un gradino, il presbiterio e il coro mentre la parte riservata ai fedeli avanza inglobando la precedente zona presbiteriale. Il soffitto dell'antico coro viene rialzato e portato all'altezza di quello della navata, mentre alla parete absidale è data una forma concava, chiusa da un ampio catino. Il progetto è di Angelo Voglioni <che - scrive lo Scarabelli Zunti - sanamente omettendo l'attico, posò la volta,

colla tazza che è in fondo al Coro, sulla cornice ionica, dando così a quest'opera gradevole ed elegante aspetto. Perciò devesi a lui lode, la quale merita altresì per l'ancona da lui ideata e pel nuovo altare, e per tutti gli altri lavori di questo tempio condotti sotto la sua speciale sorveglianza. Né vuolsi preterire in silenzio come i fregi a stucco del bel rilievo che adornano le diverse parti di questo Santuario, nonché quelle lucidissime scagliole, imitatrici di rari e svariati marmi, vennero eseguiti dal signor Matteo Rusca, che unico maestro è in questo genere fra noi>.

A metà della parete absidale, ben visibile al di sopra dell'altare, corre una passerella con una balaustra che ha una duplice funzione, estetica e pratica. Estetica in quanto rimarca con forza la presenza della sovrastante venerata immagine della *Madonna dell'aiuto*, chiusa in una edicola marmorea e con ai lati due ricche raccolte di ex voto, in segno di riconoscenza per le grazie ricevute; pratica poiché in determinate occasioni consente di potersi accostare alla stessa icona.

Il coro viene fortemente ridimensionato, avendo perso la sua funzione specifica e mantenendo solo un significato storico.

Nelle due pareti del presbiterio sono poste due eleganti cantorie disegnate da Giovanni Gelati (1798 - 1862), professore maestro consigliere con voto dell'Accademia di Belle Arti; in quella dalla parte del Vangelo si colloca l'organo, che in precedenza si trovava sopra la porta principale e che verso la fine del secolo viene sostituito da uno strumento nuovo, che reca la firma dell'autore <Cavalli Gaetano/ Anno 1896. Lodi>. Lo stesso Gelati dipinge gli angeli dell'arco che introduce al santuario. In ricordo di questa importante opera innovativa il professor Luigi Ronchini ha redatto la seguente iscrizione <Cultores Matris Dei opiferae/ cellam maximam/ imagine eius insignem/ et absidem et sacrarium/ in novam formam aere collato refecerunt/ neocori/ Petrus Gallius praeses Fabricius Gruppinius com./ Petrus Pellerius doctor legum causidicus/ Franciscus Pavesius march. et Aloysius Ronchinus i. c./ aedem reliquam instaurandam exornandam curavere/ anno MDCCCXXXVI/ Caietano Paganuzzio curione>.

Angelo Voglioni, oltre a tutta la zona absidale compresi l'altare e la balaustra, disegna pure per la seconda cappella sulla destra l'altare col tabernacolo e una mosca ancona nella quale viene inserito il *Transito di San Giuseppe* di Giacomo Antonio Boni. Nella cappella precedente della *Pia Unione del suffragio* si pone sull'altare nel 1844 il *Martirio di San Quintino* (90 x 70) di Giovanni Battista Azzi, pittore, scenografo e accademico, che ha lavorato anche nel Teatro Ducale (Regio). Nel 1896, al tempo della visita del vescovo mons. Francesco Magani, il quadro risulta essere collocato sotto quello della *Madonna dell'aiuto*, la cui immagine è coperta da una tendina di seta bianca, e sostituito sull'altare da una statuetta rappresentante *l'Immacolata Concezione* cui la cappella è dedicata.

Una nuova sistemazione della cappella della Beata Orsolina si attua nel 1887. Gli affreschi ornamentali dell'Ardenghi vengono cancellati e sostituiti nella volta da riquadri neobarocchi, tipici del gusto eclettico del tempo, mentre alle pareti si pongono due ragguardevoli dipinti di Cecrope Barilli (1839 - 1911) in cui il classicismo del disegno si coniuga con l'accentuato patetismo dei personaggi. Nel secondo altare sulla sinistra è rimasto *Gesù crocifisso con i santi Chiara e Francesco*, mentre sul primo altare è stato collocato il quadro con *Cristo e i santi Gaetano e Andrea Avellino*, proveniente dal soppresso convento delle teatine.

Per celebrare solennemente il secondo centenario (1923) della casuale scoperta dell'affresco con l'immagine della Madonna col Bambino, poi chiamata *Madonna dell'aiuto*, viene dato incarico al torinese Luigi Morgari (1857 - 1935) di affrescare il catino absidale con la scena del miracoloso rinvenimento. E' questo l'ultimo intervento di notevole rilievo che si effettua nella chiesa, eretta a santuario diocesano della Madonna dall'arcivescovo mons. Evasio Coll nel 1953 in occasione della celebrazione dell'anno mariano.

LE OPERE D'ARTE

E GLI ARREDI SACRI

Dopo tante vicende storiche e numerosi mutamenti, l'arredo della chiesa ha ora assunto una sua consolidata sistemazione che qui descriviamo, sottolineandone gli aspetti più significativi.

L'ingresso principale dà su via XXII luglio e la porta (417 x 210) presenta dei motivi architettonici piuttosto eterogenei caratteristici della decorazione eclettica ottocentesca, come pure la porta minore (255 x 128) che prospetta su borgo del Canale.

Entrati attraverso una bussola lignea di stampo ottocentesco, si è colpiti dalla complessità scenografica dell'ampio spazio presbiteriale e dal movimento delle cappelle e degli altri vani laterali (quattro in tutto per parte). Ai lati della bussola sono poste due acquasantiere in marmo a forma di conchiglia della seconda metà del Settecento, completate nell'Ottocento con valve. Nella parete sopra la porta campeggia il suggestivo dipinto con *S Giovanni della Croce ferito da un dardo scagliato da un angelo* (350 x 200), eseguito verso la fine del Seicento da Francesco Monti, detto il Brescianino, pittore di Corte dei Farnese dal 1681 al '95, autore di numerose tele di carattere religioso ma noto pure per le sue battaglie. L'iconografia è quella tipica del tempo, usata dal Bernini e da altri artisti quando rappresentano i grandi santi mistici. Il santo spagnolo, <doctor mysticus>, vissuto nel Cinquecento, indossa l'abito carmelitano e ai suoi piedi sono posti il giglio della purezza e il libro aperto, simboleggiante la sua cospicua attività di scrittore; con le braccia allargate e lo sguardo languido di appassionato amore rivolto al Cielo, sembra stia cadendo all'indietro

colpito al cuore dalla freccia scagliata da un giovane angelo vestito d'azzurro, che solca orizzontalmente lo spazio in un concerto di nuvole e angioletti.

Nella navata centrale spiccano otto eleganti appliques settecentesche in legno intagliato argentato e dorato con motivi a conchiglia e volute e con braccia a foglie. Le policrome stazioni della Via Crucis sono degli anni Trenta del Novecento. Il piccolo ingresso dalla porta secondaria è tappezzato di storiche lapidi di defunti.

Sulla destra la prima cappella è chiusa da una balaustra di legno dipinto ad imitazione del marmo come l'altare e l'ancona disegnati nel 1845 da Angelo Voglioni. Sotto l'altare in un'urna di vetro è racchiusa la statua settecentesca di Cristo morto; sopra si ammira il quadro (193 x 125) rappresentante il *Transito di San Giuseppe*, attorniato da Gesù e da Maria mentre dal Cielo scende una luce dorata, realizzato dal bolognese Giacomo Antonio Boni (1688 - 1766) presumibilmente intorno al 1724, allorché era a Parma per affrescare quattro cappelle nella chiesa benedettina di San Giovanni Evangelista. Il catino è stato decorato a metà dell'Ottocento con motivi simbolici in campo azzurro e richiami alle grottesche rinascimentali sotto cui corre la scritta: <*Quintinus oleo peceque perfusus et aceto calci sinapique potatus cum poenis vicit et tirannum*>.

La seconda cappella è chiusa anch'essa da una balaustra lignea settecentesca. L'altare e l'ancona sono ottocenteschi in legno policromo e le due lesene dell'ancona, terminanti con capitelli floreali, sono in parte dorate e in parte dipinte di verde. Al centro si trova il quadro con *San Quintino arrestato dai soldati di Rezio Varo* di Walter Madoi (1925 - 1976), che ha usato colori luminosi e ha dato al santo una espressione di pacata certezza per sottolineare la sua profonda fede. In basso a destra si legge <A monsignore/ Giuseppe Guerra/ il nipote/ Giovanni Vignali dedica/ 15 - 7 - 1949). Sotto l'altare è collocata una bianca urna marmorea contenente le reliquie di vari santi come si coglie nella scritta faticosamente leggibile <<*S. Quintini martiris Aliorum SS. Quorum icones hac in ecclesia venerantur sacrae reliquiae*>.

Nel vano successivo sono sistemati un confessionale in noce dell'inizio del Seicento, un gonfalone con San Carlo Borromeo (1538 - 1584) e un quadro con *Il pranzo in casa del fariseo*. Nel gonfalone (220 x 155) proveniente dalla Compagnia di San Carlo campeggia il cardinale che tocca con la mano destra il piede di Cristo appeso alla croce posata sull'altare, rivestito da una candida tovaglia con un raffinato pizzo e sul quale si trovano pure il Vangelo aperto e un teschio; risale ai primi decenni del Seicento ed è incorniciato da un bordo dipinto con motivi floreali stilizzati e con due allegoriche immagini femminili; è sormontato da un dorato fastigio ligneo sotto il quale un cartiglio reca la scritta <*Aspice et fac - Secundum exempla*>; un altro cartiglio si trova nel bordo inferiore e dice <*Imitatores mei - estote sicut - et ego Xri*>. Il bordo è molto

simile a quello del gonfalone dipinto dal Tinti con *Cristo risorto abbraccia la croce*, custodito nella Galleria Nazionale di Parma.

Il quadro (290 x 200) rappresenta *Il pranzo in casa del fariseo*, descritto nel Vangelo di Luca (7, 36 - 38): <Un fariseo invitò Gesù a pranzo da lui; egli entrò nella casa del fariseo e si adagiò a mensa. Ed ecco una donna, una peccatrice della città, avendo appreso che egli era a tavola nella casa del fariseo, portò un vaso di alabastro pieno di unguento e fermatasi ai piedi di lui, piangendo, con le lacrime cominciò a bagnargli i piedi e li asciugava con i capelli del suo capo, e gli copriva di baci i piedi e li ungeva con l'unguento>. Un fatto simile è raccontato da San Giovanni (12, 1-8) ma non ha per protagonista una peccatrice bensì Maria, sorella di Marta e di Lazzaro. Poco dopo l'episodio del pranzo, Luca racconta che Gesù era in viaggio accompagnato dagli apostoli e da alcune donne guarite dagli spiriti maligni tra cui <Maria, detta Maddalena, dalla quale erano usciti sette demoni>. Il nome di Maria Maddalena è stato accoppiato a quello della peccatrice pentita e così questa immagine del pentimento e del conseguente perdono di Cristo era assai diffusa nei monasteri femminili. Cristo, che con gesto benedicente sembra assolvere la donna in lacrime ai suoi piedi, è al centro della scena scenograficamente assai ricca. Sulla sinistra si nota una articolata architettura (cui fa da contrappunto una tenda dalla parte opposta) e un tavolo con sopra il servizio da mensa; sulla destra la tavola, ricoperta da una candida tovaglia, è apparecchiata con alcuni pani coperti da un tovagliolo, con una piccola salsiera e un grande piatto argentato su cui trionfa un prelibato pasticcio incoperchiato finemente elaborato; il fariseo è seduto e sta guardando Cristo mentre dietro di lui un giovane reca una brocca con l'acqua. La donna inginocchiata ai piedi di Gesù ha i capelli lunghi e vicino un vasetto con l'unguento, elemento qualificante di Maria Maddalena la cui immagine però si intreccia in questo specifico episodio con quella di Maria, sorella di Marta, portata ad esempio della vita contemplativa per essersi inginocchiata davanti a Cristo ad ascoltarlo, cosicché questo testo figurativo si presta a una duplice chiave di lettura: esaltazione della vita contemplativa e fiducioso abbandono in Cristo per il perdono dei propri peccati. L'opera si inquadra nel sintetico clima controriformistico dell'inizio del Seicento e l'autore, che è il medesimo del quadro che si trova dalla parte opposta della chiesa, qui mostra una particolare attenzione per la <natura morta>, per gli oggetti che sono sulla tavola fra cui il raffinato pasticcio, simile a quello raffigurato in una tela del 1624 di Jacopo Chimenti (l'Empoli) agli Uffizi.

Lato sinistro. La prima cappella è chiusa da un cancelletto di ferro battuto (180 x 294) fabbricato da Carlo Sani tra gli anni Venti - Trenta del Novecento come il neobizantino fonte battesimale in marmo rosa con la statua di San Giovanni Battista; sopra si staglia la splendida croce lignea formata da un singolare intreccio di rametti al centro dei quali si trova la Madonna di San Luca e sotto le statue dei santi Carlo e Filippo Neri,

patroni della Compagnia di San Carlo, da cui proviene. Giovambattista Galli nel suo manoscritto così la descrive: *<In Sagrestia avvi un armadio ben custodito, ove vi è riposta una croce di finissimo intaglio, e rilievo con piccole statuette della B. V. di Luca, di San Carlo Borromeo, e di San Filippo Neri, opera, e lavoro fatto, da un certo Rossi Parmigiano Confratello, ed esperto singolare Intagliatore, quale ne fece dono alla detta Arciconfraternita, e la stessa la fece in seguito dorare, e per detta doratura costò in quel tempo una considerevole somma di denaro. Detta Croce si porta per stendardo in Processione per la Città ogni anno nel giorno del Corpus Domini>*. Nei pochi documenti rimasti della Confraternita risulta nel 1789 un debito residuo di L. 3150 con l'indoratore, saldato definitivamente nel 1794 a Ignazio Ramoneda, celebre indoratore alla dipendenze della Corte di don Ferdinando di Borbone. Fra i confratelli nel 1794 figura con l'importante carica di addetto alla sagrestia - e quindi all'organizzazione e al pagamento delle cerimonie religiose - Antonio Rossi; e un artigiano con lo stesso nome e cognome nel 1793 ha venduto al marchese Guido Meli Lupi di Soragna tre <sorporta> di fiori dipinti con sue cornici dall'antico pittore Pesci.

La seconda cappella è chiusa da una balaustra di legno dipinto. Il paliotto settecentesco dell'altare è un finissimo lavoro a scagliola in cui la croce campeggia al centro di un elegante intreccio di fiori, foglie, uccelli e stemmi. L'ancona in legno intagliato dorato è formata da due colonne scanalate con capitelli ionici e termina con un timpano secondo la tipologia tardocinquecentesca; racchiude il quadro (265 x 160) di Filippo Maria Galletti, proveniente dal soppresso oratorio delle teatine e in cui è rappresentata *l'Apparizione di Cristo ai santi Gaetano e Andrea Avellino*, fondatori dell'Ordine dei Chierici regolari, più conosciuti come teatini, che a Parma officiavano la chiesa di Santa Cristina. In un'atmosfera di tenue luminescenza tra nuvole colme d'angioletti, lieve e candida si staglia la figura di Cristo che, avvolto in un ondeggiante manto grigio-cilestrino, mostra la ferita del costato a San Gaetano proteso in adorazione estatica verso di lui mentre S. Andrea Avellino assiste in ginocchio al mistico evento. Sotto di loro spiccano il giglio della purezza e una pagina significativamente aperta del Vangelo di Matteo in cui si legge il seguente passo del discorso della montagna: *<Respicite/ volatilia/ caeli conside/rate lilia agri/ primum quae/rite regnum/ Dei et iustitiam/ eius/ Mat VI>*, allusivo all'invito gaetaniano di affidarsi fiduciosamente alla Provvidenza, cui fa esplicito riferimento la regola dell'Ordine.

L'opera potrebbe essere stata commissionata dalle teatine allorché hanno fondato nel 1688 vicino alla chiesa di San Silvestro il primo monastero con annesso oratorio dell'Immacolata, benedetto nel settembre 1689, oppure in occasione del trasferimento in borgo Felino, nel 1696, dove hanno realizzato un oratorio più bello <dipinto tutto a gusto di perfetta architettura> da Leonardo Clerici (o Chierici). La tenera espressione del Cristo, le sue sciolte movenze, l'atmosfera di luminosa spiritualità sono tipiche del fiorentino

Filippo Maria Galletti (1636 - 1714), un teatino che ha saputo interpretare con molta sensibilità la lezione di San Gaetano e la regola dell'Ordine; e la figura di Cristo è identica a quella dipinta nell'ultima campata di Santa Cristina.

Il Galletti, infatti, ha affrescato a Parma la chiesa di Santa Cristina (1661) con l'aiuto di Alessandro Baratta per le quadrature, dopo di che non è mai più tornato nella città ducale. Risulta pertanto priva di fondamento - sia per ragioni cronologiche ma soprattutto per motivi stilistici - l'assegnazione a lui da parte dello Scarabelli degli affreschi della volta e delle pareti della stessa cappella, che la Compagnia del SS. Sacramento ha fatto eseguire nel 1684. Paolo Gozzi e Romualdo Baistrocchi nel loro manoscritto dei primi dell'Ottocento indicano quale pittore Giovanni Maria Dalla Nave, del tutto sconosciuto; semmai potrebbe essere Francesco Dalla Nave (1655 - post 1719), padre dell'architetto Edelberto e del pittore Giuseppe. Osservando gli affreschi (purtroppo assai rovinati e bisognosi di restauro) si nota che i due ambienti prospettici - ricchi di colonne con capitelli dorati, grandi archi e cornici fortemente aggettanti - dipinti nelle pareti sono identici a quelli eseguiti nella cappella di S. Antonio in Santa Cristina da Alessandro Baratta (1639 - 1714) per cui sono indubbiamente suoi, così come del Baratta appaiono le figure della volta e delle pareti per gli stretti rapporti con le immagini della cappella di San Giuseppe in Santa Croce e con quelle di Santa Lucia.

Nel catino absidale è raffigurata la SS. *Trinità* - Cristo col vessillo della croce vittorioso sulla morte, Dio Padre col nimbo trinitario e lo scettro, lo Spirito Santo sotto forma di colomba - in una gloria di angeli efebi che suonano vari strumenti musicali - arpa, organo, tromba, tamburello, triangolo, liuto - e di angioletti svolazzanti. Nelle pareti laterali sulla sinistra è descritto lo *Sposalizio della Vergine con S. Giuseppe* mentre sul lato opposto *La piccola Orsolina Veneri viene benedetta dal Vescovo*. Il vescovo anziano con la barba fluente, che indossa il piviale e la mitria mentre un angioletto gli sostiene il pastorale, è Ugolino Rossi, che ha retto la diocesi di Parma dal 1523 al '77. Con gesto solenne benedice la piccola Orsolina - forse di quattro mesi quando ha pronunciato l'invocazione <O Dio, Dio padre> - tenuta in braccio dalla madre Bertolina, che ha al fianco la figlia maggiore, di quattro anni. Tra loro e il vescovo si scorge un uomo barbuto e dietro la donna c'è un giovane con un fascio di canne o rotoli. Secondo il certosino Znacchi, che ha redatto la prima *Vita* della Beata, Orsolina all'età di sei anni <andando passo per passo per istrada appresso la casa duo huomini di venerabile aspetto da niuno conosciuti, passandole appresso le posero le mani in capo e dissero questa è una putta eletta da Dio e riservata per gran mistero. D'indi ella cominciò ad avere mirabili visioni>. Le canne o sottili rotoli portati dal giovane sono sette e possono alludere ai sette scrittori che hanno raccolto le *Visioni* della giovane mistica: uno di questi manoscritti è stato visto dall'Affò nel monastero di San

Quintino; così come il bastone stretto dall'uomo più anziano può indicare i viaggi-pellegrinaggi compiuti da Orsolina.

Alcuni hanno definito questa scena <Presentazione al tempio> in modo erroneo in quanto il vescovo benedicente non può essere confuso con un sacerdote ebraico e la madre col bimbo porta una veste azzurra e un mantello giallo in contrasto con i simbolici colori degli abiti della Madonna, che sono il rosa della veste e l'azzurro del manto. Gli affreschi rappresentano temi apparentemente distanti tra loro ma in realtà l'iconografia potrebbe rispondere ad un preciso disegno: la cappella, infatti, era stata concessa alla Confraternita del SS. Sacramento e pertanto nella volta è rappresentato in ambito trinitario il Cristo col vessillo della vittoria sulla morte (e anticamente nel quadro sottostante era dipinta la Crocifissione) e della sua perenne presenza nel mondo in forma sacramentale; la gestione della cappella, però, era a carico per metà della Compagnia e per metà delle monache, così da una parte il matrimonio di Maria richiama l'impegno dei confratelli a donare ogni anno alcune doti (venture) a ragazze povere da marito, mentre la Beata Orsolina era molto venerata dalle monache benedettine che a Lei si rivolgevano perché intercedesse soprattutto in occasioni di particolari calamità come incendi, peste, malattie. Il certosino Zancchi nella biografia della Beata aveva infatti caldamente esortato le <madri venerande e amatissime in Christo a che procuriate per diretto sentiero seguirne le pedate di questa Vergine Beatissima, perché ella è una lucerna posta sopra il candeliero, che con lo splendore delle sue virtù e con la luce dei suoi miracoli risplende non solo a voi, ma a tutti i fedeli della casa di Dio>.

Sulla destra è collocata una statua di S. Antonio da Padova, con in braccio il Bambino Gesù, mentre dà una pagnotta a un bimbo bisognoso.

La cappella della Beata Orsolina è racchiusa anch'essa da una balaustra di legno e l'attuale sistemazione è frutto di due interventi effettuati nel 1786 e nel 1887. Il primo si deve al duca don Ferdinando di Borbone, che ha voluto dare importanza al culto della Beata Parmigiana facendo predisporre una degna cappella per custodirne le spoglie. Così ha commissionato all'abilissimo intagliatore Ignazio Marchetti la realizzazione - in legno intagliato con ornamenti dorati su fondo verde - dell'altare, del tabernacolo, dell'ancona con la fastosa cimasa in cui spicca la scritta <infirmam elegit/ ut/ confundat fortia>, nonché delle mensole inserite nelle pareti laterali. In questi arredi si avverte una eco dei disegni architettonici del Petitot.

Nell'ancona è inserito il dipinto di Benigno Bossi (237 x 157) rappresentante la *Beata Orsolina che nel 1393 accompagnata dalla madre parla ad Avignone con l'antipapa Clemente VII*; sotto l'altare in un'urna di vetro, sormontata da un cartiglio con la scritta <Corpus B. Ursulinae Virg. Parmen.>, è stato posto il corpo della Beata alla quale Zita di Borbone, ultima imperatrice d'Austria, quando si è sposata diciannovenne nel 1901

con l'arciduca Carlo d'Asburgo, ha regalato il suo manto nuziale, bordato di gigli araldici d'argento, per onorare la memoria della nonna Luisa Maria, particolarmente devota ad Orsolina. In ricordo della dedicazione della cappella alla Beata Veneri è stata posta una lapide in latino riportata nel secondo capitolo con la traduzione in italiano di Guglielma Manfredi.

Nel 1887 la volta è stata affrescata con una decorazione neobarocca mentre alle pareti sono stati posti due quadri (265 x 162) dipinti da Cecrope Barilli e rappresentanti due momenti della vita della Beata. In una tela si vede la piccola Orsolina <di complessione minuta e delicata>, che a cinque anni non sapeva ancora camminare, mentre sorretta dalla madre viene presentata all'altare di San Pietro martire; dietro la donna vi sono due domenicani. Nell'altro quadro è descritta la morte di Orsolina, teneramente assistita dalla madre Bertolina, dalle suore benedettine e da un francescano.

L'ultimo vano ospita la piccola lapide del 1507 riguardante la Beata Orsolina (riportata nel primo capitolo) e la tela (270 x 200) in cui è rappresentata la *Cena di Emmaus*, tratta dal Vangelo di Luca (24, 28 - 32). Su uno sfondo paesaggistico aperto in cui sono inseriti elementi architettonici Cristo siede a tavola coi due discepoli - vestiti in abiti del tempo in cui è stato realizzato il dipinto - incontrati lungo il cammino. La mensa è apparecchiata con una candida tovaglia su cui sono posati due coltelli, un bicchiere e un grande piatto con pane e uova: queste ultime simboleggianti la Resurrezione. Gesù ha spezzato il pane, ne ha preso un pezzo e lo sta benedicendo: il racconto qui è giunto al culmine in quanto è il momento in cui Cristo rivela la propria identità di risorto. L'autore, che è lo stesso del *Pranzo in casa del fariseo*, in questa scena ha tenuto largamente presente l'omonimo dipinto di Tiziano oggi al Louvre, che era stato eseguito per la famiglia Maffei di Verona passando poi ai Gonzaga e da questi nel 1628 a Carlo I d'Inghilterra. Già lo sfondo è articolato nello stesso modo con un'architettura sulla sinistra, un albero vicino a una colonna al centro e sulla destra un rilievo collinare. E ulteriori tangenze emergono nel Cristo col capo circondato da un leggero alone luminoso, che al centro benedice il pane, e nel giovane dalla barba e dai folti capelli neri sulla sinistra che allarga le braccia per mostrare la sorpresa e la cui mano destra esce dal tavolo come pure un coltello in un singolare gioco illusionistico. A ciò si aggiungano gli oggetti posti sulla tovaglia - il pane, le uova e i bicchieri - e il cagnolino in primo piano, come nelle due tele di San Quintino. I protagonisti sono descritti con una significativa attenzione psicologica ma i loro abiti hanno panneggi piuttosto rigidi.

Il presbiterio è introdotto da un imponente arco con un frontone che Matteo Rusca nel 1845 ha felicemente e festosamente decorato con girali e cornucopie di stucco bianco, che fiancheggiano due angeli dorati reggenti un cartiglio con la scritta <*Domus Dei et Porta Coeli*>. Nell'arco si intravedono, molto deteriorati, angeli nella gloria celeste.

Ai lati del presbiterio, sollevato di un gradino, sono state poste le balaustre lignee dipinte a finto marmo (m. 3,75) che un tempo recingevano l'area sacra. In alto si stagliano le due cantorie (415 x 180) disegnate da Giovanni Gelati (1845) con stile classicheggiante e con dorati motivi decorativi a rilievo consistenti in corone d'alloro e una lira al centro. Nella cantoria di sinistra è stato installato l'organo, fabbricato nel 1896 da Gaetano Cavalli.

L'ambone ligneo (117 x 75) dipinto di giallo reca all'interno una targhetta con la scritta <Caggiati Beniamino, falegname>. La mensa eucaristica è pure in legno dipinto di giallo e presenta decorazioni settecentesche in rilievo con anfore al centro e corpose ghirlande ai lati. L'altare, disegnato dal Voglioni (1845), è in marmi policromi.

Il coro è composto da 28 stalli divisi in due settori, lunghi m. 4,57, comprendenti ognuno 8 sedili superiori e sei inferiori, separati da braccioli di legno scolpito, mentre i dossali superiori e inferiori sono elegantemente intarsiati con motivi geometrici, con lo stemma dei Sanvitale fiancheggiato dalle lettere Io e Ab (Johanna Abbatissa) e con una scena prospettica in cui si nota l'influenza delle teorie di Piero della Francesca e che è di pura fantasia: la facciata della chiesa rappresentata, infatti, col tetto su diversi livelli e a capriate è del tutto diversa da quella tardoquattrocentesca di S. Quintino, che aveva il tetto a capanna e non a capriate. È stato realizzato - come viene descritto nel primo capitolo - nel 1512 dall'intagliatore e ebanista Marcantonio Zucchi su commissione della badessa Giovanna Sanvitale, unitamente al grande leggìo (258 x 144) - in linguaggio tecnico <badalone> - destinato a sorreggere i libri corali e recante la scritta <Deo nostro/ dicite laudes>.

Lungo la parete absidale, a vari metri d'altezza, corre una loggia balaustrata sopra la quale, al centro dell'abside, si eleva l'edicola marmorea, sormontata da un timpano sulla cui trabeazione si legge <Adivua nos Domina>, contenente l'immagine (120 x 84) della *Madonna dell'aiuto* in una cornice dorata: la Vergine e il Bimbo tra le sue braccia sono coronati. La sacra icona (vedi il terzo capitolo), dipinta ad affresco su muro, risale al secondo quarto del Cinquecento e presenta elementi che la collocano nell'ambito di Michelangelo Anselmi. Davanti ha un candelabro a quindici bracci e ai lati due settecenteschi angioletti lignei dorati che reggono tre candele.

Il catino absidale è stato dipinto nel 1923 per celebrare il secondo centenario del rinvenimento della *Madonna dell'aiuto* e l'incarico di descrivere il casuale, miracoloso evento è stato affidato al torinese Luigi Morgari che l'ha ricostruito non con fedeltà storica ma con sciolta brillantezza scenografica. Infatti ha posto sulla sinistra una specie di edicola in cui appare la sacra immagine, sotto la quale c'è un cumulo di detriti e di fianco si trova un operaio che guarda il duca Francesco Farnese devotamente inginocchiato; dietro, il

vescovo mons. Marazzani in piedi indica la Madonna col Bimbo mentre sta giungendo la duchessa Dorotea Sofia, che indossa un abito elegante, accompagnata da personaggi della corte. Più distante si scorge la gente che assiste curiosa all'avvenimento e sulla destra spicca una veduta dell'ingresso della Cittadella per puntualizzare il luogo della scoperta, che si trova a poca distanza dalla fortezza.

Nella sagrestia, adibita a cappella feriale, si trovano il luminoso dipinto con la tenera *Immacolata coi santi Antonio Abate e Antonio da Padova* (196 x 183) di Pietro Melchiorre Ferrari - donato da Teresa Pulcheri e proveniente dall'oratorio dell'Immacolata della tenuta Torre del Borrione della famiglia Boschi a Sala Baganza - il cui disegno preparatorio si trova nella Biblioteca Palatina (Manoscritto Parmense 3714, cartella II, n.93): la Vergine incoronata di stelle è protesa verso lo sflogorio della luce divina e coi piedi calpesta il serpente, simbolo del Diavolo; una romantica *Madonna con Bambino e angeli musicanti* (118 x 87), donata da Pier Luigi Cavatorti, e un consueto affresco con l'*Incontro di Maria con Santa Elisabetta* pressoché illeggibile.

BIBLIOGRAFIA

B. Adorni, *L'architettura a Parma sotto i primi Farnese (1545 - 1630)*, Reggio Emilia 2005

I. Affò, *Storia della città di Parma*, Quattro volumi, Parma 1792 - 95

I. Affò, *Vita della Beata Orsolina da Parma*, Parma 1786

G. M. Allodi, *Cronologia dei vescovi di Parma*, Due volumi, Parma 1856

L. Arcangeli, *Ragioni politiche della disciplina monastica. Il caso di Parma tra Quattro e Cinquecento* in <Gentiluomini di Lombardia. Studi sull'aristocrazia padana del Rinascimento>, Milano 2003

R. Baistrocchi (a cura di C. Prestianni), *Guida per forestieri a riconoscere le opere più insigni di pittura, scultura ed architettura esistenti in Parma*, 1780 circa, Parma 2003

J. Balansò, *I Borbone Parma e l'Europa*, Parma 1995

U. Benassi, *Storia di Parma (1505 - 1543)*, Cinque volumi, Parma 1899-1906

R. Benecchi, *Santi di Parma e Provincia*, Parma 1999

C. Cecchinelli, *La riforma dei monasteri femminili a Parma nel primo Cinquecento: San Paolo e San Quintino*, in <Aurea Parma>, a. LXXXIX (2005), f. I

G. Cirillo, G. Godi, *Il mobile a Parma fra Barocco e Romanticismo*, Parma 1983

G. Cirillo, G. Godi, *I disegni della Biblioteca Palatina di Parma*, Parma 1991

- E. Dall'Olio (a cura di), *Visitatio Civitatis Parmae 1578 - 79 Rev.mi Joannis Baptistae Castellii Episcopi Ariminensi*, Parma 2000
- Felice da Mareto, *Chiese e conventi di Parma*, Parma 1978
- G. Gabbi, *Chiese e conventi di Parma*, 1820 circa, Ms. Archivio di Stato Parma
- A. Galli, *Miniature parmigiane del Rinascimento: due corali delle monache di San Quintino ritrovati a Genova*, in <Parma per l'arte>, n. s. VIII, 2002, f. I
- P. Gozzi, R. Baistrocchi, *Iscrizioni esistenti in Parma*, Volumi II, 1803-4, Ms. Parmense 659, 660, Biblioteca Palatina Parma
- S. Lottici Maglione, *La chiesa di San Quintino*, Parma 1908
- C. Mambriani, *I ducati farnesiani di Parma e Piacenza*, in <Storia dell'architettura italiana. Il Seicento>, tomo II, Milano 2003
- G. Manfredi, *Beata Orsolina de Venerij da Parma 1375 - 1408*, Parma 1975
- Mappe con descrizioni della massima parte de' conventi di Frati e monache posti nella Città di Parma, il tutto fatto nel 1811 dal fu Capitano Ingegnere Giuseppe Cocconcelli*, ms. Archivio Storico Comunale
- G. Martini, *Feste con musica in S. Quintino*, in <Gazzetta di Parma> 11 maggio 1999
- P. P. Mendogni, *I teatini a Parma*, Parma 1987
- P. P. Mendogni, *Il Convento di San Cristoforo*, Parma 2000
- A. Pezzana, *Storia della città di Parma continuata da quella dell'Affò (1375 - 1500)*, Volumi cinque, Parma 1837 - 59
- A. Ronchini, *Intorno alla scultura in legno*, in <Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le provincie modenesi e parmensi>, 1876
- C. Ruta, *Guida ed esatta notizia a' forastieri delle più eccellenti pitture della città di Parma*, Parma 1780
- M. Salmi, *Bernardino Zaccagni e l'architettura del Rinascimento a Parma*, in <Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione>, a. XII, Fasc. V - VIII
- G. P. Sardi, *La Città di Parma delineata e divisa in isole...MDCCLXVII*, Parma 1993
- San Quintino*, cassetta in Archivio vescovile diocesano di Parma
- San Quintino*, schede in Soprintendenza al Patrimonio storico, artistico, etnoantropologico di Parma e Piacenza
- San Quintino*, schede in Ufficio per i beni culturali ecclesiastici di Parma
- San Quintino di Parma, Benedettine, Conventi e Confraternite*, X, Archivio di Stato di Parma
- E. Scarabelli, *Cenni storico-artistici intorno alla chiesa e al già monastero di S. Quintino*, Parma 1846

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

L. Testi, *Bernardino Zaccagni e l'arte del Rinascimento a Parma*, in *Archivio Storico Province Parmensi*, vol. XVIII (1918)

S. Znacchi, *Vita della Beata Orsolina da Parma*, manoscritto del 1472, Parma 1615

G. Zanichelli, *Miniature parmensi del Rinascimento*, in <Po>, n. 5, Parma 1995.

M. Zappata, *Notitiae Ecclesiarum Parmensium*, inizio '700, Ms. Parmense 1134, Biblioteca Palatina Parma

Ringrazio per la gentile collaborazione don Alfredo Bianchi, mons. Sergio Chezzi, don Enrico Dall'Olio, Alessandra Talignani, Maria Tanara Sacchelli e il personale dell'Accademia di Belle Arti, dell'Archivio di Stato, dell'Archivio Storico Comunale, dell'Archivio Storico Diocesano Vescovile, della Biblioteca Palatina, della Sovrintendenza PSAE di Parma e Piacenza.