

## Epigrafia e Umanesimo nel monastero di San Paolo a Parma\*

«E vincitor de' secoli  
il nome mio farò»  
(Carlo V, in *Ernani* di G. Verdi)

Quando si affronta lo sfaccettato problema dell'incidenza della tradizione classica sulla cultura rinascimentale, grande importanza è da riconoscersi a tutte quelle attestazioni e riprese, apparentemente secondarie, che costituiscono il naturale corollario alla 'rifondazione' della classicità operata dagli Umanisti attraverso le opere letterarie e le progettazioni architettoniche ed iconografiche. La più importante tra queste manifestazioni, caratterizzata dall'essere più di altre calata nella quotidianità, è rappresentata dall'epigrafia e da quella che potremmo considerare una paremiografia moderna, volta soprattutto alla produzione di *sententiae*: uno degli esempi più interessanti, ma anche di più ardua interpretazione, è quello fornito da quattro epigrafi parmigiane, da tempo irrisolvibile grattacapo per gli studiosi, alle quali si vuole qui dedicare una riflessione linguisticamente più attenta di quanto non sia stato fatto finora.

Nella seconda decade del XVI sec., Giovanna da Piacenza, badessa del ricco e prestigioso monastero di San Paolo a Parma<sup>1</sup>, fece apporre nei propri eleganti

---

\* Tra le molte persone cui sono riconoscente, tengo in particolar modo a ringraziare i miei ospiti parmigiani, senza i quali non avrei potuto studiare *in loco* con tanto agio: Annarita Ziveri della Soprintendenza di Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Parma e Piacenza, che mi ha sempre fornito un valido appoggio in ogni difficoltà burocratica, e Laura Bortolotti, la quale mi ha affiancato nella realizzazione della planimetria ricostruttiva della camera di sud-ovest.

<sup>1</sup> Il cenobio femminile di San Paolo fu fondato allo scadere del X sec. dal vescovo Sigefredo II e godette fin dalle origini di notevoli privilegi, economici e di autonomia amministrativa, tali da renderlo un vero centro di potere. La cronica instabilità politica della città consentì che i conventi urbani si trasformassero in una sorta di fortini gentilizi e quello di San Paolo divenne il naturale destino di fanciulle di nobili natali da tutto il contado: eccezionale avamposto di eminenza civica, nonché di parziale controllo sulle famiglie parmigiane per la presenza in esso delle loro figliuole, la sua condizione di riservatezza monacale consentiva alla cerchia famigliare della badessa di turno occasioni di segretezza ed un nascondiglio per beni della più varia natura. Questo monastero vide la sua età più fulgida nel quarantennio tra il XV ed il XVI sec., sotto la guida di tre badesse della famiglia Bergonzi: invero già con l'elezione di Maria de' Benedetti nel 1471 ebbe inizio un'epoca di rigoglio culturale e committenze artistiche sempre più importanti; ma fu con Cecilia Bergonzi (badessa dal 1482/1486 al 1505) e poi con la sua giovane nipote Orsina Bergonzi (dal 1505 al 1507), che il convento si affermò quale centro nevralgico di politica e cultura, fino a giungere al proprio apice sotto Giovanna, la quale ne resse con mano ferma le redini fino al 1524. La biografia di Giovanna Baroni da Piacenza presenta ancora, per la limitatezza delle fonti, alcuni aspetti non chiari (cf. in proposito Dall'Acqua 1990b, Prestianni 2009 e Barocelli 2010, oltre ad Arcangeli 1996 e a Cecchinelli 2005): è certo però che, fin dal

appartamenti privati numerose iscrizioni, sia latine, sia greche. Se tuttavia le prime non presentano particolari difficoltà, le seconde, non di rado trascurate nello studio dei manufatti storici ed artistici del convento, fin dalla fine del Settecento sono state oggetto di diverse e spesso fantasiose interpretazioni, anche perché spesso poste erroneamente in relazione al noto affresco di Antonio Allegri il Correggio<sup>2</sup>: occorre di conseguenza approfondirne l'autonomia semantica e di collocazione.

Quella delle inserzioni epigrafiche nelle opere d'arte, nei cicli di affreschi o un po' ovunque su disparati supporti era nei secoli XIV-XVI tradizione consolidata, specie da quando miti ed iconografie 'pagane' erano stati massicciamente introdotti nella cultura figurativa dell'epoca ed i committenti, circondati di dotti studiosi e letterati, si mostravano sempre più nutriti di letteratura classica ed antiquaria. Tipico in proposito, e squisitamente rinascimentale, era l'impiego di emblemi ed imprese: a questo *usus* colto e raffinato, che facilmente si prestava a veicolo di propaganda o difesa da accuse d'ogni sorta, non si sottrassero nemmeno le orgogliose badesse di San Paolo, al centro di quello che molto assomigliava ad un circolo umanistico, o meglio, con un paragone che certo avrebbero gradito gli storici settecenteschi, un 'circolo intellettuale'. Molti infatti sono i motti, tutti latini<sup>3</sup>, variamente sparsi negli ambienti privati fatti costruire da Giovanna entro il 1514. A partire dall'ampio salone all'estremità orientale del complesso – la cui funzione originaria è tuttora discussa, ma che fu presto convertito in refettorio e, successivamente, in cappella – era inciso (esternamente alla sala) sull'architrave di quella che un tempo fu la

---

suo insediamento, si dimostrò un'oculata amministratrice, fiera e coraggiosa nel difendere il patrimonio del convento dai molti profittatori, al fine di restituire al complesso di San Paolo un proprio ruolo, libero e da protagonista, slegato il più possibile dall'influenza delle potenti famiglie cittadine. Molti furono gli oppositori che ricorsero alla calunnia per intaccarne il potere: il convento era presentato come un luogo di illecite riunioni per lo sconveniente andirivieni di uomini, e ciò macchiò per secoli la memoria della sua amministratrice. L'autorità politica e la fermezza d'animo di Giovanna le permisero comunque di ostacolare la diffusa volontà di ridurlo in clausura, cosa che effettivamente avvenne alla sua morte e che oscurò quasi del tutto la conoscenza degli affreschi correggeschi, fino alla loro riscoperta nel 1774 da parte del pittore ed intellettuale Anton Raphaël Mengs.

<sup>2</sup> Capolavoro tra i più noti e dibattuti dell'artista emiliano: per un'efficace ed aggiornata analisi e sintesi di tutte le questioni che lo riguardano, si rimanda a Barocelli 2010.

<sup>3</sup> Non è possibile in questa sede esporre le differenti interpretazioni di quanti fin dal Settecento hanno riflettuto su questo ciclo epigrafico latino, peraltro oggi in gran parte non più visibile. Esistono comunque due principali filoni: un primo, che dallo storico parmigiano Affò (1794) giunge fino a Panofsky (1961), legge tra le righe la reazione polemica di una badessa – sicuramente poco ortodossa ed alquanto principesca – alle veementi e reiterate accuse rivolte dai suoi avversari politici; un secondo è rappresentato dalla lettura di Barocelli (2010) che, sforzandosi di rivalutare moralità e scelte politico-amministrative di Giovanna, vide in essa l'espressione dei principi monastici su cui doveva fondarsi la vita della comunità conventuale. Nessuna delle due posizioni appare invero pienamente convincente, giacché se la prima pecca di passiva aderenza ai *topoi* storici, la seconda non tiene forse nel dovuto conto l'ubicazione di queste epigrafi, sparse in luoghi sì di rappresentanza, ma inclusi negli appartamenti privati della Badessa e quindi non quotidianamente accessibili alle consorelle.

principale porta d'ingresso un *NEC TE QVAESIVERIS EXTRA*, tratto da *Pers.* 1,7. Nella stessa aula, sulla porta che la mette in comunicazione con la cosiddetta Camera di Araldi, era invece possibile leggere *GLORIA CVIQVE SVA EST*, dalla celebre *Ode a Priapo* di Tibullo (I 4,77): eco di questo motto ritroveremo più avanti nella tarsia lignea al centro del nostro interesse. All'interno di quest'ultimo ambiente (così chiamato per gli affreschi dipinti nel 1514 dal parmigiano Alessandro Araldi), ma su una delle due porte d'ingresso alla camera adiacente, si leggeva *DII BENE VORTANT*, invocazione variamente giustificata dagli studiosi (al solito, anche alla luce degli affreschi correggeschi: cf. Calvesi 1990) ed assai comune nella letteratura latina, specie fra i comici<sup>4</sup>.

Le citazioni sui caminetti delle due sale affrescate, in particolare quella della Camera di Correggio, richiederebbero un approfondimento dell'iconologia degli affreschi che trascende l'interesse di questo contributo. Basti quindi ricordare il verso da *Psal.* 65(64),12 *TRANSIMUS PER IGNEM ET AQUAM | ET EDUXISTI NOS IN REFRIGERIUM*, inciso sul caminetto della camera araldiana (con un ciclo pittorico simbolico della vittoria sui nemici calunniatori rispetto al quale la citazione biblica allude forse alla virtù che ha tratto d'impaccio la Badessa) e soprattutto quell'*IGNEM GLADIO NE FODIAS* nella camera correggesca, riconosciuto da Barocelli (2010, 327) come tratto da Gerolamo (*Ep. Rufin.* 3,39), ma con un'antica derivazione dall'adagio pitagorico *πῦρ μαχαίρα μὴ σκαλεύειν*<sup>5</sup>. Sulla porta che dalla camera correggesca consente l'accesso, a sud, ad un piccolo camerino, si trova infine l'«abusata sentenza» (Affò 1794) *ΟΙΑ VIRTUTI PERVIA*, che Panofsky (1961, 170) considera non classica ma forgiata *ad hoc*, e che invece Barocelli (2010, 325) fa discendere *ab origine* dal sallustiano *virtuti omnia parent* (*Catil.* 1,7) ed in tempi più recenti dall'elegia composta da Jacopo Sannazaro in onore di Pietro de Rochefort (I 8), cancelliere del re di Francia, il cui v. 4 (*omnia virtuti pervia facta tuae*) riecheggia d'altro canto un verso (I 62 *tantum virtuti pervia terrae tuae*) del celebre *Saluto a Roma* di Claudio Rutilio Namaziano<sup>6</sup>: il motto sarebbe quindi un in-

<sup>4</sup> Cf. Plaut. *Trin.* 502, Ter. *Phorm.* 552, etc. Plauto e Terenzio erano autori cari ai primi prolifici editori parmigiani e quindi ben noti ai letterati della città.

<sup>5</sup> Cf. Tosi, *DSL*<sup>2</sup> 775, per la tradizione di questo adagio, e Cattelani 1975, Panofsky 1961 e Barocelli 2010, per il suo eventuale legame semantico con gli affreschi di Correggio.

<sup>6</sup> Il ritrovamento di parte del poema di questo poeta e politico romano del V sec. d.C., comunemente considerato l'ultimo autore della classicità prima dell'inizio dell'epoca medioevale, risale al 1493/1494 e si deve a Giorgio Galbiato, che lo rinvenne nel monastero di Bobbio; l'*editio princeps* dell'opera fu stampata a Bologna nel 1520. Posto che l'ultimazione dei lavori pittorici nella camera di Correggio è databile a non oltre il 1520, sembra più naturale credere che il letterato suggeritore del motto l'abbia tratto dal manoscritto originale, del resto geograficamente accessibile, o tutt'al più dalla sua prima stampa, piuttosto che dall'opera di Sannazaro, il quale, sappiamo, realizzò dopo breve tempo una copia (oggi conservata a Roma, Biblioteca di Palazzo Corsini, Caetani 158) dell'edizione bolognese: di lì il poeta dovette forse trarre la citazione per l'elegia a Pietro de Rochefort, composta nel suo nucleo fondamentale già nel 1495, in occasione dell'ingresso a Napoli di Carlo VIII (di cui egli era forse il Gran Cancelliere), ma rielaborata a lungo e pubblicata postuma solo nel 1535 all'interno degli *Opera omnia* nell'edizione Aldina. Certo, la corrispondenza nella variazione è curiosa ma, a meno che non si voglia ipotizzare una precoce, incompleta e non attestata pubblicazione dell'elegia subito dopo la sua composizione oppure una terza ed a noi sconosciuta fonte comune, tale coincidenza non può essere che frutto del caso. Se si accoglie pertanto l'ipotesi della citazione diretta da Namaziano, nel caso di una derivazione dalla sua edizione a stampa si potrebbe però dover posticipare, seppur di poco, la

citamento alla virtù, dalla quale discende ogni valore (cf. Tosi, *DSL*G<sup>2</sup> 1459).

I più interessanti e discussi sono però i motti intarsiati su una cornice lignea oggi collocata sopra il cornicione perimetrale di un supposto oratorio, ad ovest della celebre camera correggesca, attuale ingresso al percorso di visita agli ambienti della badessa Giovanna. Sono questi «otto brevi detti metà greci, metà latini, alcuni de' quali sanno troppo di gentilescio ed altri pajono diretti a mordere, non men che i riferiti, gl'insinuatori della clausura», almeno secondo l'interpretazione di Padre Affò (1794, 32), il primo studioso a renderne conto, benché in modo del tutto incompleto. Alternati l'un l'altro lungo la cornice, inframezzati dagli stemmi della Badessa ed iscritti in cartigli orizzontali, nell'odierna collocazione si presentano, a partire da sinistra, nel seguente ordine: IOVIS OMNIA PLENA; ΗΝΙ ΠΑΝΤΑ Η ΕΝΙΚΛΩ; ΕΡΙΠΕ ΤΕ ΜΟΡΑΕ; ΙΩΗΝΤΕ ΚΑΙ ΠΛΑΝΗΝ; ΣΥΑ ΣΥΙΩ ΜΙΗΙ ΜΕΑ; ΑΕΙ ΗΝ, ΚΑΙ ΤΩΝ ΠΛΗΝ; ΣΙΣ ΕΡΑΤ ΙΝ ΦΑΤΙΣ; ΗΝ ΕΝΙ ΠΠΙΛΩ ΚΑΝ ΗΑ<sup>7</sup>. Il problema di queste iscrizioni, al di là della difficile comprensione del messaggio che dovevano veicolare nelle intenzioni di Giovanna, risiede già nella loro stessa traduzione: se infatti quelle latine sono state anch'esse quasi tutte riconosciute come tratte da grandi classici della poesia romana, quelle greche risultano di ignota origine ed ardua interpretazione.

IOVIS OMNIA PLENA (Verg. *Ecl.* 3,60), ΕΡΙΠΕ ΤΕ ΜΟΡΑΕ (Hor. *Carm.* III 29,5) e ΣΙΣ ΕΡΑΤ ΙΝ ΦΑΤΙΣ (Ov. *Fast.* I 481) non presentano problemi; il dibattito circa la fonte di ΣΥΑ ΣΥΙΩ ΜΙΗΙ ΜΕΑ è invece ancora aperto. In sintesi, Dempsey (1990, 490) ne rileva per primo l'origine in un *topos* greco citato tra gli altri da Aristotele (*EN* 1168a 10 ἄμα δὲ καὶ τῷ μὲν εὐεργέτη καλὸν τὸ κατὰ τὴν προᾶξιν) e ne individua i modelli ciceroniani in *Att.* XIV 20 (*suam cuique sponsam, mihi meam: / suum cuique amorem, mihi meum*) e *Tusc.* V 22,63 (*suum cuique pulchrum est*); quest'ultimo fu interpretato da Erasmo – la cui versione fu qui ripresa in tarsia – come un esempio di φιλαυτία, ossia di quell'amore di sé (non necessariamente narcisistico e, perciò, negativo) che spinge gli uomini ad adeguare il giudizio all'istinto soggettivo: un sentimento, questo, che Dempsey attribuisce senza riserve a Giovanna. Barocelli (2010, 323s.) non è però dello stesso avviso: legandolo più saldamente alla simile citazione tibulliana e rifacendosi a Ov. *Fast.* I 485 (quattro versi dopo il *sic erat in fatis*), ne propone un'interpretazione più slegata da quella φιλαυτία che rischia di rievocare i soliti pregiudizi sulla superbia di Giovanna.

Rispetto a tali posizioni, personalmente rileverei, nell'estrema diffusione di questo tipo di costruzione proverbiale<sup>8</sup>, il necessario influsso che il ΣΥΑ ΣΥΙΩ ΜΙΗΙ ΜΕΑ deve al fonda-

---

data dell'incisione sullo stipite della porta e quindi ammettere che anche nella camera correggesca, non diversamente da come sappiamo esser accaduto in altre stanze degli appartamenti di Giovanna, i lavori decorativi e architettonici potrebbero essersi protratti oltre il 1520, tenuto comunque fermo il 1524 come *terminus ante quem*.

<sup>7</sup> Per una riproposizione fedele di caratteri, ordine e segni diacritici delle iscrizioni, vd. *infra*.

<sup>8</sup> Cf. Verg. *Aen.* X 467, citato in una tarsia quattrocentesca dello studiolo di Guidobaldo da Montefeltro, oggi al Metropolitan Museum of Art di New York; oppure Verg. *Ecl.* 2,65, citato in *Hypn. Poliph.* 214 ove è accostato ad un ΓΑΝ ΔΕΙ ΓΟΙΕΙΝ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΑΥΤΟΥ ΦΥΣΙΝ forse tratto da

mentale principio del diritto romano *suum cuique tribuere* (cf. Tosi, *DSL*G<sup>2</sup> 940), attribuito ad Ulpiano (*Dig.* I 1,10,1), enunciato in *Quint. Inst.* I 1,3 e poi trasmessosi nella *sententia* medievale *suum cuique tribuere tota est aequitas*. Il senso di equa ripartizione (che aveva trovato eco anche nel noto precetto evangelico ἀπόδοτε οὖν τὰ Καίσαρος Καίσαρι καὶ τὰ τοῦ Θεοῦ τῷ Θεῷ, *Mt.* 22,21 ~ *Mc.* 12,17 ~ *Lc.* 20,25)<sup>9</sup> espresso da questo tipo di adagi era – e rimarrà peraltro – largamente impiegato negli *Emblemata* e, non da ultimo, nelle opere d'arte<sup>10</sup>. Pertanto, per questo motto non bisogna affannarsi ad individuare una fonte esatta, in quanto esso si inserisce piuttosto in una lunga tradizione proverbiale, incentrata sul benessere che prospera nella giustizia, tra le più diffuse dall'antichità al Rinascimento, e che si mantiene tutt'oggi: questo adagio in tarsia, oltre ad invitare a distinguere le questioni materiali da quelle spirituali (ossia gli atti 'politici' della Badessa dalla rettitudine della sua morale e della sua fede), allude quindi significativamente all'equità reintegrata sotto il governo di Giovanna, equità che permise al convento di vivere una vera età dell'oro.

Le interpretazioni delle epigrafi greche sono state spesso viziate dalla mancanza di un sopralluogo autoptico, l'unico che possa evitare imprecisioni.

Tuttavia, un primo problema di non poco conto consiste nella loro ubicazione, certo oggi non quella originale: la tarsia dovette infatti essere ricollocata nel 1856, quando Ludovica Maria, madre e reggente dell'infante Roberto I di Borbone, operò un generale restauro e riassetto dell'ambiente con gli affreschi del Correggio. Padre Affò scriveva di averla vista nella più ampia stanza a sud dell'atrio moderno (1794, 32) e non ci sono motivi per non prestar fede a tale affermazione<sup>11</sup>, tanto più che ben vi si adatterebbe, dato l'originale soffitto ligneo che un tempo la ricopriva. Quanto alla funzione di questa stanza, varie proposte sono state avanzate, tutte poco convincenti. Difficilmente sarà possibile addurre prove concrete in favore di

Prop. III 9,20 od Ov. *Met.* IX 758.

<sup>9</sup> Per la fortuna di questo passo, cf. Tosi, *DSL*G<sup>2</sup> 897.

<sup>10</sup> Per citare solo un esempio, un *CVIQ SVVM* è apposto in calce al trono di Giove e Giunone nell'*Ercole musagete* (o *Il regno di Giove*) dipinto da Jacopo Zucchi nel 1570-1577 e oggi conservato agli Uffizi (inv. 1890, 6042).

<sup>11</sup> Cattelani (1975, 8) scrisse che la tarsia (che attualmente misura in totale 10,72 m) è troppo corta per il perimetro di quella stanza, mentre ben si adatterebbe al camerino a sud della camera correghesca, cui egli la assegna sulla base del fatto che il segmento collocato sulla parete est presenta una distanza tra i cartigli decisamente superiore a quella tra le iscrizioni delle pareti nord e sud: si tratterebbe, quindi, di una cornice per una stanza rettangolare le cui proporzioni, anche se lievemente corrette, corrisponderebbero a quelle del camerino. Tuttavia, si consideri che la fascia centrale fra i cartigli è costituita da una serie listelle oblique affiancate, facilmente riducibili o aumentabili nel numero, mentre quanto alla possibilità di individuare ad occhio nudo cesure nei due cornicioni continui è logico ritenere agevole celarne i punti di connessione. Unica cosa certa, comunque, è che il primo e l'ultimo cartiglio della serie dovevano rispettare l'alternanza con gli stemmi non meno degli altri e quindi dovettero appartenere al medesimo lato (opposto a quello oggi sulla parete est), mentre ora si trovano smembrati ed assegnati alle due lesene alle estremità; parimenti, anche i due stipiti lignei con le iniziali di Giovanna oggi delle porte dell'oratorio dovettero appartenere all'interno della stanza adiacente.

una qualsiasi spiegazione: tuttavia, rifiutando la divertente quanto infondata idea che quell'ERIPTE MORAE fosse rivolto alla famula<sup>12</sup>, sono propenso a ritenere detta stanza la camera da letto della Badessa, quella «camera cubicolare» nella quale furono siglati alcuni atti notarili oggi conservati nell'Archivio di Stato di Parma (cf. Prestianni 2009, 113s.).

Un secondo problema è, per così dire, di natura ortografica. Fatta eccezione per Angelo Pezzana e, di riflesso, per Remo Cattelani (nessuno dei quali, però, ne affrontò la traduzione), tutti gli interpreti hanno ignorato o consapevolmente alterato una precisa caratteristica di questi motti: l'accentazione. In effetti, si è sempre teso a presentare queste epigrafi come una semplice sequenza di parole morfologicamente non meglio definite, tali da poter essere corredate a piacimento dei più opportuni segni diacritici, a seconda del senso che se ne voleva trarre: pure, accenti e spiriti sono presenti e ben evidenti, benché talora assolutamente problematici. Ecco dunque qui di séguito la lezione precisa, autopicamente verificata, delle singole scritte, completa di lettere e segni diacritici quali compaiono nell'originale.

Η̂Ν̂ Ε̂Ν̂Ι Γ̂Τ̂Ι̂Λ̂Ω̂ Κ̂Α̂Ν̂ Η̂Α̂	Η̂Ν̂Ι Γ̂Α̂Ν̂Τ̂Α̂ Η̂ Ε̂Ν̂ΙΚ̂Λ̂Ω̂	Ι̂Ω̂Η̂Ν̂Τ̂Ε̂ Κ̂Α̂Ι Π̂Λ̂Α̂Ν̂Η̂Ν̂	Α̂Ε̂Ι Ν̂Η̂, Κ̂Α̂Ι Τ̂Ω̂Ν̂ Π̂Λ̂Η̂Ν̂
---	---------------------------------------	---------------------------------------	---

Si noti innanzi tutto la loro forma: piuttosto che le coppie di emistichi scorte da alcuni (cf. Ghizzoni 1978), evidente è invece la loro ripartizione su tre righe, una disposizione certo usuale nell'epigrafia rinascimentale ma che qui si presta, eccetto in un caso (Η̂Ν̂ Ε̂Ν̂Ι Γ̂Τ̂Ι̂Λ̂Ω̂ Κ̂Α̂Ν̂ Η̂Α̂), a porre sempre al vertice più alto una sola parola, cui si infonde un rilievo del tutto eccezionale all'interno del motto. Già Dempsey (1990) osservò questo procedimento nel suo caso più eclatante, quello di IOVIS OMNIA PLENA, in cui riconobbe acutamente una sensibile affermazione della personalità della nostra Badessa: è tuttavia necessario operare un'integrazione alla sua pur condivisibile osservazione.

Egli nota infatti che «within her own realm Gioanna presided absolutely, as a matriarch governing her own children [...], as a godling filling her own little universe with the force of her character and personality» (1990, 491); ed è proprio a questo universo, di cui lei è il centro riconosciuto, che fanno riferimento tutte le testimonianze che di sé ci ha lasciato. Dempsey riconosce questo spirito 'pervasivo' che fa inscrivere sugli stipiti le sue iniziali in un *ouroboros*, antico geroglifico diffuso nel Rinascimento come simbolo

<sup>12</sup> Costei sarebbe stata «eccitata con simil detto alla vigilanza, e al sorgere per tempo dal pigro sonno» (Affò 1794, 33). Anche Panofsky (1961), che segue da vicino il testo di Affò ma dimostra di aver ben poca praticità con l'edificio cui fa riferimento, accoglie *in toto* la sua ipotesi deducendone quindi che il camerino a sud della camera correggesca fosse il cubicolo di Giovanna. Ghizzoni (1978) considera la stanza dal soffitto ligneo lo studiolo della Badessa.

di Eterno ed Universale, ma anche in quel IOVIS OMNIA PLENA, che non sarebbe solo una sorta di figura pagana per ricalcare un ricorrente assunto biblico (cf. *Hier.* [Vulg.] 23,24 *numquid non caelum et terram ego impleo*), ma anche un modo di affermare che, all'interno di quel microcosmo conventuale, IOANNAE OMNIA PLENA, giacché – si presti ben attenzione alla finezza – l'iscrizione è divisa su tre righe, ma la prima parola, *Iovis*, è spezzata su due versi senza alcun segno di divisione dell'unità morfologica, il che dà risalto alla sillaba IO, proprio quella che ovunque per questi appartamenti identifica l'iniziale di Giovanna.

Non bisogna indulgere alla tentazione di tradurre con precisione un gioco che si rivela essere visivo piuttosto che linguistico<sup>13</sup>; non a caso, in tutte le iscrizioni, la parola al vertice presenta, in corrispondenza alla sua posizione, un significato di rilievo, che in tre casi (ἩΝ ἘΝΙ, IO, SVA) accenna alla figura unica e protagonista della Badessa, in altri cinque presenta vocaboli dal forte significato assolutizzante ed impositivo (ἌΕΙ, SIC), esclamazioni (ἩΝΙ), un imperativo direttamente rivolto a lei (ΕΡΙΠΕ), oppure una parola evocativa, se non di uno scontro, quanto meno di una precisa volontà di affermare la propria autorità (ΙΩΗΝ)<sup>14</sup>.

Suscitano poi curiosità alcune stranezze grafiche e morfologiche, quali le due differenti forme del π (Π/Γ)<sup>15</sup> e l'uso talvolta quasi bizzarro dei segni diacritici<sup>16</sup>. Tuttavia, l'aspetto più interessante è quello rilevato da Ferdinando Negri (1792-1863), direttore della Biblioteca Teresiana, interpellato in merito alle iscrizioni greche da Angelo Pezzana, allievo e continuatore dell'opera storiografica di Padre Affò, trovatosi non meno del maestro nell'incapacità di tradurre i motti. Non ci

<sup>13</sup> «[In the Renaissance] inscriptions were both texts and images, producing meaning as written words that could be read, but also as visual forms to be absorbed at a glance» (Periti 2008, 193).

<sup>14</sup> Con una certa audacia interpretativa, si potrebbe supporre di conseguenza che anche le parole in terza riga, queste sì tutte rigorosamente isolate, presentino una valenza particolare: tuttavia, lungo questa ipotesi non è possibile spingersi oltre il rilevare curiosi legami oppositivi di assonanza (ΠΛΑΝΗΝ/PLENA) e rima (MEA/HĀ), sterili di significato. L'unica cosa che conta, quindi, è la preminenza del primo vocabolo.

<sup>15</sup> Come è noto, Γ è il consueto aspetto grafico che la labiale sorda assume nelle epigrafi fin dal VI sec. a.C., tipico dell'alfabeto attico d'età classica prima della riforma di Archino (403/402 a.C.) e che però si mantenne fino a tutto il IV sec. a.C. L'uso di questo grafo nell'impiego rinascimentale del greco è tutt'altro che infrequente, anzi è quasi la scelta predominante (limitatamente alla grafia maiuscola). Nel nostro caso, quindi, la stranezza non risiede nel suo impiego, quanto nell'averlo selezionato per due sole iscrizioni su quattro. Il motivo di ciò è oscuro: propendo personalmente per riconoscervi l'azione di due intagliatori che non si siano previamente consultati riguardo la scelta stilistica.

<sup>16</sup> Se da un lato, infatti, risulta relativamente comune negli antichi manoscritti lo spostamento a sinistra dell'accento grave/acuto, si da non doverci stupire di questa alternanza *καί/καί*, decisamente inconsueta è la presenza dell'apice sopra il v: non mi è stato possibile riscontrarne alcuna occorrenza in nessun contesto culturale o frangente grammaticale; l'ipotesi più realistica è l'improprio riferimento al frequente utilizzo tachigrafico di questa forma, che vale solitamente -ov, ma che in questo caso non ha senso alcuno, quasi che l'autore delle iscrizioni non ne avesse inteso il significato nei manoscritti in cui l'aveva riscontrata.

è dato sapere con quale criterio Negri le abbia studiate ma, disperando non meno di Clotilde Tambroni (prima loro interprete su richiesta di Affò) di darvi un senso compiuto, egli vi riconobbe «quattro anagrammi del nome della Badessa Giovanna figlia di Marco da Piacenza, Nobile Parmigiano» (Affò-Pezzana 1825, VI/1 320), nella forma ΙΩΑΝΝΕ ΠΛΑΚΗΝΤΙΗ<sup>17</sup>.

Un nuovo tentativo di traduzione, che prenda le mosse dall'autentica lezione dei motti, può dunque essere avanzato, purché si tenga ben presente il fatto fondamentale, eppure spesso sottovalutato, che le necessità dell'anagramma costrinsero l'autore a forzature morfo-sintattiche tali da allontanare questa lingua dal greco classico: ignorare questo dato significa ricercare una coerenza linguistica di fatto inesistente e, in definitiva, allontanarsi dalla realtà perdendosi in un labirinto di congetture del tutto auto-imposto<sup>18</sup>.

La prima iscrizione recita ΗΝ ἘΝΙ ΓΤΙΛΩ ΚΑΝ ΗΑ<sup>19</sup>. In Gal. X 1004,9 Κ. πτίλος è chiunque sia affetto da πτίλωσις (così anche in Hesych. π 4227 H., Suda π 3028 A., e inoltre LXX Lev. 21,20)<sup>20</sup>; πτίλωσις è però anche il 'piumaggio' (Ael. NA

<sup>17</sup> Si può rilevare la difficoltà dell'ε. Il nome Ἰωάννης era assai diffuso in epoca bizantina, in diverse varianti (Ἰωάνης, Ἰοάννης/Ἰοάνης). La forma femminile è meno attestata e la ritroviamo come Ἰωάννα a Corinto (SEG XXIX 315, V-VI sec. d.C.) e a Siracusa (Strazzulla 448 + Ferrua, NG 67, III-V sec. d.C.), come Ἰωάννα a Tessalonica (IG X (2), 535 d.C.) e a Odesso (Beševliev 87, VI sec. d.C.), infine come Ἰοάνα a Edessa (Feissel, RCM 45, V-VI sec. d.C.); non compare mai, tuttavia, una forma con -ε finale. Potenzialmente valido risulterebbe quindi l'intervento di Barocelli, il quale suggerisce ΙΩΑΝΝΑ ΠΛΗΚΗΝΤΙΗ, che tuttavia solleva un diverso problema: il toponimo latino *Placentia* presenta una prima *ā* che non giustifica una η nella traduzione greca (leggiamo infatti Πλακεντίαν in Polyb. III 66, Πλακεντία in Strab. V 1,11, Πλακεντίας in App. *Hannib.* 30, etc.). Più comprensibile (anche se parimenti inesistente) risulta allora la forma ΠΛΑΚΗΝΤΙΗ, e ci si potrebbe spingere ad ipotizzare una quanto mai inconsueta forma di vocativo per ΙΩΑΝΝΕ. Date queste considerazioni, è lecito chiedersi se le quattro iscrizioni greche possano non essere in realtà anagrammi del nome della Badessa, o anagrammi *tout court*: tuttavia, non si può non constatare che sono tutte inequivocabilmente – e certo significativamente – composte dalle medesime quindici lettere.

<sup>18</sup> V'è stato invece (Ghizzoni 1978, 1979, 1980) chi abbia preso fin troppo alla lettera il suggerimento di Negri e Cattelani, spingendosi fino a riconoscere tale gioco anagrammatico entro le forme pittoriche della camera correggesca e traendone un complesso intrico di presunti echi lessicali e filosofici poco comprovabili.

<sup>19</sup> Ecco le traduzioni degli interpreti: «Era su di una pennuccia seppure vi era» / «Su di un pelo di penna io era, sebbene camminassi» (Tambroni 1794); «Era sull'ala l'offerta» (Ghizzoni 1978); «Behold, I have wings and I ascended» (Dempsey 1990). Barocelli 2010 accoglie tutte le traduzioni di Dempsey.

<sup>20</sup> Clotilde Tambroni notava in proposito: «Se sia del mascolino ὁ πτίλος significa *cispo*, *cispolo*, *lippo* o come si ricava da certi scoli inediti d'Olimpidoro sopra il Gorgia di Platone può significare ancora l'occhio» (Lettera a Ireneo Affò, 30.10.1794, allegato p. 2, Parma, Bibl. Palat., carteggio Affò): se i primi significati sono evidentemente tratti dai più comuni glossari, il riferimento della studiosa è ad Olymp. In *Gorg.* 44,2,25.

XVI 4), mentre nello Stephanus si osserva che «sunt vero et qui a τίλλω derivatum existiment, secundum quos geminatum λ fuerit» (*ThGL* VII 2181); ma potrebbe invero essere anche una voce del verbo πτιλώω, ‘dotare di ali’. Personalmente, ritengo ΓΤΙΛΩ un dativo (senza ι) di τὸ πτίλον, ‘piuma’ e per estensione ‘ala’<sup>21</sup>: in effetti, «la graphie -ω attestée dans les inscriptions à partir du IV<sup>e</sup> siècle avant notre ère résulte de l’évolution phonétique» (Chantraine 1967, 39) e già si è avuto modo di riscontrare una certa qual confidenza degli eruditi del tempo con l’epigrafia.

Decisamente più problematico è l’Ἡ̄ finale, una forma semplicemente inesistente. Personalmente, mi sento di suggerire l’accostamento ad ἔα, esclamazione di sorpresa o dispiacere rara in prosa (cf. Plat. *Prot.* 314d) ma abbastanza diffusa in poesia (cf. [Aesch.] *Pr.* 298, Eur. *Or.* 1573, Ar. *Pl.* 824): questo Ἡ̄ potrebbe quindi essere un’esclamazione, la cui forma ricalca il citato ἔα<sup>22</sup> e la cui funzione sospetto equivalere ad un *Amen* finale, che nella liturgia cristiana ha il valore di augurio a che la preghiera od il voto siano esauditi. Il significato potrebbe essere “lei che con un’ala / su una piuma sarà, e sia!”, ma la sintassi è oltremodo incerta<sup>23</sup>.

Nell’interpretazione della seconda iscrizione, Ἡ̄ΝΙ ΓΑΝΤΑ Ἡ̄ ἘΝΙΚΛΩ̄, quasi tutti gli studiosi hanno tradotto una disgiunzione “o ... o”<sup>24</sup>, considerando ἦνί crasi di ἦ ἐνί, plausibile qualora il successivo ἦ fosse riconoscibile come una congiunzione disgiuntiva, cosa che tuttavia spirito ed accento escludono. Se dunque ἦνί equivale a ἰδοῦ, come chiosa *Suda* η 385 A., e per ἐνικλῶ̄ è preferibile l’ipotesi

<sup>21</sup> La scelta tra i due significati (metaforicamente equivalenti) non è agevole: ‘ala’ si riconnette alla tradizionale iconografia cristiana dell’elevazione al cielo delle anime o degli esseri puri, pertanto dotati di ali (un’idea però in sé già greca, ad es. Plat. *Phaedr.* 248c, 251c; cf. anche Le Goff-Baschet 1991, 799); d’altro canto, il legame tra l’anima e la piuma è tipico e si potrebbe perfino ipotizzare un riferimento (tuttavia poco verificabile) al mito egizio della piuma di Ma’at, la cui tradizione passò nella psicostasia greca e, di qui, in quella cristiana (per i legami in questa tarsia con la mitologia egizia mediata dalla cultura greca, cf. *infra*). Una possibile eco letteraria potrebbe inoltre riconoscersi in *Psal.* 18(17), 11, che nella *Vulgata* così recita: *et ascendit super cherub et volavit super pinnas venti*; è poco più che un riecheggiamento, ma merita di non essere trascurato per la compresenza dei principali temi (il volo, le ali).

<sup>22</sup> Se l’η risponde alle necessità dell’anagramma, rimane difficile spiegare l’accentazione: il semplice calco di ἔα avrebbe infatti potuto mantenerla invariata. Se l’accento circonflesso resta inspiegabile, la ragione dello spostamento sull’ultima sillaba è invece forse legata all’esempio di altre esclamazioni greche sul tipo ἰωά (Aesch. *Pers.* 1070) o ὠά (Olymp. Alch. *Art. sacr.* I 80,2).

<sup>23</sup> Ho ipotizzato una costruzione con prolessi del relativo e predicato al futuro sottinteso, seguiti dal καὶ rafforzativo e dall’esclamazione; si noti che il diffuso impiego di καὶ in luogo del semplice καί rafforzativo (cf. Soph. *El.* 1482s. ἀλλά μοι πάρεξ / καὶν σμικρὸν εἶπεῖν) «has met with ever increasing popularity since classical period» (Jannaris 1968, 165 n. 598).

<sup>24</sup> «O tutto a uno solo, o ch’io tutto fracasso» (Tambroni 1794); «O mi è concesso tutto, o mando tutto a monte» (Panofsky 1961); «O tutto a Uno Solo, o si rompe» (Ghizzoni 1978); «Of a surety, all things are at hand whereby I thwart» (Dempsey 1990).

di un imperativo presente medio da ἐνικλάω<sup>25</sup>, non pochi problemi suscita ἦ: se è irrealistico collegarlo col pur omografo avverbio di luogo ἦ, attestato solo in alcuni reperti epigrafici delle colonie (tra cui la celebre legge di Gortina), parimenti arduo è riconoscerne una qualsiasi forma coniugata di ἦμι. Nell'impossibilità di sciogliere quest'ultima difficoltà, intenderei (sempre che sia lecito fornire un'interpretazione) "ecco, piega ogni cosa!/contrasta ogni avversità!".

All'epigrafe Αἰεὶ νῆ, καὶ τῶν πλῆν, che pure non presenta ortografie incomprensibili, sono state assegnate le traduzioni più disparate<sup>26</sup>. La particella νή, ricorrente in prosa e commedia e con un'unica attestazione in tragedia (Soph. fr. 957 R.<sup>2</sup>), è un'asseverativa di notevole intensità: regge solitamente l'accusativo della divinità invocata ed il suo impiego assoluto, come in questo caso, è decisamente raro in greco, ma comune in latino<sup>27</sup>, donde l'autore potrebbe averlo desunto. Quanto a πλῆν, rispetto al suo impiego come congiunzione (con valore comparativo od avversativo<sup>28</sup>) è da preferirsi in questo caso un uso preposizionale, che regge il genitivo e vale 'eccetto', 'salvo che' (cf. e.g. *Od.* VIII 207) o, in attestazioni più tarde, 'inoltre', 'in aggiunta a' (cf. *LXX Deut.* 18,8). Traduco pertanto "sempre sì, anche in aggiunta a queste cose".

L'ultima iscrizione, ἰώηντε καὶ πλάνην<sup>29</sup>, è la meno problematica. Il sostantivo ἰώη indica qualunque suono di forte intensità, anche se non necessariamente repentino. È vocabolo prettamente epico<sup>30</sup>, le cui sfumature di significato variano da

<sup>25</sup> Il verbo ἐνικλάω è forma poetica assai rara per ἐγκλάω, impiegata quasi solo all'inf. pres. att. (cf. *Il.* VIII 408, 422): vale 'rompere', 'spezzare', al medio 'essere piegato'. Sia Hesych. ε 3102 L., sia *Suda* ε 1345 A. (e non diversamente tutti gli scolii omerici) chiosano però ἐνικλάων ἐμποδίζειν quindi 'ostacolare', 'impedire', 'contrastare'. Rengakos (1992, 40) osserva come siano stati i poeti ellenistici i primi a recuperare il verbo dalle nebbie dell'epica arcaica, sempre però interpretandolo come ἐμποδίζω (cf. *Call.* fr. 75,22 Pf. e *Iov.* 90) o, alla stregua di Ap. Rh. III 307, come κολούω alla luce di *Il.* XX 370, od infine come qualche scolio aristofaneo, che legge ἐνικλάων ἀντιλέγειν. Il verbo si è perso nella letteratura cristiana.

<sup>26</sup> «I raggiri eziandio di costoro provai» / «I raggiri ancor di essi placai» (Tambroni 1794); «Sempre sì, ricercando oltre» (Ghizzoni 1978); «For all time, by the gods, and of them I was full» (Dempsey 1990).

<sup>27</sup> Si veda in proposito Macleod (1970), il quale propende per far discendere il *ne* enclitico latino da questo particolare impiego di νή piuttosto che, come si afferma di solito, da νάι.

<sup>28</sup> Cf. González Merino 1981/1983, 172s., in cui si pone l'accento sul più frequente uso avversativo di πλῆν in età classica. Cf. anche Blomqvist 1969.

<sup>29</sup> «Clamore e errore» (Tambroni 1794); «Clamore e errore» (Panofsky 1961); «Lo schiamazzo e l'errore» (Ghizzoni 1978); «Both clamour and roaming» (Dempsey 1990).

<sup>30</sup> Se ne rileva infatti una sola attestazione nella tragedia (Soph. *Ph.* 216) e, tuttavia, appena cinque nei poemi omerici, una in *H. Hom. Merc.* 421 ed una in Hes. *Th.* 582. Si noti il fatto che il vocabolo non compare nel lessico greco-latino (cod. *Laur.* Ashb. 1439) di Marsilio Ficino, divulgato dalla fine degli anni Ottanta del XV sec.

‘grido’ (cf. Nonn. *D.* XV 300) a ‘clangore’ delle armi (cf. Coluth. 56) ad ‘ululato’ del vento (cf. *Il.* IV 274), fino al rumore dei passi (cf. Hes. *Th.* 682); anche Hesych. ι 78 L. presenta una lunga glossa di tipo onomastico (ἰωή· ἀποφορά· πνοή· φωνή· αὐγή· ψυχή· καπνός· ὄρμη· κραυγή), mentre Ap. Soph. 93,29s. B. (ἰωή· ἐπὶ μὲν τῆς φωνῆς καὶ βοῆς) e *Suda* ι 476 A. (ἰωή· πνοή) sono molto più sintetici<sup>31</sup>; il maggior numero di occorrenze, comunque, si ha negli scolî omerici di Porfirio e soprattutto in Nonno di Panopoli<sup>32</sup>. Si noti, infine, come la curiosa unione dell’enclitica τε nella parola ἰΩΗΝΤΕ derivi con ogni probabilità dall’uso della congiunzione latina -que<sup>33</sup>. La traduzione “clamore” può dunque essere accolta senza riserve.

Per quanto riguarda πλάνην, il vocabolo appartiene alla nutrita costellazione di corradicali del verbo πλανάομαι: il sostantivo πλάνη (equivalente al maschile πλάνος) vale principalmente ‘vagabondaggio’, ‘peregrinazione’ (cf. Hdt. I 130, II 103), ma anche ‘divagazione’ e, per traslato, ‘errore’ (cf. Plat. *Resp.* 505c, Plut. *Aet.* 281b), anche se in quest’ultima accezione era anticamente più comune πλάνησις. È dunque chiaro che, al di fuori di un qualunque contesto, ardua si rivela la scelta semantica tra “vagabondaggio” e “errore”.

Non è attestato, in tutta la letteratura greca, alcun accostamento di ἰωή e πλάνη: si osservi però come πλάνη sia spesso posto in coordinazione con altri vocaboli (cf. Plut. *Fac. orb. lun.* 942e περὶ τὴν πλάνην καὶ τὴν ζήτησιν), soprattutto in un più o meno sottinteso valore morale: ad es. Plat. *Phaed.* 81a, oppure Arist. *EN* 1094b 14-18 in cui si sfrutta l’accezione negativa del vagare per affermare che le cose belle e giuste sono della più varia natura ed instabili, per cui è necessario porre la massima attenzione per riconoscerle, giacché il bene potrebbe celarsi anche sotto un apparente male<sup>34</sup>: quest’osservazione di Aristotele, *mutatis mutandis*, ben si porrebbe in un contesto religioso e monasteriale, specie come quello di San Paolo, le cui monache erano spesso accusate dai loro detrattori di malversazioni e condotte ben poco consone al costume del loro officio<sup>35</sup>. Propendo dunque per il valore metaforico e morale di πλάνη, proprio – fra

<sup>31</sup> Cf. Athanassakis 1968, 77, il quale osserva che «there is something puzzling about the meaning and behavior of the word ἰωή in epic poetry».

<sup>32</sup> Una quarantina le occorrenze, la maggior parte della quali all’acc. sing. (I 127, XIV 162, XXV 325, etc.). Vale inoltre la pena segnalare la notevole diffusione di ἰωή nelle *Papyri Magicae*, cosa che ne suggerisce, con il tardo Ellenismo, aulicizzanti impieghi popolari e, forse, un progressivo ingresso nella lingua d’uso.

<sup>33</sup> I due termini sono da ritenersi uniti, giacché sufficiente è lo spazio sulla linea per marcarne l’eventuale separazione. D’altra parte, simili stramberie morfologiche nell’epigrafia rinascimentale erano meno rare di quanto si possa pensare: per citare un esempio, si pensi al *navistatium neorionve* che Ciriaco d’Ancona compose a metà Quattrocento per il ricostruito arsenale di Candia, ove un suo neologismo latino è accostato ad un termine greco completato da una particella enclitica latina.

<sup>34</sup> Si ricordi in proposito l’episodio biblico di Giuditta e Oloferne affrescato da Alessandro Araldi in un riquadro nella volta della camera a fianco di quella correggesca.

<sup>35</sup> Cf. Arist. *EN* 1094b 14-19 τὰ δὲ καλὰ καὶ τὰ δίκαια ..., πολλήν ἔχει διαφορὰν

l'altro – della traduzione greca della Bibbia<sup>36</sup>. Se tuttavia il legame lessicale di queste iscrizioni con i testi sacri non può destare alcuna sorpresa, più interessante è rilevare i punti di contatto con filosofi e moralisti greci.

In Platone, *πλάνη* ricorre talvolta in senso morale. Nel libro IV della *Repubblica*, il filosofo definisce rispetto all'anima del singolo che cosa significhi agire secondo le quattro virtù fondamentali, soffermandosi sui concetti di giustizia e ingiustizia<sup>37</sup>: compare qui un'interessante *iunctura*, τὴν ταραχὴν καὶ πλάνην (*Resp.* 444b), che ricorda da vicino il nostro motto. Data l'assenza del termine ἰωή negli scritti platonici pervenutici, ταραχή, semanticamente assimilabile in questo contesto<sup>38</sup>, può dunque suggerire una pista di ricerca. Tale *iunctura* – comunemente considerata un'endiadi quando *πλάνη* vale 'vagabondaggio' – compare anche in Plutarco, in un passo (interessante se lo si relaziona al caso di Giovanna) che giustifica l'eventuale irrazionalità (od incoerenza) nelle umane deliberazioni ope-

---

καὶ πλάνην, ὥστε δοκεῖν νόμῳ μόνον εἶναι, φύσει δὲ μή ... τοιαύτην δὲ τινα πλάνην ἔχει καὶ τὰγαθὰ διὰ τὸ πολλοῖς συμβαίνειν βλάβας ἀπ' αὐτῶν· ἤδη γάρ τινες ἀπόλωντο διὰ πλοῦτον, ἔτεροι δὲ δι' ἀνδρείαν. Tutti i beni, specie quelli terreni come la ricchezza e l'ἀνδρεία che facilmente sfocia in *audacia*, possono essere dannosi e solo un animo puro, atto alla filosofia o, nel nostro caso, pieno di fede è in grado di avvalersene in sicurezza: d'altra parte, anche Seneca avrebbe sostenuto che non importa possedere beni, l'importante è non esserne posseduti (*Vit. beat.* 21,2-4).

<sup>36</sup> Cf. *LXX Deut.* 27,18, *Prov.* 14,8, *Iez.* 33,10. Col tempo, la letteratura greca cristiana selezionò il significato di 'sedurre'. Si legge in *Apoc.* 12,9 ὁ ὄφις ὁ ἀρχαῖος, ὁ καλούμενος Διάβολος καὶ ὁ Σατανᾶς, ὁ πλανῶν τὴν οἰκουμένην ὅλην: la seduzione del serpente è il Male e non stupisce dunque che ὄφις e πλάνη siano assai frequentemente accostati nella letteratura greca cristiana. In particolare, i primi tre versi dei nove trimetri e mezzo da *Epiph. Pan.* 64,29,6, da molti ritenuti appartenenti alla celebre *Exagoge* di Ezechiele tragico, invece, sulla base del 'sapore cristiano' della coppia in questione, sono stati assegnati da Jacobson (1981) ad autore cristiano, forse Metodjo: d'altro canto, come rileva lo studioso, «πλάνη itself is rather rare in Jewish Greek texts of 'sin' and 'moral error', but common place in the church fathers of moral error, heresy, paganism, deceit of the devil» (p. 319).

<sup>37</sup> In *Resp.* 443c-e si legge: «in verità la giustizia sembra [...] relativa non alla condotta esteriore propria di ognuno, bensì a quella interiore [...]: una condotta tale da permettere [...] che l'individuo disponga bene ciò che gli è realmente proprio, esercitando il potere su di sé [...], divenendo finalmente moderato e armonico; così sarà ormai in grado di agire, che si tratti di acquisizione di ricchezze o di cura del corpo o di azione politica o di contratti privati» (trad. Vegetti 1998, 100). Parole, queste, che ben esprimono la difesa dalle accuse di immoralità che Giovanna dovette perorare, anche sintetizzandola nel ciclo epigrafico latino dei suoi appartamenti: non sorprenda, dunque, la possibilità che essa avesse ben in mente – per propria cultura o su indicazione altrui – questo passo e le pagine seguenti.

<sup>38</sup> Benché di per sé i due termini indichino cose differenti, il "clamore" cui allude questo ἰωή non è un semplice grido, bensì la confusione sollevata dalle accuse rivolte alla Badessa, pertanto molto più vicina ai significati di 'agitazione', 'perturbamento', 'tumulto' di cui è solitamente investito ταραχή. In ogni caso, bisogna ricordare che le necessità dell'anagramma costringono l'autore anche a traslati semantici talora azzardati, pur di far coesistere certe lettere con i significati previsti.

rate secondo saggezza, poiché calate in «materie piene di errore e confusione»<sup>39</sup>. Non si riscontrano invece in Platone ulteriori accostamenti di *ταραχή* e *πλάνη*, ma se *Resp.* 444b può aver suggerito la ‘struttura semantica’<sup>40</sup> del nostro motto, il *ταραχῆς τε καὶ ἀνομίας* di *Alc. II* 146b (dialogo allora ritenuto platonico) ed il *ταραχή τε καὶ ἀσυμφωνία* di *Leg.* 861a (in cui l’*ἀσυμφωνία* rappresenta, non meno dell’*ἀνομία*, un’estraneità alla regola ed all’equilibrio, quindi un errore) possono aver parimenti funto da modello sintattico.

Nella sua originaria collocazione nella stanza di sud-ovest, la tarsia dovette essere vista, oltre che da Affò, anche da Pezzana, il quale, elencandone le iscrizioni (Affò-Pezzana 1825, 320), annotò la collocazione dei singoli cartigli con brevi osservazioni che rivelano la realtà della stanza in questione ma che, inspiegabilmente, sono state quasi sempre ignorate dagli interpreti successivi.

Nello specifico, egli collocava *ἩΝ ἘΝΙ ΓΤΙΛΩ ΚΑΝ ἩΑ* e *IOVIS OMNIA PLENA* rispettivamente «sopra la porta» e «a sinistra della porta», necessariamente riferendosi a quella che affaccia sull’oratorio; *ἩΝΙ ΓΑΝΤΑ Ἡ ἘΝΙΚΑΩ* e *ERIPETE MORAE* sono invece assegnati alla «parete contro la finestra», ossia al muro orientale, che confina con il camerino, senza tuttavia che ne sia meglio specificata la reciproca posizione; *ἸΩΗΝΤΕ ΚΑΙ ΠΛΑΝΗΝ* e *SVA CVIQ MIHI MEA* sono rispettivamente «contro la 2<sup>a</sup>» e «contro la porta», quindi sulla parete meridionale; infine *ΑΕΙ ΝΗ, ΚΑΙ ΤΩΝ ΠΛΗΝ* e *SIC ERAT IN FATIS* rispettivamente «contro la 4<sup>a</sup>» e «contro la 3<sup>a</sup>», quindi sulla parete occidentale, sopra la finestra<sup>41</sup>. A comprovare la correttezza di questa disposizione, si può rilevare come essa si rifletta anche nella loro attuale collocazione: sul lato lungo (est) dell’oratorio, frontale rispetto all’ingresso, sono collocati *SVA CVIQ MIHI MEA* e *ἸΩΗΝΤΕ ΚΑΙ ΠΛΑΝΗΝ*, un tempo posti su uno dei lati lunghi della camera da

<sup>39</sup> Cf. *Virt. mor.* 444a τὴν δὲ φρόνησιν εἰς πράγματα πλάνης μεστὰ καὶ ταραχῆς καθιεῖσαν ἐπιμίγνυσθαι τοῖς τυχηροῖς πολλάκις ἀναγκαῖόν ἐστι καὶ τῷ βουλευτικῷ χρῆσθαι περὶ τῶν ἀδηλοτέρων, τῷ δὲ πρακτικῷ τὸ βουλευτικὸν ἐκδεχομένην ἐνεργεῖν ἤδη καὶ τοῦ ἀλόγου συμπάροντος καὶ συνεφελκομένου ταῖς κρίσεις.

<sup>40</sup> La ‘struttura formale’ potrebbe invece essere stata ispirata dal *ΓΟΝΟΣ ΚΑΙ ΕΥΦΥΙΑ* (con le parole ugualmente distribuite su tre righe) che in *Hypn. Poliph.* 37 il protagonista legge su di un drappo sopra la fronte di un grandioso elefante bronzeo (sfaccettato simbolo di potere regale, virtù, operosità e fedeltà nell’amore); per una analisi dell’epigrafe, si rimanda a Colonna 1499, II 596s. n. 2.

<sup>41</sup> Barocelli (2010, 321) propone una ricostruzione delle annotazioni di Pezzana notevolmente diversa, al punto che risulta arduo comprendere se la sua sia una lettura totalmente errata od una fin troppo libera interpretazione. Egli riunisce su un’unica parete (probabilmente quella nord) tre motti, di cui *ἩΝ ἘΝΙ ΓΤΙΛΩ ΚΑΝ ἩΑ* al centro, *IOVIS OMNIA PLENA* a sinistra e *SIC ERAT IN FATIS* a destra; di fronte, colloca altre tre iscrizioni, questa volta però in capovolto rapporto linguistico, con *SVA CVIQ MIHI MEA* al centro, *ΑΕΙ ΝΗ, ΚΑΙ ΤΩΝ ΠΛΗΝ* a destra (sì che risulti frontale rispetto alla citazione virgiliana) e *ἩΝΙ ΓΑΝΤΑ Ἡ ἘΝΙΚΑΩ* a sinistra; pone infine *ERIPETE MORAE* e *ἸΩΗΝΤΕ ΚΑΙ ΠΛΑΝΗΝ* sulle restanti pareti laterali, senza meglio specificarne l’ubicazione. La sua ipotesi resta tuttavia infondata e totalmente arbitraria.

letto; si è visto come gli opposti IOVIS OMNIA PLENA e ἩΝ ἘΝΙ ΓΤΙΑΩ ΚΑΝ ἩΑ siano stati separati, mentre le due restanti coppie sono collocate, ora come allora, sui lati corti. Tutti i segmenti del fregio, in ogni caso, devono aver subito più o meno sensibili alterazioni della loro lunghezza.

Così divisi in quattro coppie, i cartigli<sup>42</sup> vengono quindi a disporsi equamente lungo il perimetro della stanza; benché le annotazioni di Pezzana suggeriscano una posizione poco assiale sui lati lunghi (che forse vuole rispecchiare la corrispondenza dello stemma con la porta nord e con le iniziali in traversa), è più naturale credere ad una loro collocazione simmetrica (greche a destra, latine a sinistra) rispetto agli stemmi di Giovanna posti al centro (uno dei quali è andato perduto).

Sulla base di questa disposizione (fig. 1), è anche possibile proporre una semantica globale e coerente dell'insieme delle singole epigrafi. Dal momento che la parete nord dava accesso all'oratorio, vi leggiamo riferimenti alla sfera religiosa: Dio è in ogni cosa (IOVIS OMNIA PLENA) e solo mediante la fede in lui si può ambire ad ascendere al Regno dei Cieli (ἩΝ ἘΝΙ ΓΤΙΑΩ ΚΑΝ ἩΑ). La parete est è invece quella che immette nelle stanze di uso comune, quella che in un certo senso veicola il passaggio dalla sfera del privato a quella del pubblico; le iscrizioni esprimono pertanto ammonimenti per condurre la vita: desisti dall'ozio (ERIPTE TE MORAE) e supera le difficoltà piegandole alla tua virtù (ἩΝΙ ΓΑΝΤΑ Ἡ ἘΝΙΚΑΩ). La parete sud, a contraltare di quella nord, concerne invece la sfera dell'umano e così i cartigli si richiamano alle vicende della vita privata di Giovanna, alle ingiuste pubbliche accuse (ΙΩΗΝΤΕ ΚΑΙ ΠΛΑΝΗΝ) che dovette affrontare e, superatele, alla conseguente affermazione del proprio ruolo e della giustizia (SVA CVIQ MIHI MEA). Infine, la parete ovest, in un certo senso la più intima della stanza, è quella che riflette sugli eventi occorsi nella sua vita, concludendo così il tema del muro meridionale; data la sua innocenza, la fermezza della sua fede e la rettitudine delle sue azioni, lo scontro con i poteri forti della politica e degli interessi di parte non poteva non concludersi per lei con un successo (SIC ERAT IN FATIS), con il trionfo della verità: così è e sempre sarà, come è stato anche in questo caso (ΑΕΙ ΝΗ, ΚΑΙ ΤΩΝ ΠΛΗΝ).

Non diversamente dagli affreschi delle due stanze vicine, questi motti dovettero dunque rappresentare per Giovanna dei *memento virtutis*, nonché delle ulteriori affermazioni della propria condotta e libertà<sup>43</sup>. «Le citazioni classiche

<sup>42</sup> Ciascuno di essi misura 22 cm in altezza e 50 cm in lunghezza. Le singole lettere delle iscrizioni sono tutte alte 3 cm.

<sup>43</sup> Benché non sia semplice ridurre il senso globale delle massime ad un'unica chiave di lettura, questa deve pur esistere, giacché la precedente spiegazione ne giustifica la disposizione, ma non esaurientemente la scelta. Considerati i 'campi semantici' cui le quattro coppie fanno riferimento, ciascuna di esse potrebbe essere ricondotta ad una specifica virtù: Giustizia (SVA CVIQ MIHI MEA; ΙΩΗΝΤΕ ΚΑΙ ΠΛΑΝΗΝ), Fortezza (ERIPTE TE MORAE; ἩΝΙ ΓΑΝΤΑ Ἡ ἘΝΙΚΑΩ), Fede (IOVIS OMNIA PLENA; ἩΝ ἘΝΙ ΓΤΙΑΩ ΚΑΝ ἩΑ) e Speranza (SIC ERAT IN FATIS; ΑΕΙ ΝΗ, ΚΑΙ ΤΩΝ ΠΛΗΝ). Queste sono evidentemente le quattro in cui Giovanna si riconosceva e, nell'equa ripartizione tra virtù cardinali e teologali, si sottolinea la complementarità di cultura laica (le virtù cardinali affondano

erano enunciazioni rivolte innanzitutto a coloro che frequentavano gli ambienti claustrali, per quanto dovessero leggersi secondo le declinazioni esegetiche della cultura benedettina del tempo. È perciò alla raffinatezza della cultura di Giovanna da Piacenza che sono da ricondursi i riferimenti biblico-allegorici e allegoricomorali che vi ritroviamo» (Barocelli 2010, 266). Tuttavia, benché tutte le iscrizioni, litiche e lignee, abbiano in larga misura un eminente valore etico che certo non poteva dirsi inconsueto nei monasteri e fungeva per le monache da *memorandum* validamente associato ai privati esercizi spirituali<sup>44</sup>, le epigrafi della tarsia non sono ammonimenti collettivi per ospiti e compagne: sono autentiche imprese di Giovanna, la sintesi, esclusivamente privata<sup>45</sup>, della sua vita di donna, amministratrice e sposa di Dio, non estranee a qualunque aspetto della sua esistenza, e, poiché realizzate plausibilmente tra il 1517 ed il 1520<sup>46</sup> (circa in contemporanea all'operare di Correggio), non possono non risentire delle rinnovate accuse di immoralità rivolte alla sua persona.

Tutte le espressioni, artistiche ed epigrafiche, commissionate da Giovanna per i suoi appartamenti si rivelano pertanto una splendida sintesi di erudizione classica e dottrina cristiana, ed oscillano tra i due estremi con una costante predilezione per l'antichità. Per poter meglio chiarire questo fondamentale rapporto in tutte le sue sfumature è però necessaria un'ulteriore riflessione sui simboli che accompagnano (integrandone il significato) le scritte in tarsia, ed in particolare sul dragone alato che, divorando la propria coda, racchiude ad anello stemma ed iniziali della Badessa.

---

le loro origini proprio nel IV libro della *Repubblica* di Platone) e cristiana, e, in Giovanna, il suo essere amministratrice e guida spirituale, donna e monaca.

<sup>44</sup> Le iscrizioni nei conventi avevano infatti spesso, insieme alle immagini, un fondamentale ruolo mnemonico in epoche come il Basso Medioevo ed il Rinascimento, che assegnavano allo sviluppo della memoria una grandissima importanza: a quel tempo – osserva Yates (1966, 78), nel suo capitale saggio dedicato alla storia della mnemotecnica – «l'uomo morale che desiderava scegliere il sentiero della virtù, ricordando in pari tempo ed evitando il vizio, doveva imprimere nella sua memoria un numero di cose maggiore che nei più semplici tempi precedenti».

<sup>45</sup> Questa destinazione elitaria è confermata anche dall'impiego del greco, accessibile solo a pochi eruditi quali certo non potevano contarsi in un convento monacale, benché raffinato asilo di dame dell'alta società.

<sup>46</sup> In modo assolutamente convincente, Barocelli (2010, 316) considera questa tarsia successiva al coro (*post* 1503) di Luchino Bianchino, oggi nella chiesa della Santissima Trinità dei Rossi, e, «per disegno e composizione grafica [...], da giudicarsi prossima al “leggio” ligneo di San Paolo [...], opera di altra bottega di intarsiatori», attribuendola insieme alla bella porta nella parete sud della camera correghesca all'opera di Marco Antonio Zucchi (operante nel monastero contemporaneamente a Correggio) e della sua bottega (cf. Barocelli 2010, 362 n. 419 e 357 n. 311). D'altro canto, gli appartamenti di Giovanna furono compiuti entro il 1514 (cf. Prestianni 2009, 115) ed a partire dal 1519/1520 la Badessa si interessò prevalentemente della ristrutturazione e decorazione degli ambienti comuni (sulla datazione degli interventi decorativi ed epigrafici, cf. *supra* n. 6).

È noto che questo simbolo, diffuso in pressoché tutte le antiche civiltà, ebbe una certa fortuna nel Rinascimento da quando nel 1419 il prete e mercante fiorentino Cristoforo de' Buondelmonti riportò dall'isola greca di Andro un manoscritto del XIV sec. con gli *Hieroglyphica* di Horapollon (ca. IV sec. d.C.), tradotti in latino da Giorgio Valla già alla metà del Quattrocento e stampati nell'originale greco da Aldo Manuzio nel 1505. Il suo impiego rinascimentale prevedeva spesso, nelle prime occorrenze, un'immagine composta da un soggetto/oggetto centrale circondato dall'*ouroboros*: così lo rappresenta Francesco Colonna nel 1499 (con al centro il simulacro tricipite di Serapide) e così si ritrova in San Paolo intorno alle iniziali ed allo stemma di Giovanna; successivamente il suo uso come singolo elemento accessorio si affermò negli emblemi, ma questi sono quasi tutti più tardi e quindi rivestono limitato interesse per il nostro caso.

Il simbolo presenta fin dall'epoca antica una notevole sfumatura di significati, ma nel Rinascimento questi sono quasi tutti legati al tema del tempo e della sua ciclicità: è bene infatti ricordare, con Gombrich (1978, 226s.), che tale non è il valore originale attribuitogli da Horapollon (per il quale era simbolo dell'eterno ritorno alla Divina Provvidenza di quanto nel mondo era stato da lei generato), bensì quello assegnatogli prima da Macrobio (*Sat.* I 9,12) e Servio (*Aen.* V 46, 85), poi in età umanistica da Marsilio Ficino<sup>47</sup>. Il valore di Universale, che tanto bene si sposa con l'idea di una Badessa che pervade di sé e della propria autorità l'intero convento, non è dunque l'unico riconoscibile, né tantomeno il principale in questo contesto. Originariamente legato ad una dimensione terrestre e prevalentemente spaziale, il serpente uroborico rappresentò in età ellenistica Αἰών, il Tempo<sup>48</sup>, stellare e superiore a quello egrediente terrestre (χρόνος), e come tale era messo in connessione con il simbolismo solare; ma in un contesto come quello ellenistico, pervaso dalle suggestioni culturali antico-egizie incentrate sulla figura del Faraone

<sup>47</sup> Cf. *M. Ficini opera omnia*, Basileae 1576, 1768. L'*ouroboros* era ricordato anche in un altro testo fondamentale per il tardo Medioevo e per il Rinascimento, il *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella (V sec. d.C.), che in I 70 (un passo commentato da Scoto Eriugena) pone questo simbolo in mano a Saturno, inaugurando un'iconografia di lunga fortuna. L'immagine di Capella era dettata da riflessioni neoplatoniche che identificavano Saturno con Chronos (il tempo divora ciò che crea, come Saturno i propri figli; tale lettura si consolidò in età rinascimentale, sia per assonanza [Kronos/Chronos], sia per la rivoluzione dell'omonimo pianeta, la più lunga fra quelli allora osservati) ed entrambi questi con il Dio degli Ebrei, come rilevato da Agostino (*Cons. Evang.* I 23,25).

<sup>48</sup> «Nelle gemme sembra prevalere un'interpretazione dell'*ouroboros* in senso cosmologico, inteso come rappresentazione della *vis caeli maxima* o *anima mundi*, [ossia] di quell'entità divina che presiede soprattutto al governo del cosmo, il *pantokrator*, le cui caratteristiche solari sono particolarmente accentuate» (Lancellotti 2002, 78). Evidente risulta qui la facile sfumatura cristiana cui questo simbolo poté dunque andare incontro in epoche più tarde e che, qualora sia stata colta dagli umanisti tardo-medievali e rinascimentali, potremmo forse sbilanciarci a riconoscere anche in questo caso, come se Giovanna avesse voluto sottolineare la saldezza della propria fede.

figlio del Sole, si caricò di un marcato valore di autorità: con il suo circolo chiuso, esso distingueva ciò che era saggiamente governato dal dio-sovrano all'insegna dell'ordine da quanto, all'esterno del suo regno, affondava in uno spazio-tempo inesistente, dominato dal *Chaos* primordiale. «Questa funzione di delimitazione del cosmo rispetto al disordine esterno appare anche nella trasformazione ideologica subita dal cartiglio che diventa, in epoca tarda, un *ouroboros*: “il più potente re” si scrive con il nome in questione all'interno di un serpente uroborico» (Lancellotti 2002, 72), e, come è noto, è proprio il cartiglio nella scrittura geroglifica la sede destinata al nome del Faraone.

D'altro canto, questo sviluppo è testimoniato proprio da Horapollon (I 59) e non credo dunque sia errato suggerire una diretta ripresa del tema da parte di Giovanna o di chi collaborò con lei alla progettazione del ciclo epigrafico e pittorico dei suoi appartamenti<sup>49</sup>: includere il proprio stemma e le proprie iniziali in un *ouroboros* mostrerebbe quindi il desiderio di sottolineare il proprio ruolo di Signora del Convento, guida spirituale e politica per le sue compagne e per molti eminenti uomini al vertice del comune parmense e delle sue casate in perenne lotta<sup>50</sup>; non da ultimo, questo valore spiegherebbe anche l'inserimento delle otto iscrizioni intarsiate in quelli che paiono veri e propri cartigli.

Che qui compaia un drago alato e non un serpente non deve poi destare sorpresa. Una simile ambiguità nasce in parte dal fatto che il vocabolo latino *draco* (come d'altronde quello greco *δράκων*) vale sia 'serpente', sia 'drago', in parte dalla già citata esegesi che Marsilio Ficino diede di Horap. I 2, attribuendo al serpente un paio di ali: tale alternanza iconografica, assente nelle gemme antiche ed eccezionalmente riscontrabile in maestranze romaniche, non sembra avere precedenti locali (conoscibili da chi ideò questa tarsia), ma solo qualche esempio successivo<sup>51</sup>;

<sup>49</sup> L'opera era certo nota a costoro, poiché un altro simbolo necessariamente desunto da questa, i due piedi sopra l'acqua (cf. Horap. I 58), fu dipinto nel 1514 in una delle lunette della Camera di Araldi. Per la fortuna che la scrittura geroglifica ebbe a Parma dopo l'*editio princeps* di Horapollon, cf. Periti 2004. Per la generale importanza del linguaggio geroglifico nella cultura rinascimentale, cf. Castelli 1979.

<sup>50</sup> Il valore simbolico di 'guida' è ripreso anche dal pastorale, tradizionale simbolo di autorità in ambito cristiano, come attributo di Cristo Buon Pastore (ma anticamente proprio anche di Osiride ed Orfeo). Si ripropone quindi in immagini l'unione complementare tra tradizione greca (*ouroboros*) e latina (pastorale) che nella tarsia già si è avuta con l'equilibrata alternanza di iscrizioni greche e latine, in un generale, consapevole ed armonico recupero – squisitamente umanistico – della tradizione classica, anche laddove sarebbe meno naturale attenderselo. Si noti infine come l'agganciare saldamente il *δράκων* alla cultura classica eviti che esso possa assumere, in un contesto religioso quale è un convento, il comune valore negativo che gli è generalmente attribuito dalla simbologia cristiana, come ad esempio appare nella lunetta antelamica del Portale della Vita del Battistero di Parma.

<sup>51</sup> La prima occorrenza successiva rintracciabile è una medaglia del legato pontificio Tommaso Campeggi, datata 1525, che sul *verso* riporta al centro un drago alato che si morde la coda (cf. Hill 1930, n. 520). Vale giusto la pena segnalare, *en passant*, il fatto che Tommaso

tuttavia, nel presente caso, il motivo di questa iconografia è spiegabile a prescindere dalle parole di Ficino. Nella *Iconologia* (1625) di Cesare Ripa, il drago è incluso in diverse composizioni allegoriche, ed in tutte quelle in cui non è confuso con un basilisco esso è simbolo di vigilanza e protezione<sup>52</sup>: nell'allegoria della *Custodia* (85), l'autore riflette su come «per la bona custodia due cose necessarissime si ricercano, una è il prevedere il pericolo e lo star desto, che non venghino all'improvviso, l'altra è la potenza di resistere alle forze esteriori», ed indica nel drago una figura che ben incarna parimenti queste due virtù; ma la Vigilanza è anche *condicio sine qua non* per la Prudenza e così, un po' più d'un secolo prima, nei cosiddetti *Tarocchi del Mantegna*, si trova la PRVDENCIA XXXV, reggente al solito uno specchio ed affiancata ai piedi da un pingue draghetto.

Absolutamente classico è peraltro il ruolo di custode di questa bestia: un *draco* è a guardia della fonte d'acqua cui si avvicina Cadmo coi suoi uomini (cf. Ov. *Met.* VII 149-151) ed un *δράκων φύλαξ* (Soph. *Tr.* 1100) custodisce il vello d'oro che Giasone deve conquistare<sup>53</sup>; e se anche Macrobio non manca di ricordare l'antico uso di assegnare a tale simbolo *aedium adytorum oraculorum thesaurorum custodiam* (*Sat.* I 20,3), la connessione tra la figura del drago che custodisce ed il *limen*, la soglia custodita, è motivo ripreso da Plinio (*Nat.* XXIX 20) oltre che, secoli dopo, da Francesco Colonna (*Hypn. Poliph.* 61s.): ancora al cominciamento del suo lungo peregrinare, il protagonista Polifilo giunge ad una *magna porta* che segna il vero avvio del suo cammino iniziatico, oltrepassata la quale si imbatte in «uno spaventevole e horrendo Dracone»<sup>54</sup>, simbolo qui di oblio, ma principalmente di vigilanza. D'altro canto, risale già alla seconda metà del Quattrocento l'impiego del drago con questo valore nella medagliistica<sup>55</sup>, che

---

fu associato dal fratello Lorenzo proprio al governo di Parma e Piacenza entro il 1520: una coincidenza geografica e cronologica che non può non destare una certa sorpresa.

<sup>52</sup> Unica eccezione è la *Virtù eroica* (404,3), ripresa da una medaglia antica, nella quale il Dragone affrontato da Ercole è da intendersi come «il piacevole appetito della libidine» (Ripa).

<sup>53</sup> Cf. Ap. Rh. II 405, 1208s. Si noti in proposito come in entrambi questi passi l'idea di sorveglianza 'a 360°' e di custodia avvolgente il bene protetto sia sottolineata dalla costante presenza della preposizione ἀμφί, nel primo caso rafforzata dal verbo ὀπιπεύω, nel secondo perfino raddoppiata da un περί, non certo percepito come pleonastico.

<sup>54</sup> Si ritiene che modello per questa immagine dovette essere un passo di Claudiano (*Cons. Stil.* 2,426-430), in cui un serpente uroborico è posto a custodia della "immensa spelunca del Tempo", riunendo così in esso il valore di vigilanza con la più diffusa connessione alla sfera del tempo.

<sup>55</sup> Due medaglie opera di Sperandio da Mantova per il giureconsulto Alessandro Tartagni da Imola (cf. Hill 1930, 381a, 381c) risalgono alla seconda metà degli anni Settanta del XV sec. e mostrano sul *verso* Mercurio che domina un drago alato dalla cui bocca esce la scritta *VIGILANTIA FLORVI PARNASVS*. Sempre ad opera di Sperandio, una medaglia del 1479 per il nobile bolognese Virgilio Malvezzi mostra una scena simile, che Hill (1930, 383) spiegò quale allegoria della Vigilanza: un vecchio barbuto dotato di spada siede su un plinto e tiene il piede destro sopra un sacchetto riverso di monete d'oro (tuttavia in alcuni casi attribuito della Virtù), il sinistro sopra un drago attorcigliato che, pur non essendo uroborico, molto si avvicina a quell'immagine simbolica.

testimonia un uso figurativo tutt'altro che raro, di cui i dotti umanisti parmensi certo erano consapevoli<sup>56</sup>. Giovanna, dunque, non si fece scrupolo di apporre il proprio stemma e le proprie iniziali dentro l'*ouroboros* in tarsia e, sulla base di Plinio<sup>57</sup>, sulla traversa di entrambi gli accessi dalla sua camera alle altre stanze, lei duplice custode dal suo 'antro' delle questioni sacre e profane del convento.

Risulta pertanto chiara la grande importanza che Giovanna da Piacenza ed il suo programma epigrafico e figurativo rivestirono nel più ampio contesto del Rinascimento parmigiano. La ricchezza di fonti letterarie di cui la Badessa e chiunque l'abbia affiancata nella progettazione di questi cicli decorativi potevano disporre rispecchia alla perfezione la condizione di una città come Parma, che godette di una grande ubertà culturale dovuta soprattutto alla nuova arte tipografica. Filiazione in certo qual modo delle stamperie bolognesi, con le quali intrattenevano stretti rapporti di collaborazione, quelle parmigiane si rivelarono fin da subito prolifiche, specie nell'edizione di testi classici, in primo luogo poetici (Ovidio, Virgilio, Catullo, Stazio, Plauto e Terenzio), ma anche di prosa storica ed erudita (Plinio il Vecchio, Tacito, Floro), con un certo interesse per la greicità<sup>58</sup>. Nonostante ciò, a fine Quattrocento è evidente, rispetto ad altri centri padani, un ritardo culturale sensibile ma non assoluto, tale da consentirle comunque di veder sorgere «la sua primavera "umanistica"» (Dall'Acqua 1990, 27).

---

In questo senso deve dunque essere corretta la lettura di Zanichelli (1979, 52s.), la quale (rifiutando correttamente il valore di 'Universale') interpretò la lunetta di sinistra della parete ovest della Camera di Araldi, in cui compare una donna in fluttuanti vesti bianche con una spada nella destra e tenendo stretto un drago uroborico con la sinistra, come *Trionfo sull'Avidità* (legandolo alla *Cacciata dei mercanti dal tempio* in un riquadro superiore), il cui unico referente letterario per il legame tra il Drago e l'Avidità è il *Reductorium morale* di Pierre Bersuire (alla luce del quale ella decodifica l'intera iconologia della camera): ben più evidente è invece l'affinità tra questa immagine e quella sulle medaglie quattrocentesche per Agostino Buonfrancesco (cf. Hill 1930, 372), Virgilio Malvezzi (p. 383) e specialmente Jacopo Trotti ferrarese (p. 398), ove scompare il sacco con le monete, mentre la figura barbata è in piedi e leva in alto la spada. Pertanto il drago, come pure la scimmia nella simile raffigurazione della lunetta seguente a destra, non è bestia su cui trionfa la figura femminile armata, bensì attributo di essa. Non è però questa la sede per affrontare un ripensamento dell'interpretazione del ciclo araldiano, che tuttavia sulla base di questa constatazione sarebbe forse il caso, almeno in parte, di intraprendere.

<sup>56</sup> Si noti che in Horap. I 19 il geroglifico per 'custodia' e 'vigilanza' è la testa di leone; tuttavia in I 60 il 'sovrano custode' è rappresentato con un ὄφις ἐγρηγορός, del quale non si esplicita la forma uroborica, ma si afferma che ἀντὶ δὲ τοῦ ὀνόματος τοῦ βασιλέως, φύλακα γράφουσιν, evidenziandone quindi il legame con I 59.

<sup>57</sup> L'edizione della *Naturalis Historia* curata da Filippo Beroaldo e pubblicata in folio proprio a Parma nel 1476 fu un vero successo e, con le sue sei ristampe, dominò indiscussa il mercato per almeno un ventennio.

<sup>58</sup> Basti ricordare una *Batracomiomachia*, un compendio dell'*Iliade*, il *Pluto* di Aristofane e l'*Ecuba* di Euripide, data alle stampe un anno prima che Manuzio ne pubblicasse la traduzione ad opera di Erasmo (cf. Balsamo 1986).

Testimonianza interessante di questo tardo Umanesimo parmigiano è proprio il ciclo epigrafico di Giovanna. L'epigrafia antica, specialmente romana, aveva appassionato i dotti europei fin dal IX sec. ed aveva portato tra XIII e XIV sec. alla compilazione di nutrite sillogi epigrafiche, sulla scia di quel nuovo interesse per gli *studia humanitatis* (diffuso, soprattutto nel nord-Europa, tra XII e XIII sec.) talora definito 'proto-Umanesimo'<sup>59</sup>. Fu però nel Quattrocento che il gusto (ancora antiquario) per l'epigrafia antica esplose, soprattutto per merito di Poggio Bracciolini e Coluccio Salutati, umanisti 'totali', la cui opera in campo epigrafico fu proseguita e integrata da appassionati compilatori come Feliciano, Marcanova, Ferrarini e fra' Giocondo, fino a giungere a Poliziano, per citare solo i più importanti.

Tuttavia, come spesso accade nel Quattrocento, il recupero dell'antico passava anche, inscindibilmente, per una sua rifondazione: e così (invero fin da Petrarca) le epigrafi cominciarono non solo ad essere lette e collezionate, ma anche composte dai più dotti e raffinati uomini di lettere ed apposte a qualunque opera o monumento fosse degno di una nobilitazione maggiore, per sé e per il suo committente. Tra i più importanti centri urbani che stimolarono questa produzione si annoverano Roma e Rimini, che sotto i Malatesta stava vivendo anni interessanti per l'arte e la cultura: alla corte ducale operavano in particolare due umanisti di grande spessore, Roberto Valturio ed il parmigiano Basinio Basini, apprezzabile filologo, edotto nel greco antico, cui è quasi certamente da attribuire quella «manifestazione eccezionale di epigrafia umanistica» (Campana 1956, 22) che è la lunga epigrafe greca apposta sui fianchi dei pilastri angolari esterni del Tempio Malatestiano. L'impiego del greco nella redazione di epigrafi in età rinascimentale non era tanto frequente da riconoscerci una tradizione, ma nemmeno tanto raro da costituire un'eccezione: rappresentava piuttosto una precisa volontà di distinzione, talvolta di elitarità, che non sfociava mai nell'occulto o nel magico e che invece si poneva come valore antiquario aggiunto alla raffinatezza del luogo, del monumento e soprattutto, ancora una volta, del suo committente.

Parma godeva, come si è visto, di una certa preminenza negli studi classici e nella conoscenza della lingua greca: non è nota, tuttavia, una particolare propensione per la cultura epigrafica, pure a tratti rintracciabile, dall'epigrafe latina composta da Petrarca per una torre in città costruita dal suo amico Azzo di Correggio, fino alle iscrizioni greche dipinte nella Cappella Montini in Cattedrale o nella navata centrale di San Giovanni Evangelista. Il ciclo epigrafico di Giovanna si pone quindi a metà tra due diversi (ma legati) impieghi di quello che è a tutti

---

<sup>59</sup> «Il termine "Umanesimo" non deve considerarsi sinonimo di concetti generici quali rispetto per i valori umani, individualismo, laicismo o addirittura liberalismo, ma più rigorosamente come un'ideale culturale ed educativo» che recuperi la tradizione classica «dal punto di vista dell'uomo di lettere [...] e non del filosofo, dello statista, del giurista, del medico o dello scienziato» (Panofsky 1960, 88). Per un quadro storico-culturale sulla Parma di quegli anni, cf. Prestianni 2009, 104-113.

gli effetti un genere letterario: l'incisione su pietra di molte delle iscrizioni delle stanze ed il citazionismo dalle più note opere letterarie della latinità guardano al gusto archeologico del XV sec., coesistendo tuttavia perfettamente con il piacere per quell' 'arte allusiva' tipica di un'epoca, per così dire, 'neo-cortese' nel suo momento di massimo splendore<sup>60</sup>. Con i suoi appartamenti ed i suoi motti, Giovanna si stabilì sulla soglia di passaggio (cronologicamente di poco spostata in avanti rispetto al resto della penisola, come si conviene alla Parma di quegli anni) – e quindi al centro – tra due epoche tra loro legate eppure fortemente diverse, che seppe magnificamente sintetizzare in un programma decorativo nel contempo politico e culturale.

Ancora *in fieri* è il dibattito sulle figure chiave che, nella politica così come nel mecenatismo, consentirono e promossero il rinnovamento artistico e, prima di tutto, intellettuale di Parma all'alba del XVI sec.: senza dubbio, però, vi si può annoverare il 'cantiere' di San Paolo, ove Giovanna fece dell'arguzia e dell'antiquaria un potente strumento apologetico e, prima ancora, biografico che solo la precoce clausurazione degli ambienti impedì forse di imporsi come modello. Disseminando queste citazioni, ella descrisse se stessa e la propria vita (nella quale la lotta contro le accuse di immoralità ebbe una parte rilevante, anche se non totalizzante) attraverso imprese<sup>61</sup> unicamente verbali, nelle quali le parole fossero tanto evocative (eppure tanto misteriose) da compensare la mancanza di immagini.

L'intero ciclo epigrafico di questi appartamenti mostra dunque il ritratto sfaccettato di una donna forte, per taluni quasi sfacciata, che alla stregua delle più eleganti nobildonne aristocratiche del Rinascimento seppe circondarsi di opere pregiate, fini letterati ed acuti politici: una 'principessa della Chiesa' ampiamente nutrita di letteratura classica e vicina ai più dotti in materia (il suo 'cenacolo' era frequentato tra gli altri da Grepaldo, Caviceo, Carpesano, Ugoletto e Andrea Baiardi), quale per esempio quel Giorgio Anselmi che probabilmente collaborò alla progettazione degli affreschi correggeschi e, potremmo supporre, anche alla redazione dell'intero ciclo epigrafico<sup>62</sup>. «Anche se nulla si sapesse della storia

<sup>60</sup> «Dietro queste massime in lettera greca è facile scorgere quel raffinato piacere linguistico per i "rebus" e gli anagrammi che appartiene alle sottigliezze erudite della società umanistica» (Barocelli 2010, 321).

<sup>61</sup> «Un'impresa è un'intenzione, un disegno particolare [...]: è una metafora del soggetto, funzionante intellettualmente attraverso il raffinato piacere dei giochi retorici» (Bregoli-Russo 1990, 173).

<sup>62</sup> In proposito, si tenga presente da un lato lo stretto legame di Giorgio Anselmi sia con il convento di San Paolo (una sua figlia vi entrò nel 1519), sia con Giovanna in particolare (cf. Prestianni 2009, 109s.), dall'altro l'amicizia che lo univa a Michele Fabrizio Ferrarini, «[who] was probably involved with the earliest printed alphabet (Parma, ca. 1483), illustrating how to shape authentic capital letters *all'antica* according to geometrical rules» (Periti 2008, 195). Non che Anselmi avesse potuto desumere dalle sillogi epigrafiche dell'amico le citazioni latine (le uniche raccolte da Ferrarini), che si è visto essere tutte letterarie: tuttavia, potrebbe essere

di Giovanna da Piacenza, il suo carattere emergerebbe con estrema chiarezza dall'insieme di queste iscrizioni [...]. Indomabile nel lottare per i propri diritti, ma tollerante quando quei diritti venivano rispettati (*sua cuique mihi mea*), ella ci appare anche fornita di uno spiccato senso dell'umorismo» (Panofsky 1961, 170): ed è certo questo, al di là di alcuni abbagli storici, un ritratto che deve ricalcare verosimilmente la realtà.

Dip. di Arti Visive  
Via Barberia 4, I – 40123 Bologna

ALESSIO COSTARELLI  
alessio.costarelli@gmail.com

### Abbreviazioni bibliografiche

- Affò 1794 = I. A., *Ragionamento [...] sopra una stanza dipinta dal celeberrimo Antonio Allegri da Correggio nel Monistero di S. Paolo in Parma*, Parma 1794.
- Affò-Pezzana 1825 = I. A.-A. P., *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani*, I-VII, Parma 1825.
- Arcangeli 1996 = L. A., *Ragioni politiche della disciplina monastica. Il caso di Parma tra Quattrocento e Cinquecento*, in Zarri 1996 [q.v.], 165-187.
- Athanassakis 1968 = A. A., *The word ἰωή in Homer and Hesiod*, «AJPh» LXXXIX (1968) 77-82.
- Balsamo 1986 = L. B., *Editoria ed Umanesimo a Parma tra Quattro e Cinquecento*, in P. Medioli Masotti (ed.), *Parma e l'Umanesimo italiano*. «Atti del convegno internazionale di studi umanistici. Parma, 20 ottobre 1984», Padova 1986, 77-95.
- Barocelli 2010 = F. B., *Il Correggio nel monastero di San Paolo e l'umanesimo monastico di Giovanna Piacenza*, in Id. (ed.), *Il Correggio nella Camera di San Paolo*, Milano 2010, 223-365.
- Blomqvist 1969 = J. B., *Greek Particles in Hellenistic Prose*, Lund 1969.
- Bregoli-Russo 1990 = M. B.-R., *L'impresa come ritratto del Rinascimento*, Napoli 1990.
- Calvesi 1990 = M. C., *La Camera di San Paolo del Correggio. Gli inconsulti e i virtuosi*, in Dall'Acqua 1990a [q.v.], 193-200.
- Campana 1956 = A. C., *Studi epigrafici ed epigrafia nuova nel Rinascimento umanistico*, ed. a c. di A. Petrucci, Roma 2005.
- Castelli 1979 = P. C., *I geroglifici e il mito dell'Egitto nel Rinascimento*, Firenze 1979.
- Cattelani 1975 = R. C., *ΙΩΑΝΝΕ ΠΑΑΚΗΝΤΙΗ, IOANNA PLACENTIA ABB.*, «Parma per l'arte» VII (1975) 6-20.
- Cecchinelli 2005 = C. C., *La riforma dei monasteri femminili a Parma nel primo Cinquecento: San Paolo e San Quintino*, «Aurea Parma» LXXXIX (gennaio-aprile 2005) 3-48.
- Chantraine 1967 = P. C., *Morphologie historique du grec*, Paris 1967.
- Chevalier-Gheerbrant 1982 = J. C.-A. G., *Dictionnaire des symboles*, Paris 1982.

---

rimasto favorevolmente suggestionato – e Giovanna con lui – dall'interesse per l'epigrafia latina antica, cui forse volle ispirarsi, fermo restando che il fondamentale modello di riferimento in questo caso non è quello antiquario, bensì quello delle imprese.

- Chiusa 2006 = M.C. C., *All'ombra della Badessa. Le committenze artistiche fra erudizione e voluptas*, «Archivio Storico per le Province Parmensi» s. 4 LVIII (2006 [ma 2007]) 611-619.
- Colonna 1499 = F. C., *Hypnerotomachia Poliphili*, ripr. anast. dell'ed. aldina 1499, intr. trad. e comm. a c. di M. Ariani-M. Gabriele, I-II, Milano 1998.
- Dall'Acqua 1990a = M. D.A. (ed.), *Il Monastero di San Paolo*, Parma 1990.
- Dall'Acqua 1990b = M. D.A., *Il Monastero di San Paolo*, in Dall'Acqua 1990a [q.v.], 11-42.
- Dempsey 1990 = C. D., *The mottos in the Camerino of Gioanna da Piacenza in the Convent of San Paolo*, «The Burlington Magazine» CXXXII/1048 (July 1990) 490-492.
- Erasmus 1536 = J.-C. Saladin, *Érasme de Rotterdam. Les Adages*, I-V, Paris 2011.
- Ghizzoni 1978 = V. G., *La "Caccia della Sapienza" di Antonio Lieto*, «Commentari. Rivista di Critica e Storia dell'Arte» (aprile 1978) 104-115.
- Ghizzoni 1979 = V. G., *Alla scoperta di un rebus pitagorico. La "impresa" di Giovanna Piacenza*, «Parma nell'arte» XI/1 (gennaio-giugno 1979) 95-99.
- Ghizzoni 1980 = V. G., *"Ora et Labora" in un iter "Pitagorico"*, «Parma nell'arte», XII/2 (luglio-dicembre 1980) 109-115.
- Gombrich 1978 = E.H. G., *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino 1978.
- González Merino 1981/1983 = J.I. G.M., *Las partículas en Menandro*, «Eclás» LXXXVI (1981/1983) 163-184.
- Hill 1930 = G.F. H., *A Corpus of Italian Medals*, I-II, London 1930.
- Jacobson 1981 = H. J., *Ezekiel the tragedian and the primeval serpent*, «AJPh» CII (1981) 316-320.
- Jannaris 1968 = A.N. J., *An Historical Greek Grammar*, London 1968.
- Lancellotti 2002 = M.G. L., *Il serpente ouroboros nelle gemme magiche*, in A. Mastrocinque (ed.), «Atti dell'incontro di studio "Gemme gnostiche e cultura ellenistica". Verona, 22-23 ottobre 1999», Bologna 2002, 71-85.
- Le Goff-Baschet 1991 = J. L.G.-J. B., *Anima*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale* I (1991) 798-815.
- Macleod 1970 = M.D. M., *A rare use of vḥ̄ in Menander and Lucian*, «CR» n.s. XX (1970) 289.
- Panofsky 1960 = E. P., *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, trad. it. Milano 2009<sup>3</sup> (ed. or. Stockholm 1960).
- Panofsky 1961 = E. P., *Iconologia della Camera di San Paolo*, trad. it. in F. Barocelli (ed.), *Il Correggio nella Camera di San Paolo*, Milano 1988, 165-221 (ed. or. London 1961).
- Periti 2004 = G. P., *Enigmatic beauty: Correggio's Camera di San Paolo*, in G. P. (ed.), *Drawing Relationships in Northern Italian Renaissance Art. Patronage and Theories of Invention*, Ashgate 2004, 153-176.
- Periti 2008 = G. P., *Epigraphy and the semiotics of the line in late Quattrocento Italy*, in M. Faietti-G. Wolf (edd.), *Linea I. Grafie di Immagini tra Quattrocento e Cinquecento*, Venezia 2008, 191-210.
- Prestiani 2009 = C. P., *Un documento inedito sulla committenza di Giovanna da Piacenza nel Monastero di San Paolo*, «Aurea Parma» XCIII/1 (gennaio-marzo 2009) 103-132.
- Rengakos 1992 = A. R., *Homerische Wörter bei Kallimachos. Wolfgang Kullmann zum 65. Geburtstag*, «ZPE» XCIV (1992) 21-47.
- Tambroni 1794 = C. T., carteggio Affò (Parma, Bibl. Palatina, Epistolario Parmense, c. 17, lettere Tambroni 1794).

Tosi, *DSL<sup>2</sup>* = R. T., *Dictionnaire des sentences latines et grecques*, trad. fr. (ampliata e aggiornata), Grenoble 2010<sup>2</sup> (ed. or. Milano 1991<sup>1</sup>).

Vegetti 1998 = M. V., *Platone. La Repubblica*, III. *Libro IV*, Napoli 1998.

Wittkower 1972 = R. W., *Hieroglyphics in the early Renaissance*, in B.S. Levy (ed.), *Developments in the Early Renaissance*. «Papers of the Second Annual Conference of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies. State University of New York at Binghamton, 4-5 May 1968», Albany 1972, 58-97.

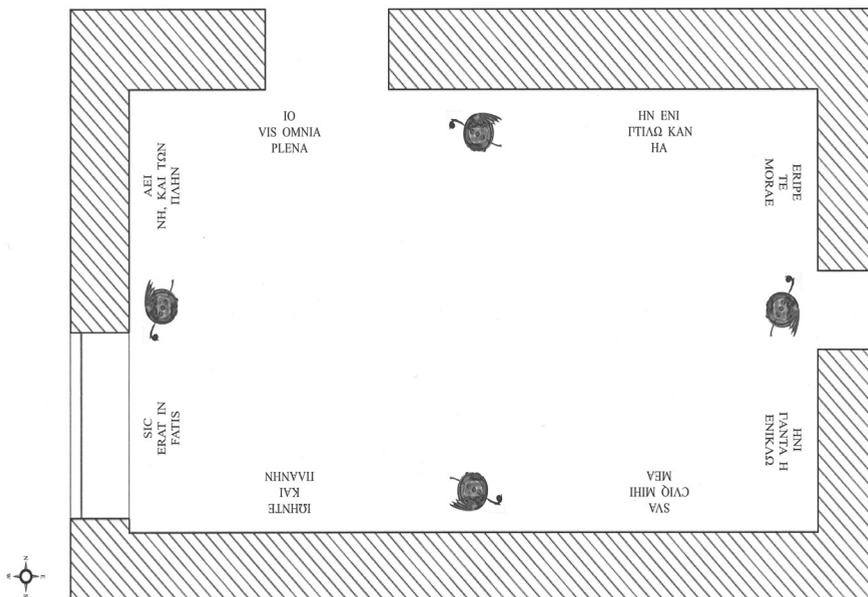
Yates 1966 = F.A. Y., *L'arte della memoria*, trad. di A. Biondi, Torino 1972<sup>2</sup> (ed. or. London 1966).

Zanichelli 1979 = G.Z. Z., *Iconologia della Camera di Alessandro Araldi nel monastero di San Paolo in Parma*, Parma 1979.

Zarri 1996 = G. Z., *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa*, Roma 1996.

### Abstract

Inside the St.-Paul monastery in Parma, many inscriptions were located by the abbess Giovanna da Piacenza during the second decade of the 16th century. The four Greek ones have been hard to interpret for centuries; this essay is a new attempt at translating them, in connection with their historical, iconographic and architectural context.



**Fig. 1:** Planimetria della camera di sud-ovest: ipotesi di disposizione originaria della tarsia.