

Guida all'iconografia  
Pier Paolo Mendogni  
1996

Il secolo XIII è stato assai fecondo e vivace per Parma. Il Comune si consolidava, costruiva la sua prima sede municipale e allargava le mura, che davano alla città quella forma che resterà praticamente intatta fino ai primi del Novecento. All'interno si installavano le chiese e i conventi dei grandi ordini religiosi (francescani, domenicani, eremitani) mentre la Curia ampliava il palazzo episcopale e promuoveva l'edificazione del Battistero. Anche il monastero delle benedettine di San Paolo, attivo già dalla fine del X secolo, veniva ristrutturato e nel 1258 papa Alessandro IV disponeva che potesse ospitare quindici monache, compresa la superiora.

Le badesse governavano la comunità come vere sovrane, godendo di amplissimi poteri anche sul piano economico in quanto sceglievano gli amministratori, disponevano liberamente dei cospicui patrimoni immobiliari e delle entrate senza doverne rendere conto, e avevano potere giurisdizionale sulle persone soggette al monastero. Per questo le grandi famiglie nobiliari cercavano di porre le loro figlie nel ruolo prestigioso di badessa dei maggiori conventi. E quello di San Paolo, tra il XIV e l'inizio del XVI secolo, fino alla riforma, sarà quasi sempre ad appannaggio di casate legate ai Rossi, così come in Sant'Uldarico dominerà la famiglia Carissimi e in San Quintino la famiglia Sanvitale. Le regole monastiche erano scarsamente osservate, la disciplina piuttosto blanda e l'obbligo di indossare l'abito dell'ordine religioso d'appartenenza verrà imposto solo col Concilio di Trento (1545-1563). Così spesso le badesse e le monache portavano vestiti ricchi o frivoli come le dame dell'alta società. La vita nei monasteri si svolgeva piuttosto libera e risentiva delle controversie che avvenivano fra le varie famiglie in lotta per la supremazia locale.

Con la scomparsa della badessa Maria De Benedetti (1483) nasceva un'aspra contesa fra Caterina Bravi, sostenuta dal cardinale Giovanni Arcimboldi, e Cecilia Bergonzi, che aveva dalla sua parte la maggioranza delle monache. Prevalsa la Bravi, la quale però dopo tre anni rinunciava al comando, che passava alla Bergonzi. Cecilia ricorreva subito al Pontefice contro le usurpazioni ai danni del convento e venivano nominati due conservatori che garantissero l'autonomia dello stesso monastero: l'abate di San Martino de' Bocchi e il canonico Lattanzio Lalatta.

Era questo il momento in cui iniziava il rapporto tra le benedettine e Alessandro Araldi, nato verso il 1460 e formatosi a Parma ma con esperienze di lavoro a Mantova e a Venezia.

Cecilia chiamava ad affiancarla la nipote Orsina che le succedeva nel 1505. Un governo breve il suo, poiché moriva il 25 aprile del 1507, ma durante il quale invitava l'Araldi a dipingere il coro, e incaricava Luchino Bianchino - che aveva completato in Duomo la sagrestia dei Consorziali iniziata dai Lendinara e aveva fatto le nuove porte del Duomo e del Battistero - di eseguire gli stalli del coro (ora nell'Oratorio dei Rossi o Trinità nuova).

Nei pannelli degli stalli superiori il Bianchino raffigurava paesaggi urbani e nature morte, vi poneva la scritta "Lucinus Blanchinus Parmen. / Joanna Placentia / Abbat. Moderante/ MDX" e gli stemmi dei Bergonzi (tre lune divise da una banda orizzontale) e dei Piacenza (tre lune a scalare diagonalmente).

L'opera, infatti terminava nel 1510, sotto la badessa Giovanna Baroni da Piacenza, che era succeduta a Orsina Bergonzi - la madre di Giovanna era una Bergonzi, Agnese - e aveva confermato gli incarichi all'Araldi e al Bianchino. Nel frattempo Giovanna aveva deciso di farsi costruire un appartamento degno del ruolo che ricopriva e ne aveva affidato il progetto a Giorgio Da Herba.

Nel 1514 la nuova residenza era terminata. Si componeva di sei stanze: un salone di dieci metri per venti, al quale si accedeva dal chiostro nuovo, seguito da due camere, che verranno poi affrescate dall'Araldi e dal Correggio, dalle stanze da letto della superiore e della domestica, dalla cappella privata.

Nei monasteri femminili la carica di badessa era a vita, anche se in molti ambienti si sosteneva la necessità di una riforma che prevedesse la clausura, un

maggior rigore interno e l'avvicendamento annuale della madre superiora. Giovanna si batteva per conservare la situazione esistente e da illuminata e brillante signora rinascimentale amava circondarsi di letterati e uomini di cultura, tra cui Giorgio Anselmi, studioso di greco, latino e filosofia, autore di opere in latino e appassionato collezionista di libri e medaglie; sua figlia Virginia nel 1518 pronunciava i voti solenni in San Paolo.

A Giorgio Anselmi, quindi, Giovanna può aver chiesto consiglio per predisporre un programma iconologico attraverso il quale, con dotte citazioni di episodi biblici e mitologici, lanciava precisi messaggi sia alle monache sia a quelle persone esterne al monastero con le quali era in conflitto. E una serie di motti, incisi sulle porte o sui camini e trascritti dall'Affò, aiutano a decifrare il programma complessivo. Eccoli. "Nec te quaesiveris extra" (non cercherai nulla fuori di te) si leggeva all'ingresso del salone; e sulla porta che immetteva nella stanza dell'Araldi "Gloria cuique sua est" (ognuno ha la sua gloria); sul camino "Transimus per ignem et aquam et eduxisti nos in refrigerium" (siamo passati per il fuoco e l'acqua e ci hai condotto al refrigerio) e l'anno MDXIII; sulla porta d'accesso alla camera del Correggio "Dii bene vortant" (gli dei conducano a buon fine il tuo disegno), sul camino "Ignem gladio ne fodias" (non stuzzicare il fuoco con la spada); sull'ingresso allo stanzino "Omnia virtuti pervia" (tutto è permesso alla virtù; ossia, tutte le strade sono permesse alla persona virtuosa); nello stesso stanzino numerose le scritte, che sembrano esortazioni che la badessa rivolge a se stessa: "Sua cuique mihi mea" (a ciascuno i suoi diritti, a me i miei); "Iovis omnia plena" (tutto è colmo di Giove; qui Giove sta per Cristo); "Sic erat in fatis" (così era scritto nel destino); "Eripe te morae" (strappati all'ozioso riposo); le due iscrizioni in greco di cui non ci è pervenuto il testo originale: "Clamore ed errore", "O tutto è permesso o io rompo".

La decorazione pittorica della prima stanza accessibile dopo il salone, veniva assegnata nel 1514 sempre all'Araldi, pittore ufficiale del monastero e in quel momento l'artista più qualificato che si trovava sulla piazza

#### *La Camera del Correggio*

Terminata la decorazione dell'Araldi nella prima camera, la badessa Giovanna studiava l'iconologia della seconda, che avrebbe dovuto avere un tono diverso, ancor più intimo e intellettuale poiché a questa accedevano solo gli amici colti. Per dipingerla occorreva un artista giovane, aperto, che portasse idee e schemi nuovi rispetto a quelli un po' superati dei pittori parmigiani. E Giovanna con felice intuizione chiamava Antonio Allegri da Correggio. Così presumibilmente nel 1519 - qualcuno anticipa al 1518 non esistendo documenti in proposito - il Correggio giungeva a Parma e si trovava a dover affrontare il problema di decorare una camera a tipologia goticeggiante con sottili nervature che salgono fino alla chiave di volta. Per questa stanza Giovanna e gli umanisti suoi amici programmano un'iconografia intesa a sottolineare il ruolo-guida che la badessa aveva all'interno del monastero. L'artista, pur trovandosi di fronte a uno schema piuttosto rigido da realizzare, aveva la geniale intuizione - prendendo forse spunto dalla cappella realizzata dal Mantegna (1488-90) per Innocenzo VIII e distrutta nel Settecento e dalla cappella funeraria del Mantegna a Mantova - di trasformare la stanza in un fresco, spettacolare trionfo architettonico del verde, sostenuto da un rigido intreccio di vimini e ravvivato da festoni "pendenti" di rigogliose composizioni di frutta, cosicché passando dalla camera dell'Araldi a questa si ha l'impressione di compiere un salto temporale e artistico ben più lungo dei quattro o cinque anni che passano dall'una all'altra decorazione. Due leggere canne salgono verso il soffitto in sintonia con le nervature, smussandone l'angolosa asperità, e il folto fogliame che esce dagli intrecci romboidali attutisce la curvatura dei sedici spicchi, dando all'insieme un senso di maggiore fusione che trova un coronamento nel fitto intreccio dei nastri, congiunti alla sommità in una rosea ghirlanda disposta intorno al dorato stemma con le tre lune falcate, insegna del casato di Giovanna. E nel verde che avvolge come una cupola la stanza, ecco aprirsi verso il cielo sedici oculi da cui si intravedono carnosetti dai capelli dorati e dal simpatico sorriso, "sorpresi" nei più diversi atteggiamenti. A ogni ovato, incorniciato da una ghirlanda, corrisponde più in basso una lunetta monocroma in cui appare, come scolpito, un

soggetto mitologico; ogni lunetta è incorniciata da un arco di conchiglie che poggia su capitelli pensili, sorretti da teste d'ariete dalle cui corna a spirale cadono file di pietre preziose, perle, ambre; tra l'una e l'altra testa si stendono strisce di tela che trattengono piatti, vasi, brocche e una piccola scure: nature morte che qualche studioso ha definito oggetti da tinello, ponendole in relazione alle funzioni che avrebbe dovuto svolgere la stanza; altri critici, invece, vi hanno visto oggetti sacrificali.

Sulla cappa trapezoidale del camino il Correggio ha dipinto Diana sul cocchio trainato da due cerve, delle quali si scorgono, con ardita impaginazione, solo le due zampe posteriori. L'immagine sembra presa da Callimaco, che cantò: "O Partenia Diana, o domatrice / Di Tizio, tu la fascia, e l'armi d'oro / E d'oro avevi il cocchio, e tu mettesti, / O Dea, pur d'oro alle tue cerve i freni". La dea indossa un abito bianco a pieghe strette e fitte, ha sulle spalle la faretra con le frecce e l'arco dorato, e sul capo fissata da una perla, la mezzaluna, mentre col braccio sinistro sostiene un drappo azzurro: ottimo espediente scenografico per bilanciare cromaticamente lo spazio in cui la figura è inserita, e nel contempo allusione allo spazio celeste. La falce lunare, oltre a indicare un attributo di Diana, richiama palesemente le tre mezze lune che sono nello stemma di Giovanna; d'altra parte lo stesso nome Diana può essere trasformato in Giana, Gianna, Giovanna.

Se la luce sulle finte sculture classicheggianti viene dal basso conferendo loro un deciso rilievo plastico, quella che avvolge Diana e i putti giunge dall'alto, creando singolari effetti di illusione luministica che, secondo il Longhi, vogliono indicare una duplice tematica: la finzione di una collezione di scavi ed eleganti arredi conviviali; la favola antica di Diana che, finita la caccia, risale all'Olimpo sul carro trainato dalle cerve mentre amorini si trastullano con arnesi venatori. Lo studioso non credeva a "oscure glose". Le "mirabili lunette non vogliono essere né storia né favola legata, ma soltanto coronamento ornamentale di una camera secondo il gusto archeologico-numismatico della tradizione mantovana-mantegnesca". Infatti in quel periodo la moda ricercata di collezionare monete romane, a cui sono ispirati quasi tutti i soggetti della Camera di San Paolo, era assai diffusa, e anche a Parma vi erano personaggi come Taddeo Ugoletto, Bernardo Bergonzi e lo stesso Giorgio Anselmi che avevano raccolte prestigiose.

Altri storici dell'arte, invece, hanno visto nella Camera di San Paolo la realizzazione di un programma ben definito. Si può in ogni caso concordare con Freedberg sul fatto che "il simbolismo letterario assegnato è completamente incorporato nei significati che sono indirizzati non alla lettura ma all'occhio che vede". Ecco comunque analiticamente ciò che è rappresentato nelle lunette, negli ovati e nelle fasce sottostanti, con le diverse interpretazioni date alle singole figure, iniziando dalla parete sud, che fu probabilmente la prima ad essere affrescata.

Parete sud

*Prima lunetta* - Un vecchio dalla barba fluente e con un lungo abito è seduto su una seggiola; tiene il capo appoggiato alla mano sinistra, mentre nella destra ha una spiga di grano. Per Arnaldo Barilli simboleggia la vecchiaia, per Corrado Ricci la filosofia, la meditazione, la tranquillità, per Erwin Panofsky Saturno in quanto l'immagine, che deriva dalla moneta di Vespasiano *Securitas Augusti*, lascia intravedere un temperamento malinconico, saturnino; per gli antichi latini, inoltre, Saturno era il dio dell'agricoltura. Nell'ovato due putti tengono una lancia. Per Barilli indicano la guerra, per Panofsky la lancia è l'unico strumento di caccia a lama e allude alla falce di Saturno. Nella fascia: una brocca.

*Seconda lunetta* - Si vede la facciata di un tempio con quattro colonne doriche, e sulla porta la statua di un dio in trono che ha lo scettro nella mano sinistra. Per Barilli significa il sepolcro, la morte; per Ricci il tempio di Giove (da monete di Claudio e Vespasiano); per Panofsky il tempio di Giove Capitolino (il tempio sarebbe quello di Serapide inciso in una moneta di Domiziano). Nell'ovato vi sono tre putti, quello al centro ha un arco e quello di destra sembra portare una lancia. Per Barilli simboleggiano la guerra; per Panofsky starebbero preparando il lancio di una freccia, ossia di una saetta, la saetta di Giove. Nella fascia: un piatto, una bottiglia, un ramo di foglie.

*Terza lunetta* - Le tre Parche, alate, sono sedute per terra. Cloto tiene il fuso da cui esce il filo della vita, che Lachesi misura mentre Atropo è pronta a tagliarlo con un paio di forbici. Un gruppo di alberi rigogliosi, simbolo della vita, è dietro Lachesi, mentre un tronco spoglio e rinsecchito, allusivo alla morte, si scorge alle spalle di Atropo. Nell'*ovato* i putti mettono una museruola a un cane. Per Barilli è un riferimento alla caccia; per Panofsky la museruola indica che "nessuno può sfuggire al proprio destino". Nella *fascia*: un piatto alla rovescia, una piccola ascia, un ramo di foglie.

*Quarta lunetta* - Una giovane donna avanza con passo come di danza, mostrando un robusto bambino. Per Barilli è Ino Leucotea con il piccolo Giove, simbolo dell'infanzia; per Ricci può essere Ino Leucotea o Vesta (da una moneta di Diocleziano); per Panofsky è Rea che salva il piccolo Giove. Nell'*ovato* vi sono due putti con un cane marrone. Per Barilli indicano la caccia; Panofsky sottolinea come uno di loro guardi Saturno, situato alla parte opposta della parete. Nella *fascia*: una brocca inclinata a destra.

Parete ovest

*Prima lunetta* - Una donna con un manto sulle spalle è girata verso destra e con la mano destra porge (o mostra) una sfera, mentre con la sinistra sostiene una torcia. Per Barilli rappresenta l'amore onesto; per Ricci Cerere, la Provvidenza (da una moneta di Faustino Seniore); per Panofsky Diana Lucifera (da una moneta di Antonino Pio raffigurante la *Pietas*). Nell'*ovato*, un putto sulla sinistra soffia in un corno che quello al centro cerca di toglierli, mentre il terzo si chiude le orecchie e gira la testa. Per Barilli sono sempre simboli di caccia; Panofsky sottolinea come due siano girati da una parte e il terzo dall'altra, verso il sottostante Pan. Nella *fascia*: una brocca.

*Seconda lunetta* - Un uomo con le gambe caprine e le corna, appoggiato a un tronco secco cui è appesa una siringa, soffia dentro una grande conchiglia. Per Barilli rappresenta la lussuria; per Ricci un satiro o Pan; per Panofsky Pan che semina il terrore panico (la tipologia è presa dal sarcofago di Endimione). Nell'*ovato* un putto soffia con il corno nelle orecchie dell'altro che se le chiude e si volta. Per Barilli è un altro simbolo di caccia; per Panofsky un rafforzativo a Pan. Nella *fascia*: un piatto a rovescio.

*Terza lunetta* - Una fanciulla avanza, tenendo con la destra un uccello e sollevando con la sinistra un lembo della veste: Per Barilli è la purezza; per Ricci la castità (da una moneta di Claudio I con la *Spes Augusta*); per Panofsky la purezza, la sincerità. Nell'*ovato* un putto, con un altro alle spalle, solleva la testa di un cervo e ha vicino un cane. Per Barilli è un trofeo di caccia; per Panofsky la testa del cervo richiama l'idea dell'ardimento. Nella *fascia* un piatto.

*Quarta lunetta* - Una fanciulla con un diadema sul capo, vista frontalmente, tiene con la destra un giglio mentre con la sinistra solleva leggermente la gonna. L'interpretazione è comune: la verginità. Nell'*ovato* si vedono tre putti e quello al centro tocca la ghirlanda di verzura. Per Barilli sono il simbolo dell'agricoltura; per Panofsky il toccare la ghirlanda starebbe a sottolineare la verginità. Nella *fascia*: una brocca piegata verso destra.

Parete nord

*Prima lunetta* - Una giovane con il diadema e il manto tiene con la sinistra una cornucopia e con la destra un timone appoggiato su una sfera. Per Barilli è l'assennatezza (Fortuna e Buongoverno); per Ricci la Fortuna (da una moneta romana); per Panofsky la *Fortuna Augusti* o *Fortuna redux*, dal cui favore dipende ogni impresa. Nell'*ovato* un putto tiene per un braccio un altro che sembra voler salire. Secondo Barilli i putti lottano e rappresentano la società che si corrompe; secondo Panofsky si aiutano a scalare e indicano l'ascesa dei fortunati. La *fascia* non esiste, essendovi la finestra.

*Seconda lunetta* - Una figura femminile, indossante un elmo, porta con la mano sinistra una torcia e con la destra sostiene un'asta. Per Barilli è Minerva, dea della sapienza; pure per Ricci è Minerva (da una moneta recante la scritta "C. Vibius Varus"); per Panofsky è Bellona, dea della guerra. Nell'*ovato* due putti sembrano contendersi una lancia. Per Barilli indicano i conflitti della società; per Panofsky la lotta per il possesso del bastone o dello scettro. Nella *fascia*: un piatto.

*Terza lunetta* - Tre giovani nude (una di fronte, una di schiena e una di tre quarti) intrecciano le braccia come in una danza. Tutti le indicano come le tre Grazie. Nell'*ovato* due putti intrecciano anche loro le braccia. Per Barilli il putto di destra, mascherato, rappresenta l'arte. Per Panofsky sono una ripresa delle tre Grazie, che imitano nel gioco delle braccia. Nella *fascia*: un piatto.

*Quarta lunetta* - Un giovane uomo, dai folti capelli riccioluti, visto di fronte, impugna con la destra una lancia. Per Barilli e Ricci è Adone; per Panofsky simboleggia la virtù (da una moneta di Galba). Nell'*ovato*, un putto sembra voler prendere il nastro di seta che scende dai frutti mentre l'altro glielo indica. Per Barilli simboleggiano l'agricoltura; per Panofsky un putto ammonisce l'altro, come esortandolo a essere virtuoso. La *fascia* non c'è a causa della finestra.

Parete est

*Prima lunetta* - Un giovane uomo, con i fianchi ricoperti da una corta veste, regge con la sinistra una cornucopia e con la destra versa un liquido sul fuoco che arde sopra un altare cilindrico; l'altare reca impresse delle maschere collegate fra loro da festoni. Per Barilli la figura del giovane indica la ricchezza dell'uomo pio; per Ricci è il *Genius populi romani* o il *Bonus eventus* (da una moneta di Diocleziano); per Panofsky è il *Genius populi romani* che porta bene e prosperità come l'acqua, di cui sarebbe quindi il simbolo. Nell'*ovato*, un putto con un diadema stringe nella mano sinistra uno scettro e con la destra sorregge una grossa pietra che ha sul capo; un secondo putto gli tiene fermo il diadema. Per Panofsky il diadema e lo scettro indicano l'acqua regina degli elementi; la pietra (*lapis manalis*) era usata dai romani nei riti contro la siccità. Nella *fascia*: una brocca e un ramo di foglie.

*Seconda lunetta* - Una donna seduta per terra è appoggiata con il braccio sinistro a un rialzo tondeggiante, e con la mano sorregge una cornucopia; indossa un lungo abito e un mantello, e sulla testa ha un serpente; con la mano destra tiene uno scorpione e ai suoi piedi c'è una cesta piena di spighe di grano. Per Barilli indica la ricchezza vana e superba; per Ricci l'Africa o la Terra (da una moneta di Adriano), per Panofsky la Terra. Nell'*ovato* due putti combattono per il possesso di un'egida. Per Barilli rappresentano i conflitti della società; secondo Panofsky combattono per il potere (l'egida) sulla terra. Nella *fascia*: un piatto.

*Terza lunetta* - Una giovane donna, ignuda, ha le braccia alzate sopra la testa, con i polsi annodati in alto da una catena d'oro e i piedi legati a due incudini. Per Barilli simboleggia il dubbio tormentoso; per Ricci rappresenta la punizione di Giunone; per Panofsky la donna appesa è Giunone, vista come simbolo dell'aria. Nell'*ovato* un putto abbraccia un cane mentre l'altro corre via. Per Barilli è un motivo di caccia; per Panofsky la corsa e il levriero sono simboli aggiuntivi dell'aria. Nella *fascia*: un piatto.

*Quarta lunetta* - Una donna, avvolta in un lungo vestito e in un manto che le ricopre anche il capo impreciosito da un diadema, con la sinistra sorregge una torcia, e con la destra versa un liquido sul fuoco acceso sopra un altare cilindrico, ornato di bucrani e festoni di verzura. Per tutti è Vesta, dea del cuore - aggiunge Panofsky -, associata alla fiamma e quindi simbolo del fuoco (dalla medaglia *Divi Caesaris mater*). Nell'*ovato* un putto sta estraendo una freccia dalla faretra, osservato da un altro. Per Barilli è un motivo di caccia; per Panofsky la freccia è saetta, quindi fuoco. Nella *fascia*: una brocca e un ramo di foglie.

Sui camini delle camere dell'Araldi e del Correggio vi è un richiamo al fuoco, e troviamo questo elemento anche in due lunette del pittore parmigiano e in tre del correggese. L'iconografia delle lunette propone prevalentemente episodi che hanno donne come protagoniste: dieci su dodici nell'Araldi, undici su sedici nel Correggio.

A mio parere fra la camera dell'Araldi e quella del Correggio vi è un collegamento progettuale così concepito: mentre nella prima stanza, che veniva subito dopo il salone e aveva ancora una "funzione pubblica", sono illustrati gli *exempla* (carità, castità, amore, sottomissione al volere di Dio) attraverso i quali una monaca perveniva al raggiungimento della perfezione cristiana e quindi al regno di Dio, in quella del Correggio vengono descritti il ruolo, i compiti, le virtù della badessa Giovanna, impegnata a portare le consorelle alla

salvezza e a difendere il convento dalle insidie esterne.

Già sulla porta d'ingresso notiamo un motto significativo: "Dii bene vortant"; si tratta dell'auspicio che gli dei conducano a buon fine i progetti della superiora. La grande Diana sul camino rafforza il significato di un riferimento diretto a Giovanna, così come le sigle "Io. Pl." (Joanna Placentia) impresse su due porte. La dea, vergine, indomabile, veglia sulle sue ninfe come la badessa sulle sue monache; sul capo appuntata da una perla (simbolo lunare, attributo della perfezione angelica) ha la falce di luna, che troviamo nello stemma di Giovanna. Alzando lo sguardo, nelle quattro lunette sopra la parete nord scorgiamo quattro chiare allusioni. Procediamo da sinistra. La *Fortuna redux* ci mostra una donna che regge con senso di responsabilità (il timone) la piccola comunità (il globo indica il potere ma anche il terreno su cui si estende l'autorità giuridica assoluta). Minerva, dea della saggezza, vergine, combatte per le giuste cause (la difesa del monastero) ed è protettrice delle arti (Giovanna si circondava di letterati e pittori). Le tre Grazie (cristianamente *castitas, pulchritudo, amor*) indicano l'amor sacro. Il giovane nudo con la lancia, preso da una moneta di Galba, emana tranquilla sicurezza ed è la raffigurazione della virtù, intesa come fortezza, solidità d'animo, che nel Rinascimento si coniugava sovente alla Caritas.

Proclamate le qualità morali della badessa, nelle pareti ovest ed est vengono indicate le azioni che ella svolge per portare le monache alla sanctitas, ossia a Gesù impersonato da Giove, che sta nella parete di fronte a Diana.

L'identificazione del padre degli dei con Cristo ricorre anche nel *Peplum Palladis* di Giorgio Anselmi: il poeta parla di Giove padre che assume poi le caratteristiche di Gesù e chiude la composizione con l'invocazione cristiana "Christe pater, Christe, o magni moderator Olympi". Nella lunetta destra della parete ovest vediamo una fanciulla con il giglio, simbolo di verginità; davanti a lei un'altra giovane, che tiene nella mano destra una colomba (emblema di animo candido, semplice, desideroso di pace) e con la sinistra si alza la veste (come l'allegoria della speranza), avanza tranquilla verso Pan, che soffia in una conchiglia. Qui vi sono due chiavi di lettura: Pan rappresenta la lussuria alla quale vengono opposte le armi della verginità e dell'integrità; oppure con il soffio vuole destare il terrore panico, come coloro che dall'esterno mirano a rivoluzionare la vita interna del convento: e a costoro si oppongono il candore d'animo, la sincerità, la semplice sicurezza dei propri argomenti; a costoro è pure diretto l'ammonimento inciso sul camino "Ignem, gladio ne fodias" (non stuzzicare il fuoco con la spada). Nella lunetta successiva Giovanna, badessa illuminata e illuminante (Diana Lucifera), presenta la comunità da lei governata (il globo) al piccolo Giove-Gesù, che sembra volersi svincolare dalle braccia della donna che lo regge, come certi irrequieti Bambini paiono voler scendere dal grembo della Vergine. Intanto le Parche alate tengono il filo della vita destinata a terminare con il giudizio di Dio, presente nel tempio.

Sulla parete est, a sinistra, troviamo il *Genius*, una figura di cui nemmeno i romani avevano ben chiari gli attributi specifici; può apparire come un doppio dell'io e come un essere distinto che lo protegge, una specie di angelo custode, quindi, qual è la superiora nella guida delle monache. Il giovane versa acqua sul fuoco come la donna con l'elmo nella *Allegoria sacra* dipinta dal Sodoma a Siena agli inizi del Cinquecento e che si rifà a una incisione di Nicoletto da Modena. La fiamma, qui emblema delle passioni terrene (il dipinto senese reca la scritta "Stinsi terrena"), viene spenta perché il cuore possa ricevere l'abbondanza dei doni divini (le virtù simboleggiate dalla cornucopia). La donna seduta nella seconda lunetta trae spunto dalla moneta d'Adriano che reca la scritta "Africa". Il Rinascimento aveva scoperto l'Egitto con la sua cultura, i suoi dei e i suoi simboli, e Africa significava Egitto, paese cui si guardava come al luogo originario della sapienza totale. Simbolo di quella terra era Iside, che reca sulla testa il serpente, attributo di sovranità, di conoscenza; in mano ha lo scorpione che troviamo sullo scettro dei Faraoni insieme alla testa della dea. Iside è stata paragonata a Cerere ("*Cerere seu Isis*" si legge in una moneta d'Adriano) che provvede alle messi e agli altri frutti per gli uomini, ma che prendeva in antico anche il nome di Diana, secondo la descrizione di Apuleio: ecco quindi Giovanna, che sapeva pure provvedere ai bisogni materiali del convento. In alcuni casi la badessa doveva ricorrere alle punizioni (terza lunetta), come aveva fatto Giove irato con Giunone, secondo il

racconto omerico. Si osservi, poi, che la dea punita è l'unica divinità greco-romana non vergine raffigurata nelle lunette. Ecco infine Vesta, la dea del fuoco e del cuore, con le sue sacerdotesse, le vestali, votate alla più rigorosa castità e impegnate a tenere costantemente accesa la sacra fiamma in onore degli dei; allo stesso modo la badessa e le monache fanno ardere il loro cuore per Cristo. E a Cristo si giunge anche attraverso la sapienza, la dottrina impersonata dal vecchio seduto, Ermete Trismegisto: tre volte grande nella sua triplice natura di sacerdote, filosofo e legislatore. Il personaggio ha la barba fluente e i capelli lunghi, come l'Ermete raffigurato nella tarsia marmorea del pavimento del duomo di Siena; in mano tiene una spiga, emblema della fede, e guarda a Est, a Oriente: è là che sorge la luce, e di là che giunge il Messia. Ermete, secondo Lattanzio, proclamò la maestà del supremo e unico Dio e prevede l'avvento di Cristo. Marsilio Ficino arrivò a indentificare Ermete con Mosè. "Ermete diventa il Mosè degli intellettuali", ha scritto Maurizio Calvesi, "la Fonte che autorizza un sapere più ricco d'autonomia, conciliabile con una parte del sapere pagano." Tramite Ermete-Mosè si giunge quindi a Giove-Cristo, punto d'arrivo per ogni cristiano.

Quanto ai putti, essi costituiscono il felice, festoso seguito di Diana. Sono gli erotes greci, alati messaggeri degli dei, che nel Rinascimento hanno le stesse sembianze degli angeli: vengono impiegati dal Correggio nei suoi dipinti e soprattutto negli affreschi. Sono rappresentati con affettuosa simpatia mentre scherzano, giocano; spesso sono a contatto con oggetti o animali chiaramente allusivi alla caccia e a Diana; uno, ad esempio, porta una grande pietra che ricorda le montagne che la dea percorre, come una regina, per cacciare con arco e frecce; un altro sembra voler prendere il nastro di seta che pende da uno dei grappoli di frutta; altri ancora suonano il corno, tengono i cani, meneggiano arco e frecce oppure mostrano il trofeo della caccia, il cervo, che richiama la vicenda di Atteone sbranato dai cani. Questo agitarsi, talvolta frenetico, dei piccoli personaggi, ripresi in serrate sequenze illuminate da una vivida luce, conferisce al complesso una freschezza vitale che rende più gradevole e sciolto l'ordinato incedere delle erudite lunette, raggiungendo un altissimo effetto pittorico.

Gli sforzi interpretativi riguardo al contenuto della camera non devono, infatti, far passare in secondo piano ciò che è invece il principale motivo d'interesse della stanza stessa, ossia la stupenda realizzazione pittorica del Correggio. Basta guardare la stanza dell'Araldi, eseguita solo quattro anni prima, per accorgersi dell'enorme salto di qualità, di cultura, di fantasia. Antonio Allegri ha creato un ambiente nuovo, estremamente raffinato, in cui il culto per l'antico - espresso con le eleganti, "scolpite" immagini monocrome sapientemente illuminate dal basso - si sposa con la freschezza tutta naturalistica di un'agile, fragrante architettura verde: un tempietto silvestre dedicato alla dea della natura, un tempio-salotto colto e accogliente per Diana-Giovanna, che ha voluto così, come altre grandi dame dell'epoca, lasciare un segno di sé alla posterità.

Giovanna è stata l'ultima grande badessa-signora del monastero, anche se nei secoli successivi ve ne furono altre che lasciarono importanti "segni". Durante gli ultimi mesi di vita ha dovuto assistere all'attuazione della riforma monastica contro la quale si era battuta e nell'agosto del 1524 accettava l'introduzione della clausura stretta e della comunione dei beni. Le veniva lasciata la dignità perpetua di badessa, con l'appartamento privato e la domestica personale. Dopo la sua scomparsa la carica divenne annuale. Già malata da tempo, Giovanna moriva subito dopo, il 19 settembre, a soli 45 anni. Da quel momento le porte del San Paolo si chiudevano rigidamente all'esterno e la stanza del Correggio cadeva nell'oblio. La riscoprì nel 1774 il pittore tedesco e celebre studioso di pittura Anton Raphael Mengs, che poteva vederla grazie a uno speciale permesso e ne restava entusiasta. Ma dovevano trascorrere altri venti anni per una seconda visita di studio; ne venivano incaricati gli accademici parmensi Callani e Martini, il pittore portoghese Vieira e l'incisore bolognese Rosaspina che rimanevano nella stanza dalle otto del mattino alle sei di sera, ricopiando i dipinti e uscivano parlando di "miracolo correggesco".