

דימויה של דיאנה במנזר סן פאולו בפארמה

רחל ספיר

rachelsapir@gmail.com

 Rachel Sapir

תוכן עניינים

רשימת תמונות

| | |
|----|--|
| 1 | מבוא |
| 2 | 1. מסדר קהילת מונטה קסינו |
| 2 | 1.1 הנזירות שהצטרפו למסדר |
| 3 | 1.2 המרחב הנשי |
| 5 | 1.3 החדר של אב וראשת מנזר |
| 5 | 2. קאמרה די סן פאולו |
| 5 | 2.1 תיאור מנזר סן פאולו |
| 6 | 2.2 תיאור הקאמרה די סן פאולו |
| 6 | 2.3 תיאורה של דיאנה |
| 7 | 3. דיאנה בקאמרה די סן פאולו |
| 7 | 3.1 סגירותו של המנזר |
| 9 | 3.2 דמותה של האלה במיתולוגיה היוונית והרומית |
| 9 | 3.3 ראשת המנזר ולימודי הקלאסיקה |
| 10 | 3.4 אלת הצייד והאור האלוהי |
| 13 | 3.5 אלת הירח |

15

סיכום ומסקנות

17

ביבליוגרפיה

18

תמונות

רשימת תמונות

1. המנזר על שם סן פאולו, תרשים, פארמה (מקור: ברשות הציבור).
2. שני החדרים המרכזיים, תרשים, פארמה (מקור: ברשות הציבור).
3. קורגייו, קאמרה די סן פאולו, 1518-1519, פרסקו, מנזר סן פאולו, פארמה (מקור: ברשות הציבור).
4. קורגייו, התקרה, 1518-1519, פרסקו, מנזר סן פאולו, פארמה (מקור: ברשות הציבור).
5. קורגייו, הסמל המשפחתי של ראשת המנזר, 1518-1519, פרסקו, מנזר סן פאולו, פארמה (מקור: ברשות הציבור).
6. קורגייו, סלסילות של פירות וירקות, 1518-1519, פרסקו, מנזר סן פאולו, פארמה (מקור: ברשות הציבור).
7. קורגייו, פוטני (פרט), 1518-1519, פרסקו, מנזר סן פאולו, פארמה (מקור: ברשות הציבור).
8. קורגייו, סהרונים מונוכרומטיים (פרט), 1518-1519, פרסקו, מנזר סן פאולו, פארמה (מקור: ברשות הציבור).
9. קורגייו, פתגם של פיתגורס, 1518-1519, פרסקו, מנזר סן פאולו, פארמה (מקור: ברשות הציבור).
10. קורגייו, דיאנה, 1519, פרסקו, מנזר סן פאולו, פארמה (מקור: ברשות הציבור).
11. קורגייו, פוטני, 1520, פרסקו (פרט), מנזר סן ג'ובאני בטיסטה, פארמה (מקור: ברשות הציבור).
12. קורגייו, פוטני, 1518-1519, (פרט), פרסקו, מנזר סן פאולו, פארמה (מקור: ברשות הציבור).
13. אלסנדרו אראלדי, קאמרה די'ארלדי, 1514, פרסקו, מנזר סן פאולו, פארמה (מקור: ברשות הציבור).
14. קורגייו, הפרגולה, 1518-1519, מנזר סן פאולו, פרסקו, פארמה (מקור: ברשות הציבור).
15. קורגייו, לונטות (פרט), 1518-1519, מנזר סן פאולו, פרסקו, פארמה (מקור: ברשות הציבור).

16. קורגייו, לונטות, (פרט), 1518-1519, מנזר סן פאולו, פרסקו, פארמה (מקור : ברשות הציבור).

17. קורגייו, פוטג, (פרט), 1518-1519, מנזר סן פאולו, פרסקו, פארמה (מקור : ברשות הציבור).

18. קורגייו, פוטג, 1518-1519, מנזר סן פאולו, פרסקו, פארמה (מקור : ברשות הציבור).

19. קורגייו, פוטג, 1518-1519, מנזר סן פאולו, פרסקו, פארמה (מקור : ברשות הציבור).

בתקופת הרנסנס הייתה שאיפה להחיות את העולם הקלאסי גם באמצעות הדמויות והסיפורים המיתולוגיים, אולם, אין זה חיקוי בלבד של התרבות הפגנית, אלא שילוב של המורשת הקלאסית עם המורשת הנוצרית. השכבה המשכילה הורגלה לאתר ולהבחין במובנים השונים של יצירות האמנות ונראה כי גם במנזר זה ישנן כמה שכבות ועל הצופה לנסות ולהבין את פשרן. הפטרון הגדול ביותר של אמנות, הייתה הכנסייה או מטעמה, אליה התווספו אנשי אצולה, שליטי ערים ומשפחות עשירות.

בראשית הפרק הראשון, אבדוק מי המסדר אליו השתייך מנזר זה ומי הן הנשים שהצטרפו לשורותיו, אעסוק בקצרה רק במה שיכול להאיר את נושא הפטרונות והאמנות; שיוך זה יכול לשפוך אור על הדרך בה החליטה ראשת המנזר לעטר את חדרה הפרטי. את החלק הבא של פרק זה אייחד למרחב הנשי של חוג נשות האצולה של צפון איטליה, הרקע ממנו באה גם הפטרונות ובין היתר אתייחס לדרך בה נתפסה האישה האידאלית בעיני בני התקופה. את הפרק הזה אחתום בכמה מילים על חדרם של ראש וראשת מנזר באופן כללי בתקופה זו. את הפרק השני בעבודתי אקדיש לתיאור כללי של המנזר, תיאור חדרה של ראשת המנזר ותיאור דימויה של האלה דיאנה בחדר זה.

ציורי הקיר עוררו ויכוח באשר למשמעות האיקונוגרפית שלהם ובפרק השלישי אנסה לבחון מדוע הוצג דימויה של דיאנה במנזר סן פאולו (Monastero di San Paolo) בפארמה. ראשית אבחן את הדעה הרווחת במחקר, הטוענת, כי למתח שהיה קיים בין ראשת המנזר ובישוף העיר, בדבר סגירותו של המנזר בפני הציבור הרחב, הייתה השפעה גדולה ודימוי זה הוא הצהרה שלה נגד אלה המנסים לערער על סמכותה. ראשת המנזר השתייכה לקבוצה של מלומדים שהרחיבה את ידיעותיה בתקופה הקלאסית ואלה רצו להראות את ידענותם; לכן, אדון בהיבט זה אחרי שאבדוק מי היא, על פי המיתולוגיה היוונית-רומית, האלה דיאנה. אני מניחה שאנשי התקופה וראשת המנזר בכללם, הציבו דימויים מהעולם הקלאסי בחדריהם הפרטיים, כדי להראות את בקיאותם. זאת ועוד, אני מניחה כי תפקידיה המרכזיים של האלה דיאנה קשורים להצגת דמותה וראשת המנזר נותנת להם, ברוח התקופה, את הפרשנות הדתית נוצרית. לכן, בהמשך פרק זה אבדוק האם תפקידיה המרכזיים של האלה קשורים לאלה של ראשת המנזר; הראשון, דיאנה כאלת הצייד והשני, כאלת הירח.

1. מסדר קהילת מונטה קסינו

מנזר סן פאולו משתייך לקהילת מונטה קסינו (Cassinense Congregation), השייכת למסדר הבנדיקטיני. מקורו של זרם זה הוא הרפורמה שעשה לודוביקו בארבו (Ludovico Barbo, 1382-1443) במאה ה-15, כדי שתהיה פחות שחיתות מצד אחד ומן הצד השני שתהיה יותר ייצוגיות. רשת התקשורת הפנימית האפקטיבית של קהילה זו יחד עם עושר, השכלה גבוהה של מרבית החברים בה והקשרים החברתיים והפוליטיים, הפכו את פטרוני הקהילה לפטרונים חזקים, רצויים ומשמעותיים, של אדריכלות ואמנות.¹ מנזר זה היה אחד מן העתיקים והעשירים בפרמה ושימש מודל להתנהגות נאותה בתקופתה של ראשת המנזר צ'צ'יליה ברגונזי (Cecilia Bergonzi) שכיחנה בתפקידה עד 1507.²

1.1 הנזירות שהצטרפו למסדר

סוגיית הנזירות כפטרוניות בתקופת הרנסנס נחקרה רבות ונשאלה השאלה המורכבת עד כמה הן קיבלו אוטונומיה. לנזירות הבנדיקטיניות של מנזר סן פאולו בפרמה, מנזר סן זכרייה (Monastero di San Zaccaria) בוונציה וסן מאוריצי (Monastero di San Maurizio) במילאנו, הייתה עצמאות יחסית כפטרוניות. הן נהנו מתמיכה כלכלית ופוליטית של קרובי משפחה וחברים חילוניים מן המעמד העליון,³ הן הביאו איתן מתנות, בכסף או באדמות. זאת ועוד, רבות הביאו קשרים חברתיים, פוליטיים וניסיון בפטרוניות והן יכלו לבחור את האדריכל והאמן אתו הן רצו לעבוד. אמנים כמו: אנטוניו בגארלי (Antonio Begarelli), אנדראה מנטניה (Andrea Mantegna) מאורו קודוסי (Mauro Codussi) ואנטוניו דה קורגיו (Antonio da Correggio), שעבד בקביעות, אם כי לא בבלעדיות, עבור פטרונים של המסדר.⁴ אנטוניו אלגרי (Antonio Allegri) נולד בכפר קטן, ליד העיר מודנה באיטליה, למשפחה בורגנית ולא עשירה במיוחד,⁵ שמו של הכפר בו נולד הוא קורגיו (Correggio) ומכאן הוא מקבל את שמו המקצועי, אנטוניו דה

¹ Barry Collett, Italian Benedictine Scholars and the Reformation: The Congregation of Santa Giustina of Padua, (Oxford: Clarendon Press, 1985), 102.

² Giuseppa Zanichelli, Iconologia della Camera di Alessandro Araldi nel Monastero di San Paolo in Parma, (Parma: Università di Parma, 1979), 24.

³ Barry Collett, Italian Benedictine Scholars and the Reformation, 24.

⁴ Ibid., 6.

⁵ Cecil Gould, The painting of Correggio, (Cornell: Cornell University Press, 1976), 27.

קורגיו.⁶ יש חילוקי דעות לגבי תאריך לידתו, אולם מרבית החוקרים מקבלים את שנת 1494 כשנת הולדתו, כפי שרשם ג'ורג'יו ואזרי (Giorgio Vasari) והוא חי עד שנת 1534.⁷ בין השנים 30-1518 שוהה קורג'יו בעיר פרמה ועבודתו הראשונה הייתה ב 1518 במנזר סן פאולו, אותה סיים ב 1519, לאחר מכן עיטר את קירות מנזר סן ג'ובאני בטיסטה (Monastero San Giovanni Battista) ולבסוף את הקתדראלה של העיר סנטה מריה אסונטה (Santa Maria Assunta).⁸

1.2 המרחב הנשי

חדרי הנשים היו מרחב פרטי אליו נכנסו רק בני המשפחה וחברים קרובים, ככל שהאורח היה חשוב הוא יכול היה להיכנס לחדרים הפרטיים.⁹ ככל שכמות האנשים שנכנסו לחדרה של האישה הייתה גדולה, כך גדל רצונה להשתמש באדריכלות ובאמנות כדי להאדיר את שמה.¹⁰ לבני המעמדות הגבוהים כתב, בשנת 1528, בלדסרה קסטיליונה (Baldassare Castiglione, 1478-1529) את החצרן (The Book of the Courtier), ספר הדרכה להלכות ונימוסים המפורט ביותר בתקופתו לגברים ונשים האידיאליים. קסטיליונה תבע את המונח Sprezzatura שנתקבל והשתרש במהירות בקרב האצולה והאליטה, היות והיה מבוסס על סט התנהגויות שנתפשו כראויות ורצויות להן. את המונח הזה הגדיר כתכונה החשובה ביותר של איש החצר באמצעותה הוא אמור להיות מודע לחלוטין לעצמו, לחוקי הסביבה ולרושם שהוא מייצר. לטענתו לא רק שהפרט צריך להתנהג על פי קודים מוסריים ואסתטיים המקובלים, אלא אף ליצור יצירה אינטלקטואלית או אמנותית משמעותית אשר בזכותה ייזכר בדברי ימי ההיסטוריה. האישה האידאלית מבחינתו היא אישה מלומדת, חניינית, בעלת מסוגלות, נשית, שנונה, מקסימה ונמרצת. הוא מציין כי התנהגותה של אשת החצר צריכה להיות שקטה, צנועה וגלוית לב, אלה מבטאים את מעשיה, כך היא מראה את חירותה וזאת בשונה מן ההדיוטות.¹¹ אישה הייתה צריכה לדאוג

⁶ Schuyler Van Rensselaer, *Six Portraits: Della Robbia, Correggio, Blake, Corot, George Fuller, Winslow Homer*, (Boston: Bates & Guild, 1914), 27.

⁷ David Ekserdjian, *Correggio*, (New Haven: Yale University Press, 1997), 4.

⁸ Carolyn Smyth, *Correggio's Frescoes in Parma Cathedral*, (Princeton: Princeton University Press, 1977), 4-12.

⁹ Peter Thornton, *The Italian Renaissance Interior, 1400-1600*, (New York: H.N. Abrams, 1991), 300.

¹⁰ Thomas Tuohy, *Herculean Ferrara: Ercole d'Este, 1471-1505, and the Invention of a Ducal Capital*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 99.

¹¹ בלדסרה נולד במנטובה כבן למשפחה ממעמד האצולה הלומברדית. הוא עורר את זעמו של דוכס העיר כאשר הצטרף כמפקד לצבאו של דוכס אורבינו, דבר שהביא לניתוקו מעיר הולדתו וממשפחתו לתקופה של 15 שנה. למרות היותו בחצר אורבינו בתקן של חצרן, ראה את תפקידו כחשוב מאין כמוהו ואת חורבן החצר כחורבן חייו. בספר

כי המעשים של הפטרונות, שהיו בתחום הגברי, יעידו על צניעותה וזו קשורה באופן ישיר להסתגרות שלה בתוך החלל האדריכלי של הבית.¹²

גיובאנה דה פיאצ'ונה (Giovanna da Piacenza, 1479-1524) ראשת המנזר, הייתה בתו של מרקו דה פיאצ'ונה (Marco da Piacenza), איש אצולה מקומי ואנייזה ברגונזי (Agnese Bergonzi), שמשפחתה הייתה ידועה בגלל כספם, מעמדם וגישתם ההומניסטית. משפחת פטרונים ידועה¹³, שלקחו אחריות, בתקופה בה כהנו שתי ראשות מנזר מן המשפחה,¹⁴ בכל הקשור בבנייתו של המנזר והעסקתם של האמנים, היא השתייכה למשפחה אצילית קטנה ששליטתה במנזר סן פאולו היה מקור כוחה הפוליטי.¹⁵ כאשר מתחילה גיובאנה את תפקידה בשנת 1507, היא משתלטת על קופת הכספים של המנזר, אותה ניהלה באופן מסורתי משפחת סוחרים מקומית, משפחת גארמברטי (Garemberti) ומעבירה אותה לגיסה, סקיפיונה מונטינו דלה רוזה (Scipione Montino della Rosa), דבר שהביא ליריבות קשה שהובילה להתנקשות בגיאנפרנצ'סקו גארמברטי (Gianfrancesco Garemberti).¹⁶ הפטרונית הייתה גם אם מנזר וגם אישה משכילה וקורגיו מקבל ממנה את העבודה, לעטר את החדר הפרטי שבין הקפלה במערב, לבין הקאמרה ד'ארלדי (Camera dell'Araldi) במזרח.

נפרשות לפנינו תכונותיו, יכולתו להבחין בין טוב ורע, ראוי ולא ראוי, מעלותיו כאיש תרבות, חברה, נימוסים, כבעל טעם טוב וכמי שידוע מה לומר במקום ובזמן הנכונים. בלדסרה התחיל לכתוב את הספר כבר בשנת 1508 וחלקים ממנו הועברו בין האליטות של צפון איטליה עוד טרם הדפסתו ופרסומו בשנת 1528. Baldassare Castiglione, *The Book of the Courtier*, trans. George Bull (London: Penguin, 2003), 212.

¹² שמה הטוב של אישה שביר יותר מזה של גבר ולא בקלות תוכל לתקנו במידה ולא פעלה על פי הנדרש, לכן זה מאוד נדיר שנשים היו פטרוניות של חדרים גדולים כמו קאמרה דלי ספווי (Camera degli Sposi) במנטובה או חדרים בהם יכלו ליצור דימויים שובבים, כמו בפאלצו סקיפניוה (Palazzo Schifanoia) בפרארה, ובמקום זה נשארו במתחם שבביתן. יחד עם זאת, היו נשים כמו אלאונורה ד'ארגון (Eleonora d'Aragona), איזבלה ד'אסטה (Isabella d'Este), ורוניקה גמברה (Veronica Gambara), פאולה גונזגה (Paula Gonzaga) וסילביה סאוניטלה (Silvia Sanvitale), שבאמצעות הפטרונות האמנותית שלהן, הצליחו להפוך את המתחם האינטימי של חדריהן לחללים בהם הביעו את האינדיבידואל שלהן שהגיע גם לציבור אנשי האצולה. Mark Wigley, "Untitled: The Housing Gender," in *Sexuality & Space*, ed. Beatriz Colombia (New York: Princeton Architectural Press, 1992), 348.

¹³ Gould Cecil, *The Paintings of Correggio*, (Cornell: Cornell University Press, 1976), 21.

¹⁴ צ'צ'יליה ברגונזי, שכינה עד 1507 וגיובאנה דה פיאצ'ונה שהחליפה אותה וכיהנה בין השנים 1507-1524.

¹⁵ Giancarla Periti, "Enigmatic Beauty: Correggio's Camera di San Paolo," in *Drawing Relationship in Northern Italian Renaissance Art*, ed. Giancarla Periti (Aldershot: Ashgate Publishing Ltd., 2004), 159.

¹⁶ Erwin Panofsky, *The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo*, (London: Warburg Institute, 1961), 3-5.

1.3 החדר של אב וראשת מנזר

חדר של אב מנזר או ראשת מנזר היו החדרים הכי פחות ייצוגיים במנזר, היה זה החדר בו הם קיימו את התקשורת עם העולם החיצון ונפגשו עם אורחים לא דתיים. באופן מסורתי, החל מן המאות ה-11 וה-12, במנזרים בנדיקטינים, ראש וראשת המנזר התגוררו בבית המופרד מן המנזר, כך שהמפגשים עם האנשים שאינם דתיים, לא הפריעו לחיי ההגות והקודש של הנזירים והנזירות במקום. בתקופת הרנסנס המוקדמת מרביתם העבירו את דירתם לאזור הקלויסטר במנזר, בנפרד מחדרי המגורים של הנזירים או הנזירות, כנראה כדי לפקח ולקחת חלק בחיים הדתיים יותר מקרוב. החדר הפרטי שצויר על ידי קורגיון, היה המקום בו דתי וחילוני, פרטי וציבורי, היו נפגשים וככזה תפקד כמו חדרו של איש אצולה חילוני או כחדרה הקטן הפרטי של אשת אצולה.¹⁷

בחוג האליטות, אליו השתייכה גם ראשת המנזר, יכלו הנשים המלומדות ליצור בחדרים הפרטיים, אווירה שבה דיברו על האינטליגנציה שלהן, על השאיפות האישיות וזאת תוך שימת דגש כי מקור כוחן הוא מן המעלות הטובות וזאת כפי שכתב בלדסרה שספרו הופץ, עוד בטרם הודפס, בין אצולת צפון איטליה. ג'ובאנה השתייכה למסדר בו היו פטרוניים חזקים ולנזירות בו הייתה עצמאות באופן יחסי, ג'ובאנה, כמו אחרות, זוכה לתמיכה רחבה מבני משפחתה שהיו פטרוניים חשובים של מנזר זה ומחבריה החילוניים. לחדרה הפרטי הוזמנו, כמו אצל נשים אחרות שהשתייכו לאליטות של צפון איטליה, גם אנשים חילוניים, וכמו במקומות אשר מחוץ למנזר, היה זה, בתקופה זו, מקום מפגש בו הדתי והחילוני האישי והפומבי נפגשים.

2. קאמרה די סן פאולו

המנזר על שם סן פאולו, נמצא במרכזה של העיר פארמה ונבנה בשנת 1000 לערך.

2.1 תיאור מנזר סן פאולו

מתחם המנזר על שם סן פאולו (תמונה מס' 1) כולל שבעה חדרים השונים בגודלם ובצורתם: אולם מלבני, שני חדרים סמוכים כמעט מרובעים, חדר תפילה קטן (Oratorio), חדרון (Camerino) ותאים קטנים הבנויים בצורה מאורכת. בשני החדרים המרכזיים (תמונה מס' 2) ביותר במנזר על שם סן פאולו יש תקרות מעוטרות, באחד ציוריו של קורגיון המכסים את הקירות

¹⁷ Braunfels Wolfgang, The Monasteries of Western Europe: The Architecture of the Orders, trans. Alastair Laing (London, Thames and Hudson, 1972), 171-173.

העליונים ואת התקרה, בעוד שהציורים בחדר הסמוך הם של אלסנדרו אראלדי (Alessandro Araldi) אותם צייר ב 1514.

2.2 תיאור הקאמרה די סן פאולו

אם מביטים בקאמרה די סן פאולו (Camera di San Paolo) משנת 1518-1519 (תמונה מס' 3), קשה להבין כיצד צריך לקרוא את מחזור הציורים הזה, ציורי הפרסקו אינם תיאור אפיזודה מסוימת והם אינם מתארים סדרה של אירועים. חמש יחידות בסיסיות מהוות את מכלול העיטורים בחדר: פרגולה, הפוטי, הלונטות, האפריז הפיקטיבי ולבסוף האלה דיאנה הנמצאת מעל האח. על התקרה משנת 1518-1519 (תמונה מס' 4), הנראית כמו מטריה, יש שישה עשר פנלים של ציורי פרסקו היורדים מן הסמל המשפחתי של ראשת המנזר משנת 1518-1519 (תמונה מס' 5): שלושה חצאי ירח המסמלים את מדרג הסמכות של משפחתה. התקרה מעוצבת כמו רשת מסורגת וירוקה, ראשית אנו רואים בכל הפנלים סלסילות של פירות וירקות משנת 1518-1519 (תמונה מס' 6), לאחר מכן פוטי משנת 1518-1519 (תמונה מס' 7) בתנוחות ובמצבים שונים, תחתיהם סהרונים מונוכרומטיים משנת 1518-1519 (תמונה מס' 8) עם דמויות של אלים ולבסוף כרכוב מצויר מעוטר עם ראשי איילים. מעל האח נכתב פתגם של פיתגורס משנת 1518-1519 (תמונה מס' 9) בלטינית, Ignem Gladio ne Fodias ומשמעותו לא מבעירים את האש עם חרב ומעליו אנו רואים את דיאנה משנת 1519 (תמונה מס' 10), אלת הצייד ואלת הירח על מרכבתה, עם האטריוטים שלה – הקשת והחיצים וחצי סהר על ראשה.

2.3 תיאורה של דיאנה

על האח בחדר אנו רואים את דיאנה משנת 1519 (תמונה מס' 10) רוכבת על מרכבה בעלת שני אופנים, אותה מושכים שני צבאים; האחד שחור והשני לבן, הנראים לנו רק בחלקם האחורי. על ראשה ניתן לראות חצי סהר זוהר, מתחתיו צדף פתוח ובתוכו פנינה. האלה יפה, בעלת גוף מלא, חושנית, לובשת שמלה החושפת את כתפה הימנית ומשאירה את זרועותיה ורגלה הימנית חשופות, שיערה הבלונדי אסוף בצורה רכה, גלית והוא יורד על גבה, עליו תלויים קשת ותלי. רגלה הימנית מתוחה לאחור והברך הכפופה של רגל שמאל מושכת קדימה ובה בשעה, היא מסובבת את חלקו העליון של גופה וראשה לכיוון המנוגד לזה של ברך שמאל, מבטה פונה למרכז החדר. היא

לובשת צעיף כחול (Velificato) המתבדר ברוח,¹⁸ אותו היא מושכת בידה השמאלית ובמקביל היא מצביעה בידה הימנית לעבר הצבי השחור.

3. דיאנה בקאמרה די סן פאולו

בתקופה זו, קהל משכיל הורגל להבחין ברמות שונות של משמעויות, במיוחד צופה הבקיא בספרות הקלאסית ונראה כי גם כאן ישנם רבדים ועל הצופה לעבור מציור לציור ולנסות להבין את פשרם. ציורים אלה היו מקור למחקרים רבים, כמעט כולם מדגישים את האיכונוגרפיה, החרגה, הלא דתית ואולי פגנית של הפרסקו ומאפיינים זאת כהצהרה לוחמנית של ראשת המנזר, נגד התנגדות מקומית למנהיגותה ונגד הניסיונות להגביל את המנזר ולהפוך אותו ל *Clausura* למקום סגור.

3.1 סגירותו של המנזר

גיואנה לא הקפידה על סגירת המנזר בפני העולם החיצון וזה למורת רוחו של הבישוף ומרגע שהתמנה לתפקיד, בשנת 1512, יצא למאבק נגדה כדי לבטל את מנויה לכל החיים, להקטנת מעמדה והגבלת סמכויותיה.¹⁹ ארווין פנובסקי (Panofsky) וחוקרים נוספים של החדר, מקבלים את גישתו של אירנאו אפו (Affen) אודות הקונפליקט בין הנזירות העצמאיות והסמכות הדתית, בנושא הפיכתו של המנזר למקום סגור לעולם החיצון וההשפעה של זה על ציוריו של קורגיו בחדר. גישתו התבססה על תלונות של בישופים או אזרחים שרצו כי תוחזר הסמכות השיפוטית על הנזירות, עליהם ניתן ללמוד ממסמכים מן התקופה בהם נכתב כי התייחסו לנזירות כשערורייתיות,²⁰ חסרות בושה ומאוסות.²¹ צ'רלס דמפסי (Dempsey) ומרציו דלי'אקווה

¹⁸ Velificato שימשה באמנות הרומית לתיאור דמויות אלוהיות; מייצגת תנועה נמרצת, התגלות או את כיפת השמיים.

¹⁹ בשנת 1187 פוטר האפיפיור גרגוריוס ה-8 (Gregorius VIII, 1000-1187) את המנזר מפיקוח עליון של הבישוף, אם המנזר נבחרת לכל חייה והיא מדווחת ישירות לו. Kathryn Pinkerton, "Power and Patronage: Woman's Quest for Independence Through Art Patronage" (A Dissertation for the Degree of MA thesis of Art of History in the Faculty of the Graduate School, Southern California University, 1992), 26.

²⁰ לארווין אפו הייתה גישה למסמכים אלה שהיום אינם נמצא. הוא וחוקרים מאוחרים יותר, פירש את הטענות נגד הנזירות של המאה ה-16 פשוטו כמשמעו, ולא הכיר בכך כי מחברי מסמכים אלה, היו ככל הנראה, בישופים מהאזור או תומכיהם, שעמדו להרוויח מהגדלת סמכויותיהם וכוחם של הבישופים. אפו לא הזכיר כי בתקופה זו גם בישופים וגם אזרחים, דרשו מן הנזירות התנהגות נאותה בעוד שהייתה התעלמות מהתנהגות פסולה זהה, של נזירים. הן נזירות והן נזירים השתמשו לרעה בחופש שהיה להם, שגם בישופים ואזרחים היו קוראים התנהגות פסולה, אולם התלונות על נזירות היו אלה שזכו לגינוי.

²¹ Erwin Panofsky, *The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo*, (London: Warburg Institute, 1961), 4.

(Dall'Acqua) הוסיפו וטענו כי ציוריו של קורגיו בחדר הם הצהרה לוחמנית אישית של ג'ואנה נגד פקידים מקומיים עוינים הנחושים לאכוף על המנזר שלה סגירות.²² בשנת 1520, לאחר שקורגיו סיים את עבודתו במקום, רק אז נענתה ג'ואנה לבנות חומה גבוהה סביב המנזר ורק ב 2 בספטמבר 1524, שבעה עשר יום לפני מותה, הוצא צו אפיפיורי שתבע, בין היתר, סגירה קפדנית של המנזר והעברת הפיקוח עליהן מן הנזירים של מנזר סן ג'ובאני (San Giovanni) בעיר, אל הבישוף של פרמה, אולם שינויים אלה קבלו תוקף רק לאחר מותה של ג'ואנה.²³ יש להדגיש כי הסגירות של המנזר בפועל, בצורה הנוקשה ביותר, הייתה רק לאחר מותה של ג'ואנה והרבה אחרי שקורגיו סיים לעטר את חדרה הפרטי של ראשת המנזר.

נראה כי היה קיים מתח בין ראשת המנזר ובישוף העיר בכל הקשור בפתיחתו של המנזר לעולם החיצון, אולם סגירות מלאה החלה רק לאחר שקורגיו סיים את עבודתו והסתיימה רק לאחר מותה של ראשת המנזר. האיקונוגרפיה הלא דתית של קורגיו יכולה הייתה להיות הצהרה אישית מתריסה של ראשת המנזר נגד סגירתו ונגד עוינותם של פקידים מקומיים, אבל אם נבדוק מה הייתה המסורות הדקורטיבית הקודמת במנזר, נראה כי היא אולי יכולה להפריך טענה זו. אראלדי צייר בקאמרה ד'ארלדי משנת 1514 (תמונה מס' 13) עבור ראשת המנזר הקודמת, בת משפחתה של ג'ואנה, ציצייליה ברגוני (Cecilia Bergonzi) וציוריו כללו, בין היתר, את סיפור חייהם של קליאוביס וביטון (Cleobis & Biton) מן המיתולוגיה היוונית,²⁴ יחד עם עיטורים גרוטסקיים וסצנות מן הברית הישנה. מכאן, ציוריו של קורגיו במקום אינם נראים חריגים, גם בתכנית העיטורית של החדר של אראלדי, היה רצון לשלב בין חכמה עתיקה ובין הנצרות, דבר שלא אפיין את עבודותיו המוקדמות של קורגיו, וזה אולי מה שעומד בבסיס רעיון עיצובו של החדר. נראה כי הנשים המשכילות שניהלו את המנזר, הן ציצייליה והן ג'ובאנה, מבקשות להציג

²² Charles Dempsey, "Sua Cuique Mihi Mea: The Mottoes in the Camerino of Giovanna da Piacenza in the Convert of San Paolo," *Burlington Magazine* 132, no. 1049 (1990): 490–92; Marzio Dall'Acqua, *Correggio e il suo Tempio*, (Parma: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Archivio di Stato di Parma, 1984), 32.

²³ Erwin Panofsky, *The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo*, (London: Warburg Institute, 1961), 4, 36.

²⁴ בניה של כוהנת הרה ויום אחד כאשר הייתה בדרכה למקדש, רכובה במרכבה הרתומה לשני שוורים, נפחו אלה את נשמתם. הבנים המסורים רתמו עצמם למרכבה והסיעו את אמם. זו התפללה להרה וביקשה ממנה כי תעניק מחסדה לבניה ותיתן להם את המתנה הטובה ביותר שניתן להעניק לבני תמותה. שני הבנים מתו בשנתם, שניהם יחדיו, כשחיוך נסוך על שפתותיהם.

בחדריהן הפרטיים, את ידיעותיהן בלימודים קלאסיים, אולם, בד בבד, נראה כי עדיין ניתן לראות בדיאנה גם דמות המייצגת אלוהות ויש כאן חיבור בין מוטיבים קלאסיים והדת הנוצרית.

3.2 דמותה של האלה במיתולוגיה היוונית והרומית

ארטמיס, בתו של זאוס ואחותו התאומה של אפולו, הייתה אלה רב-תחומית. היא מוכרת כאלת הצייד, אך בה בעת היא האלה המגנה על גורי בעלי החיים, האלה של הלידות וגם של מוות הבא בחטף. ארטמיס מזוהה כאלת הירח אף על פי שאת הובלת הירח בשמים, בכל לילה, מבצעת עבורה אלת משנה – סלנה. היא ידועה גם כאלה מרפאה, אולם בשעת זעמה היא עלולה לירות את חצי הכסף הקטלניים שלה שמביאים את מחלת הדבר הנוראית על בני האדם. על מקור שמה חלוקות הדעות, אך נראה שהיה קשור בעת הקדומה לחיות הבר ובעיקר לדוב. ארטמיס היא אחת משלוש האלות הבתולות שעל האולימפוס, היא מתנזרת מחברת גברים, שוהה במחיצת נשים בלבד ומגוננת על אחרות הרוצות להימנע מאהבת גברים. הרומאים קראו לה דיאנה, משום שבין האלים הקדומים של רומא הייתה אלת ציד ויער בשם דיאנה, שהיה לה הרבה מן המשותף עם ארטמיס. כיום נוהגים להתייחס אל המיתולוגיה היוונית והמיתולוגיה הרומית כאל מיתולוגיה אחת, ואף מכנים אותן בשם משותף אחד – המיתולוגיה הקלאסית. הרומאים עצמם פיתחו מיתולוגיה פשוטה ביותר ודלה בדמויות ובמעשי האלים, אולם התמונה הזו השתנתה לגמרי במאה ה-5 לפנה"ס, עת החלו הרומאים להכיר ולהוקיר את המיתולוגיה המפוארת והעשירה של היוונים והם הטמיעו גם אלי יוון בתוך אלי רומא. ההטמעה הייתה כה מוחלטת וההשפעה כה דומיננטית עד כי הרומאים אימצו את כל הדמויות של המיתולוגיה היוונית, על כל שושלות היוחסין שלה ועל כל הסיפורים ובמשך הזמן אף הוסיפו מדמיונם פרטים על הדמויות הקיימות והמציאו דמויות חדשות.²⁵

3.3 ראשת המנזר ולימודי הקלאסיקה

פנופסקי טען תיאר הדימוי של דיאנה הוא כמו של אלוהות דמוית כומר, בתולית ועדיין אימהית ביחסה לנימפות ולבעלי החיים המבקשים את הגנתה, מוכנה לעשות חסד היכן שצריך, אבל באותה מידה מוכנה להעניש אויבים ומלעיזים. אפו (Affo) מוסיף, כי דיאנה הציידת עומדת למענה של ראשת המנזר וטוען כי האלה התאימה לאישיותה.²⁶ זאת ועוד, הקומבינציה של

²⁵ אפי זיו, סודות אלי האולימפוס, (אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר – מוציאים לאור בע"מ, 2013), 12-13, 185, 193.

²⁶ Ireneo Affo, The Ragionamento, (Milan: Electa, 1988), 37.

הדימוי והחידושים בתכנית האיקונוגרפית כולה, נועדו להדהים, אולם, לא כל צופה יכול להבינה, אלא רק העילית המשכילה אשר יכולה הייתה להעריך אותה.²⁷ אנו מצפים כי ג'ואנה, כמו אחרים במעמדה, תרצה להראות את ידיעותיה בלימודים קלאסיים, אלה הוצגו בכל הזדמנות בחדרי הקבלה ובסטודיולי (Studioli). מוטיבים אלה אינם מאפיינים את עבודותיו המוקדמות של קורג'יו ואולי גם מכאן ניתן להבין כי הם המצאה של הפטרונית שלו, שהייתה חלק מקבוצה מלומדת, מתוך כוונה להראות את הידע ואת החוכמה שלה. הנזירים של מנזר סן ג'ובאני בטיסטה (San Giovanni Evangelista) בפרמה, השייכים לאותו זרם, לקחו כמה מוטיבים לא דתיים, ממנזר הנשים והכניסו אותם לכנסייה שלהם. הם שכרו את שירותיו של קורג'יו לאחר שסיים את עבודתו בסן פאולו, והוא מצייר גם בכנסייתם ובין היתר, הוא מתאר דימויים של פוט משנת 1520 (תמונה מס' 11) והדמיון בין אלה לבין הפוט משנת 1518-1519 (תמונה מס' 12) של סאן פאולו, גדול ביותר.

3.4 אלת הצייד והאור האלוהי

אגידיו דה ויטרבו (Egidio da Viterbo, 1470-1532) היה כנראה הראשון שהתייחס לנושא הצייד של דיאנה כמטפורה;²⁸ זה לא רק שהוא היה אחד מן התיאולוגים החשובים לתקופתו, הוא גם מציע אנלוגיה חדשנית לנוכחותה של דיאנה בחדר. תפיסתו של זה את הצייד ייצגה בבירור את חיפושו של האדם אחר האלוהים, השתתפותו של בן האנוש בצייד זה, איננה שאלה של בחירה או רצון, אלא היא הכרח. זאת ועוד, עצי היער מייצגים את יער החושים, את העולם המטריאלי, דיאנה איננה שומרת פשוטה של מקום זה, אלא כח פעיל המגשש אחרי הדברים המוסתרים על ידי צל כדי להביא אותם אל האור ובמילים אחרות, היא מחפשת אחר עקבות האור האלוהי המוצל על ידי יער של חומר. דה ויטרבו מייחס לדיאנה כח אקטיבי יותר, היא צריכה באופן פעיל לתור אחר העקבות האלוהיים שהשאיר האל ובמובן זה האלה מייצגת את נשמתו של האדם, היא לוקחת את החלק של מה שהוא אלוהי בכל אחד מאתנו; הוא מרחיב את

²⁷ Erwin Panofsky, *The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo*, (London: Warburg Institute, 1961), 5–6.

²⁸ נזיר ומטיף אוגוסטיני, תאולוג, הומניסט, נואם ומשורר, העמיק בכתבי הקודש, ידע יוונית ועברית ומיוחסים לו מספר רב של ספרים. John O'Malley, *Giles of Viterbo on Church and Reform*, (Leiden: E.J. Brill, 1968), 16.

המטפורה של הצייד כדי להגדיר ביתר דיוק את האופן שבו התגלתה האלוהות.²⁹ זאת ועוד, דיאנה לא רק צדה, כפי שהציע דה ויטרבו, אלא היא צדה היטב.³⁰ המהות מורכבת משלושה חלקים: זיכרון; השומר על הרגל ומנהג, אינטליגנציה; הכוללת התבוננות והבנה וכח רצון המוביל לאהבה. דיאנה צדה בין העצים, בוחנת את הדבר כשהיא הולכת בעקבות האב האלוהי החבוי בין הצללים, נתיב זה כולל עקבות או צעדים יציבים באדמה ודמיונות יציבים יותר; דימויים של אלוהים, שהם כמו פסל או במילותיו של דה ויטרבו *Caesar's Foot in Gold*. כדי להבין את העקבות האלוהיים, האנושות לא רק צדה עם דיאנה, אלא הופכת להיות כמוה ביכולתה לעצור, להבין ולחזור למקום האור.³¹

אנו יכולים להבין את הדימויים בחדר הפרטי של אם המנזר כמסע רוחני מוסווה כמו צייד ומבוטא בסגנון ייחודי של קורגיו. כפי שתיאר דה ויטרבו, הפרגולה משנת 1518-1519 (תמונה מס' 14) היא יער החושים שמוצגים בזעיר אנפין, ניתן לראות כי בלונטות משנת 1518-1519 (תמונה מס' 8, 15, 16) יש תיאורים של פסלים קלאסיים, המייצגים את עקבותיה של האלוהות, הם אינם מושלמים, אבל עדיין הם ביטויים מעוררים של האל האמתי היחיד. נראה כי יש לאלה שתי משמעויות: הם לא רק מסמלים את עקבותיה הנסתרים של אלוהים כקבוצה, אלא מציגים היבטים של האמת שלו בנפרד. החוסר בצבע מצביע על כך שהם מימים של לפני תקופת הנאורות כאשר לא הובן טבעו האמתי של האל. דיאנה היא זו שבאופן אקטיבי מחפשת אחר העקבות האלוהיים ובני האדם מחקים את אלת הצייד, ביכולת לתור ולמצוא את האור האלוהי.

היבט נוסף לנושא הצייד הוא של רגינה סטפניאק (Stefaniak) החוקרת את הנושא מנקודת מבט פמיניסטית של ימינו והיא טוענת כי החדר היה שטחו הפרטי של המנזר ולכן נקודת המבט הנזירית הייתה מיוצגת בו. טענתה המרכזית היא כי אנו רואים את מיתוס הצייד של דיאנה ואקטאון ודמויותיהן של ארטמיס וסלנה, דיאנה ולונה.³² על פי המיתולוגיה אקטאון היה צייד שיצא עם חמישים כלבי ציד אל ההרים והיערות ומטבע הדברים העריץ את אלת הצייד. יום אחד ירד אל נקיק נחל וראה מולו את האלה מתרחצת יחד עם נערותיה, זו הפכה אותו לאיל וכלבי

²⁹ Edgar Wind, "Pagan Mysteries," in *Renaissance*, (New York: W.W. Norton & Co., 1968), 14.

³⁰ Michael Allen, *Marsilio Ficino and the Phaedran Charioteer*, (Berkeley: University of California Press, 1981), 4.

³¹ Maureen Pelta, "Form and Convent: Correggio and the Decoration of the Camera di S. Paolo" (A Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy in the Faculty of Bryn Mawr College, 1989), 121—22.

³² סלנה היא אלת המשנה של ארטמיס ובשמה הלטיני היא נקראת לונה. היא התגלמות הירח עצמו ומופרדת בישותה מן האלה הראשית. להבדיל ממנה היא מתחילה את עבודתה, כאלת הירח המשנית, עם רדת הערב.

הציד שלו, אשר לא זיהו את אדונם, טרפו אותו למוות. פגישה של בן תמותה עם אל מסתיימת בדרך כלל בכי רע, במקרה זה נוספה לכך העובדה כי האלה התנזרה מחברת גברים והקפידה על כך גם ביחס לבנות לווייתה.³³ סטפניאק סבורה, כי גיובאנה של המאה ה-16, מוצגת כאן כמו פמיניסטית מן המאה ה-20, אישה בעלת כח שעוצמתה נועדה כדי להביך את הגבר.³⁴ כמו כן, דיוויד וילקינס (Wilkins) טוען כי ראשת המנזר האמינה שידה תהיה על העליונה בעזרת כוחן של מידותיה הטובות.³⁵ רוברטו לונגי (Longhi) מוסיף וטוען, כי קורגיו מעטר את החדר בייצוג המיתוס של דיאנה ואקטאון אולם מחליף את בנות הלוויה שלה בפוטי.³⁶

על מיתוס זה ואחרים כתב פובליוס אובידיוס (Publius Ovidius, 43BC – 17AD) בספרו המטמורפוזות (The Metamorphoses), העוסק בגברים ונשים המחליפים את טבעם וצורתם לבעלי חיים, צמחים ועצמים דוממים.³⁷ אובידיוס, שספרו תורגם בפרמה בתקופה זו לפחות ארבע פעמים,³⁸ מספק לא רק סיפורים ונושאים, אלא, בתקופה בה אמנים עוסקים בנושאים מן המיתולוגיה, מספק גם תיאורים יוצאי דופן אותם ניתן לתרגם חזותית. פרשנים נוצרים של אובידיוס קישרו בין אקטאון הצייד הקדום לבן האלוהים; הוא נרצח בצורה ברוטלית על ידי הכלבים שלו, לאחר שהם נכשלו בזיהוי טבעו האמתי והוא פרפיגורציה לישו, שאנשי קהילתו היו אחראים לצליבתו. אקטאון מייצג את ישו והפיכתו לצבי מגלה את טבעו האלוהי, הכלבים, מייצגים את היהודים שהביאו למוותו.³⁹

מלבד זאת, קוראדו ריצי (Ricci) מקשר בין דיאנה, שעל ראשה רואים את חצי הסהר, לגיובאנה דה פיאצ'נוזה, שבסמלה המשפחתי מוטבעים שלושה חצאי סהר. הוא טוען כי ראשת המנזר מבקשת להיתפס כדיאנה החדשה והפוטים משנת 1518-1519 (תמונה מס' 17, 18, 19) מציגים תכונות המתייחסות לצייד. הם וריאציות של חברותיה הרגילות של דיאנה, הנימפות ומרמזים על

³³ אפי זיו, סודות אלי האולימפוס, (אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר – מוציאים לאור בע"מ, 2013), 202.
³⁴ Regina Stefaniak, "Correggio's Camera di San Paolo: An Archeology of the Gaze," Art History 16, no. 2 (1993): 231.

³⁵ David Wilkins, "Women as Artist and Patron in the Middle Ages and the Renaissance," in The roles and Images of Women in the Middle Ages and Renaissance, (Pittsburg: K & S Enterprises, 1975), 123–24.

³⁶ Roberto Longhi, Il Correggio e la Camera di San Paolo a Parma, (Genoa: Siglaeffe, 1956), 24.
³⁷ זהו שיר אפי בן 15 חלקים המגולל כ-200 סיפורים מיתולוגיים הנפתחים בבריאת העולם ומגיעים לימיו של אובידיוס. סיפורים אלה הם בעיקר מן המיתולוגיה היוונית, אולם, ניתן למצוא גם כאלה המגיעים מן המיתולוגיה הרומית ומיתולוגיות אחרות.

³⁸ Charles Segal, Landscape in Ovid's Metamorphoses: A Study in the Transformations of a Literary Symbol, (Wiesbaden: Franz Steiner, 1969), 14–6.

³⁹ Jean Seznec, The Survival of the Pagan Gods, (Princeton: Princeton University Press, 1972), 93.

עיסוקה של האלה, המרדף והצייד.⁴⁰ כמו כן, הצייד נחשב לפעילות מוסרית אשר הייתה מנוגדת לבטלה שהיא חטא, מי שהשתתף בצייד הייתה לו שינה שלוה. הוא היה שווה ערך לתפילה, שכן, כמוה הוא הצריך יקיצה מוקדמת והיה פועל נגד הפיתוי והגררות לחטא, הבא לידי ביטוי בהשתרעות ממושכת במיטה.⁴¹

סיכום כמו הרודף של הצבי האלוהי, כלומר אקטאון של אובידיוס המיתולוגי, מסמל את קורבן של ישו אצל הנוצרים, דיאנה לא רק לקחה על עצמה את חובותיה כאלה, אלא גם שימשה דוגמה לראשת המנזר. דיאנה המתוארת בחדר זה, צדה את האל בדמותו של אקטאון, שהוא ישו הקורבן, הצייד שלה נועד להרהור כדי להבין את הבלתי נמנע של צליבתו של ישו ואת המשמעות העמוקה של הקורבן שלו עבור האנושות כולה. עתה כאשר השגנו את ההבנה ההכרחית המושגת על ידי הצייד, יכולה דיאנה לחצות את השמיים ולהתקרב למקום האור, המקור להארה שלה ולאלוהות שלה. הדרך לאל התקבלה מאש האהבה אליו, כפי שניתן להבין ממשפטו של פיתגורס הכתוב מעל האת, ובאמת בווערת אש, פשוטו כמשמעו, במוקד שמתחתיה. האלה מתוארת במצב ביניים בין שני תפקידיה העיקריים: ציידת ראשית במהלך היום ואלת הירח בלילה.

3.5 אלת הירח

דיאנה מזוהה עם הירח באותו אופן בו מזוהה אחיה התאום אפולו עם השמש; שניהם נחשבים לאלים של המאורות הגדולים אך לא קשורים לתפקודם. דיאנה מצביעה על הצבי השחור כאילו מסמנת שתפקידה כאן נסתיים ועתה נכנסת לונה לתמונה, היא הציידת ופעילה במהלך היום, בעוד שלונה מופיעה רק בלילה ואורה נראה מול האור האמתי של השמש.⁴² כוחותיה של האלה מגיעים מאפולו, הוא מקור האור האבסולוטי, הוא עצמו האור, אולם הוא גם אספקט של האלוהות, הוא אשר נותן לירח את אורו.⁴³ זאת ועוד, בין הומניסטים בתקופת הרנסנס שינה נחשבה מצב רוחני חיובי כאשר בני תמותה היו פתוחים ביותר לאלוהות, הירח הוא התיחום בין

⁴⁰ Corrado Ricci, *Antonio Allegri da Correggio: His Life, his Friends, his Time*, trans. Florence Simmonds (London: William Heinemann, 1896), 64–5.

⁴¹ Marcelle Thiebaux, *The Stag of Love the Chase in Medieval Literature*, (Ithaca: Cornell University Press, 1974), 84–5.

⁴² אטריבוט משותף לדיאנה ולונה הוא הירח שעל ראשן, אולם רק לאלה הראשית יהיו חצים וקשת, הקשורים לתפקידה כציידת ואינם קשורים אף פעם לונה. אפי זיו, *סודות אלי האולימפוס*, (אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר – מוציאם לאור בע"מ, 2013), 193.

⁴³ Francis Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, (Chicago: Chicago University Press, 1964), 334.

האלוהי ובן התמותה,⁴⁴ בואו של הלילה מסמל את בואה של השתיקה שעוצרת הכל. היא מרגיעה, מעודדת הרהור ופעילות מדיטטיבית, המקבלת תמריץ באמצעות יצירת האמנות, בה מוצגת למתבונן דמותה של האלה דיאנה. קיים בחדר השינה מסתורין, הוא משמש כמרחב פרטי לקריאה והתבוננות באמצעות מנגנוני הזיכרון והשתיקה;⁴⁵ בצורה פואטית ויפה נראה כי דיאנה עוזבת את החדר כאשר גיובאנה מתכוננת לישון.

Ambrosius Macrobius, Commentary on the Dream of Scipio, trans. William Harris Stahl (New York: ⁴⁴ Columbia University Press, 1952), 180–1.
Mary Carruthers, The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200,⁴⁵ (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 178.

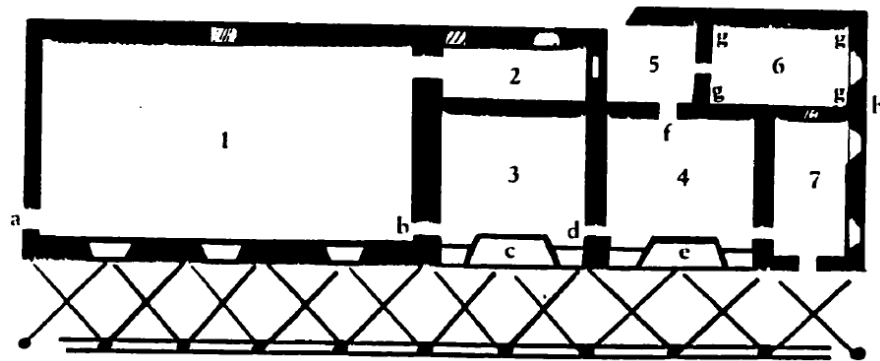
מנזר סן פאולו השתייך למסדר שמרבית קהילתו הייתה: משכילה, עשירה, משפיעה ובה היו גם פטרונים חשובים של אמנות ואמנים, כמו בני משפחתה של ראשת המנזר, מהם היא מקבלת תמיכה גדולה. להבדיל ממנזרי הגברים, מנזרי הנשים היו תחת חסות וחל עליהם פיקוח, אולם בתקופתה של ג'ואנה, המנהלת את המנזר העשיר ביותר בפארמה, היא זוכה לעצמאות יחסית. היא, כמו נשים חילוניות במעמדה, מעטרת את חדרה הפרטי והופכת אותו לנקודת מפגש, בין דתי וחילוני, בין פרטי וציבורי ואליו מוזמנים אנשי דת והדיוטות גם יחד.

בתקופת הרנסנס קהל משכיל הורגל לחפש ולהבחין ברבדים שונים של משמעויות ביצירות אמנות ונראה כי גם כאן ישנן כמה שכבות ועל הצופה לנסות ולהבין את פשרן. אין חילוקי דעות כי שרר מתח בין ראשת המנזר לבישוף המקומי, בכל הקשור בפתירתו של המנזר לאזרחים חילוניים, אולם, האם ציורי הקיר של קורג'יו מבטאים מתח זה. נראה כי במנזר זה כבר הייתה מסורת של הצגת דימויים המשלבים בין התרבות העתיקה של יוון ורומא ובין התרבות הנוצרית; ציורים שצוירו בתקופתה של ראשת המנזר הקודמת, שהייתה דוגמא ומופת להתנהגות רצויה, מה שלא הפריע לה לקשט את קירות במנזר בדימויים שאינם על פי הרוח הנוצרית המקובלת.

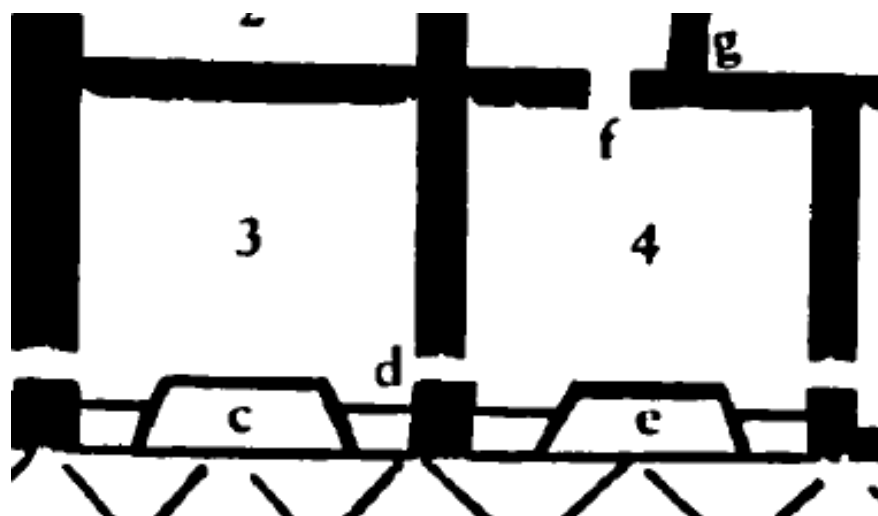
נראה כי ראשות המנזר המשכילות, ציצייליה וג'ובאנה, מבקשות להציג בחדריהן הפרטיים את ידיעותיהן בלימודים קלאסיים, אולם, בד בבד, ליצור חיבור בין דימויים קלאסיים והדת הנוצרית. ג'ואנה הייתה חלק מקבוצה מלומדת ששמה במרכז, מלבד הלימודים הדתיים, גם את לימודי הקלאסיקה והדמות הדומיננטית המוצגת בחדר, היא זו של האלה דיאנה. נראה כי זו היוותה דוגמא לראשת המנזר בכל הקשור במילוי חובותיה וזאת באמצעות שני תפקידיה המרכזיים של האלה, אלת הצייד ואלת הירח. דיאנה תרה אחר האור האלוהי; הצייד מייצג את חיפושו של האדם אחר האל, עבור בן האדם זה ממש הכרח, אין פה שאלה של בחירה או רצון. דיאנה צדה את האל בדמותו של אקטאון, הוא מייצג את ישו הקורבן, תפקידו של הצייד לגרום לאדם לחשוב על המשמעות העמוקה של קורבנו של ישו לכלל האנושות. עתה, לאחר שאנו מבינים מה אנחנו משיגים באמצעות הצייד, יכולה דיאנה לחצות את השמיים ובמסגרת תחום אחריותה כאלת הירח, להתקרב לאפולו, שהוא מקור האור ולקבל מאורו. שעה ספציפית זו, כך האמינו אז, היא הזמן בו התקיימה הקרבה הגדולה ביותר בין האל לבני האדם והירח הוא קו הגבול המפריד בין השניים. השעה בה דיאנה עוזבת את חדרה של ראשת המנזר היא כאשר זו מתכוננת להיכנס למיטתה, זהו זמן מיסטי, זמן בו הדומייה מובילה להרהור והתבוננות. ישנה חשיבות לחקירה

מעמיקה של מכלול ציורי הקיר במנזר כולו, להבנה גדולה יותר של משמעותם, מה שלא ניתן לבדוק בעבודה קצרה זו.

- אפי זיו, סודות אלי האולימפוס, אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר – מוציאים לאור בע"מ, 2013.
- Barry Collett, Italian Benedictine Scholars and the Reformation: The Congregation of Santa Giustina of Padua, Oxford: Clarendon Press, 1985, 102.
- Carolyn Smyth, Correggio's Frescoes in Parma Cathedral, Princeton: Princeton University Press, 1977, 4-12.
- Cecil Gould, The painting of Correggio, Cornell: Cornell University Press, 1976, 27.
- David Ekserdjian, Correggio, New Haven: Yale University Press, 1997, 4.
- Giuseppa Zanichelli, Iconologia della Camera di Alessandro Araldi nel Monastero di San Paolo in Parma, Parma: Universita di Parma, 1979.
- Peter Thornton, The Italian Renaissance Interior, 1400-1600, New York: H.N. Abrams, 1991, 300.
- Schuyler Van Rensselaer, Six Portraits: Della Robbia, Correggio, Blake, Corot, George Fuller, Winslow Homer, Boston: Bates & Guild, 1914, 27.
- Thomas Tuohy, Herculean Ferrara: Ercole d'Este, 1471-1505, and the Invention of a Ducal Capital, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 99.



תמונה מס' 1 המנזר על שם סן פאולו, תרשים, פארמה (מקור: ברשות הציבור).



תמונה מס' 2 שני החדרים המרכזיים, תרשים, פארמה (מקור: ברשות הציבור).



תמונה מס' 3 קורג'יו, קאמרה די סן פאולו, פרסקו, מנזר סן פאולו, פארמה (מקור: ברשות הציבור).



תמונה מס' 4 קורג'יו, התקרה, פרסקו, מנזר סן פאולו, פארמה (מקור: ברשות הציבור).



תמונה מס' 5 קורג'יו, הסמל המשפחתי של ראשת המנזר, 1518-1519, פרסקו, מנזר סן פאולו, פארמה (מקור: ברשות הציבור).



תמונה מס' 6 קורג'יו, סלסילות של פירות וירקות, 1518-1519, פרסקו, מנזר סן פאולו, פארמה (מקור: ברשות הציבור).



תמונה מס' 7 קורג'יו, פֹּטֵג, (פרט), 1518-1519, פרסקו, מנזר סן פאולו, פארמה (מקור: ברשות הציבור).



תמונה מס' 8 קורג'יו, סהרונים מונוכרומטיים, (פרט), 1518-1519, פרסקו, מנזר סן פאולו, פארמה (מקור: ברשות הציבור).



תמונה מס' 9 קורג'יו, פתגם של פיתגורס, 1518-1519, פרסקו, מנזר סן פאולו, פארמה (מקור: ברשות הציבור).



תמונה מס' 10 קורג'יו, דיאנה, 1519, פרסקו, מנזר סן פאולו, פארמה (מקור: ברשות הציבור).



תמונה מס' 11 קורג'יו, פוט, 1520, פרסקו, (פרט), מנזר סן ג'ובאני בטיסטה, פארמה (מקור : ברשות הציבור).



תמונה מס' 12 קורג'יו, פוט, 1518-1519, (פרט), פרסקו, מנזר סן פאולו, פארמה (מקור : ברשות הציבור).



תמונה מס' 13 אלסנדרו אראלדי, קאמרה ד'ארלדזי, 1514, פרסקו, מנזר סן פאולו, פארמה
(מקור: ברשות הציבור).



תמונה מס' 14 קורג'יו, הפרגולה, 1518-1519, מנזר סן פאולו, פרסקו, פארמה (מקור: ברשות
הציבור).



תמונה מס' 15 קורג'יו, לונטות, (פרט), 1518-1519, מנזר סן פאולו, פרסקו, פארמה (מקור : ברשות הציבור).



תמונה מס' 16 קורג'יו, לונטות, (פרט), 1518-1519, מנזר סן פאולו, פרסקו, פארמה (מקור : ברשות הציבור).



תמונה מס' 17 קורג'יו, פוט, (פרט), 1518-1519, מנזר סן פאולו, פרסקו, פארמה (מקור : ברשות הציבור).



תמונה מס' 18 קורג'יו, פוטג, 1518-1519, מנזר סן פאולו, פרסקו, פארמה (מקור: ברשות הציבור).



תמונה מס' 19 קורג'יו, פוטג, 1518-1519, מנזר סן פאולו, פרסקו, פארמה (מקור: ברשות הציבור).