Alessandro Nova

2000

[...] È possibile offrire una nuova interpretazione del ciclo della Camera di San Paolo se seguiamo una strategia ermeneutica che si distacchi da quella proposta da Erwin Panofsky. Mentre la sua lettura era tesa a individuare un messaggio iconografico globale affidato ai significati parziali ma omogenei di ogni singola parete della stanza, sono invece convinto che i temi delle lunette fossero relativamente flessibili, in modo da provocare precise associazioni nell'osservatore e da comunicare significati differenti a spettatori di estrazione sociale e culturale diversa. Secondo Panofsky, ogni parete della Camera si sarebbe fatta carico di un messaggio specifico. Ma la sua ricostruzione di un programma in apparenza coerente era così forzata da costringerlo a separare una lunetta dal contesto della parete occidentale per creare un polittico immaginario con le quattro lunette della parete meridionale. Tale arbitrio è un segno molto chiaro delle difficoltà incontrate dallo storico dell'arte nell'elaborare la sua interpretazione. Alla fine della sua analisi, infatti, Panofsky fu costretto ad ammettere che il programma iconografico era costituito soprattutto da una serie di allusioni alla committente, essendo privo di una struttura sistematico-filosofica. Un simile risultato, tuttavia, costituiva per Panofsky un'amara delusione e pertanto, nelle ultime pagine del suo libro, cercò di "riscattare" il programma della Camera a un livello, per così dire, intellettuale, finendo per proporre una struttura iconografica di pura fantasia. La parete orientale, che secondo la sua ricostruzione ospiterebbe i quattro elementi, alluderebbe pertanto allo *speculum naturale*; la parete meridionale con le storie di Giove e le Parche dovrebbe rappresentare uno *speculum doctrinale*; mentre interpretò le altre due pareti come uno *speculum morale*.

In realtà sono altri i temi più importanti del ciclo. Non si tratta dell'illustrazione di un sistema filosofico, bensì di una miscela composta da rappresentazioni metaforiche del ruolo della committente come madre superiore del convento, da personificazioni degli obblighi di una monaca (la sua verginità, per esempio), da moniti per le monache dimentiche dei propri doveri e da simboli, come il fuoco purificatore, messaggi specifici indirizzati al pubblico originario che entrava nella Camera. Ma prima di prendere in esame questi temi, raccolti soprattutto intorno alle immagini delle lunette, dobbiamo innanzitutto chiarire il ruolo di Diana, poiché ogni studio dell'iconografia della sala deve iniziare dall'immagine della dea nei suoi panni di rappresentazione simbolica della committente – vale a dire da Giovanna Piacenza nelle vesti di Diana – e dalla funzione della Camera come sala delle udienze o almeno come ambiente semi-pubblico arredato con un camino.

[...] Sebbene Panofsky avesse anch'egli attirato l'attenzione del lettore sul motivo della caccia, quando analizzò l'ovato della volta sopra la terza lunetta della parete occidentale, non fece nessun riferimento al mito di Atteone benché vi fosse affrescata l'immagine di un putto con la testa mozzata di un cervo. Panofsky aveva forse ragione a ritenere il tema della caccia non sufficiente a spiegare l'iconografia dell'ovato, ma non c'è dubbio che il mito di Diana abbia svolto un ruolo fondamentale nello sviluppo del ciclo, anche se non necessariamente nelle lunette. Vorrei ora presentare due esempi, finora trascurati, per rafforzare l'ipotesi di questa centralità del mito. Quando Panofsky studiò l'iconografia della parete orientale, credette di riconoscere nelle quattro lunette una rappresentazione dei quattro elementi. Tuttavia, la lunetta sulla sinistra, anche con la migliore buona volontà, non può certo riferirsi al fluido elemento. Per puntellare la sua teoria, Panofsky dovette pertanto proporre

associazioni singolari. La sua interpretazione era così erudita ma al contempo così fantasiosa da cogliere un'allusione a un rituale dell'antica Roma nella pietra portata sulla testa da un putto nell'ovato al di sopra della lunetta. Secondo Panofsky, i Romani allestivano rituali particolari quando volevano ottenere acqua da Giove nella sua veste di dio della pioggia e il più antico fra questi consisteva nel far rotolare una grande pietra, il *lapis manilis*, dal contado all'interno della città. Correggio avrebbe rappresentato quest'oggetto negli affreschi della Camera di San Paolo, ma questo rituale non ha nulla a che vedere con gli affreschi dell'artista. La presenza di questa pietra in un ciclo dedicato a Diana si spiega, al contrario, con facilità. Uno degli episodi più popolari legati al suo mito era il bagno di sangue in cui caddero i figli di Niobe. La moglie di Anfione aveva dato alla luce sette figli e sette figlie, e nel suo orgoglio materno osò schernire Leto, madre di Apollo, e Diana, perché aveva partorito solo due volte. Per punire l'offesa, Apollo e Diana trucidarono con le frecce tutti i quattordici figli di Niobe. Quest'ultima, inconsolabile, convinse Giove a trasformarla in un sasso per non dover più sopportare il dolore. Questo è probabilmente il significato della pietra negli affreschi del Correggio e si può pertanto supporre che una delle possibili chiavi per la decifrazione dell'intero ciclo sia costituita da questi richiami indiretti al mito di Diana, anche se tali riferimenti non sono sempre espliciti.

Un altro esempio di questi rimandi potrebbe essere offerto dalla rappresentazione della *Terra* in una delle lunette sulla parete orientale. Lo scorpione nella sua mano è un attributo della personificazione, ma potrebbe anche riferirsi alla storia di Orione. Secondo il mito, l'eroe morì perché aveva osato toccare Diana un giorno in cui erano andati a caccia: la dea ordinò allora a uno scorpione di uscire dalla terra e di pungere il tallone di Orione.

A partire dalla trama principale offerta dal mito della dea, vennero poi ad aggiungersi altri temi che si

riferiscono al ruolo della committente e alla funzione della Camera. Se osserviamo con attenzione la decorazione dell'ambiente, si possono riconoscere cinque temi principali, ben connessi tra loro, che racchiudono messaggi espliciti: il fuoco, il sacrificio, la maternità, la verginità e la punizione.

Il fuoco è raffigurato tre volte nella Camera: in rapporto con Bellona, Vesta e Diana lucifera, per seguire le proposte iconografiche di Panofsky. Inoltre si leggono sull'architrave del camino le parole IGNEM GLADIO NE FODIAS, vale a dire "Non toccare il fuoco con una spada", un detto di Pitagora, ripetuto poi negli *Adagia* di Erasmo. Probabilmente il fuoco non era solo un simbolo della purezza per le benedettine, ma anche una metafora per Giovanna stessa e il suo carattere battagliero: nessuno avrebbe dovuto incrociare il cammino della badessa. Superfluo notare che l'immagine si adatta bene alla decorazione di un camino.

I sacrifici, il secondo tema, adornano due lunette della parete orientale. Una presenza non molto pesante, ma non dobbiamo dimenticare le teste di ariete e gli strumenti sacrificali sostenuti dai veli del fregio. Si tratta di recipienti, patene e piatti sacrificali, rami di alloro e, in un caso, un'ascia. Quest'unica ascia è dipinta sotto Atropo, vale a dire la Parca che toglie la vita. E questo rapporto è un'altra prova dell'attenta regia del ciclo: tutti gli elementi hanno un significato, anche se a volte non siamo più in grado di coglierne esattamente il messaggio. Per inciso, questi elementi decorativi del ciclo si trovano anche in una xilografia degli *Emblemata* dell'Alciati: sono simboli della Giustizia, un concetto adatto alla sala delle udienze di una madre superiora.

Il terzo tema è la maternità. Diana era madre delle Ninfe, una chiara metafora per Giovanna Piacenza come madre superiora, cioè badessa e madre delle sue monache. Una madre è generosa perché dona la vita, ma talvolta deve essere dura e severa per essere giusta. Il ruolo di generosa dispensatrice di vita spiega la personificazione di alcune lunette:

l'armonia delle Grazie indicate in modo esplicito da Diana raffigurata sulla cappa del camino, la madre terra sulla parete orientale, la madre con il suo bambino sulla parete meridionale, e, sul lato occidentale, Diana lucifera, vale a dire la dea delle nascite. La severità della madre adirata spiega l'iconografia di altre lunette, quali la bellicosa Bellona, la tortura di Giunone e soprattutto due miti della volta: la punizione di Atteone e il destino crudele sofferto da un'altra madre infelice, Niobe, trasformata in pietra.

Il quarto tema del ciclo è la castità o meglio la verginità. Una delle lunette raffigura Vesta. Le (vergini) vestali, che avevano il compito di custodire il sacro fuoco di Roma, provenivano dalle migliori famiglie patrizie, un chiaro riferimento alle monache benedettine, anch'esse appartenenti alle più importanti famiglie aristocratiche di Parma. Pertanto, anche Vesta è, accanto a Diana, una rappresentazione simbolica della badessa.

Diana e le sue ninfe, Vesta e le sue vestali, le tre Parche – che secondo gli inni omerici erano tre *sorelle* vergini – così come Minerva – la cui egida è rappresentata in uno degli ovati – erano tutte illibate come avrebbero dovuto esserlo la badessa e le sue monache. Le ninfe disobbedienti erano severamente punite come Callisto e le vestali ribelli venivano murate vive. Il quinto tema principale della decorazione è dunque, per metafora, la punizione delle monache indisciplinate e, per traslato, di tutti coloro che avrebbero osato sfidare il potere della badessa.

La decorazione della Camera in cui Giovanna riceveva gli ospiti e le monache del convento esprimeva in modo chiaro tutti questi messaggi. Per comprendere questo punto è importante ricostruire come questi affreschi erano recepiti in origine. Quando un visitatore o una visitatrice entrava nella Camera, vedeva sulla parete occidentale, alla destra, le lunette con le figure femminili che impugnano una colomba e un giglio, e, al di sopra, la testa mozzata di Atteone trasformato

in un cervo per aver osato guardare Diana nuda: dunque verginità, castità e punizione. Quando i visitatori lasciavano la Camera, vedevano nelle lunette sulla destra Vesta, ma anche Giunone sospesa tra le nuvole, oppure, negli ovati sulla sinistra, il contrasto fra i simboli della vergine Minerva e di Niobe l'irrispettosa: in ambedue i casi, castità e punizione.

La frammentarietà di questa proposta interpretativa potrebbe irritare qualche lettore, attratto maggiormente dal sistema chiuso e compatto proposto da Panofsky, ma l'incapacità di risolvere o di comprendere ogni singola associazione offerta dal ciclo non significa che ci troviamo sulla strada sbagliata. Altri osservatori identificheranno altri temi collegati al mito di Diana e proporranno altre associazioni. Non s'intende qui fornire una lista "completa" delle allusioni possibili e tantomeno "svelare", ricostruire o persino inventare un "programma", nel senso conferito da Panofsky a questo termine, quanto mettere in luce la competenza dell'osservatore generico e specifico. Al tempo di Giovanna Piacenza il pubblico era variopinto: formato prima di tutto dalla stessa erudita committente e dalle sue frequentazioni umanistiche, e poi dalle monache di svariata estrazione sociale, dagli ambasciatori e dai suoi avversari politici. Invece di cercare un "programma" conchiuso e una chiave d'interpretazione, sarebbe pertanto più produttivo accettare una polifonia del testo nel senso di Michail Bachtin; una molteplicità di possibili letture del ciclo che rimangono aperte. Certamente, alcuni precetti morali affidati ad alcune immagini della Camera sono diretti e non presentano problemi di decifrazione. I temi degli affreschi sono, tutto considerato, espliciti e si adattavano verosimilmente molto bene alla funzione della Camera, ma non si può neppure escludere che la badessa avesse programmato consapevolmente l'ambiguità generale di uno schema iconografico aperto a molteplici interpretazioni. [...]