

IL MITO DI DIANA NELLA CULTURA DELLE CORTI ARTE, LETTERATURA, MUSICA

La civiltà delle corti, 2



a cura di Giovanni Barberi Squarotti, Annarita Colturato, Clara Goria
Firenze, Olschki, 2018; ISBN 978-88-222-6535-7; XIII – 456 pp. ; 24 cm

Diana, dea della luna e della caccia, occupa un posto di rilievo nell'immaginario delle corti europee e trova ampio spazio nei processi di appropriazione e rinnovamento degli antichi apparati mitologici che percorrono quel mondo. Questa posizione di centralità è il risultato di una profonda sedimentazione prodottasi nei secoli attraverso il vario portato dell'ideologia feudale, dell'allegorismo medievale e della ricodificazione umanistica dei miti. Diana rivive nelle rappresentazioni simboliche e allegoriche di regine, principi e dame, attraversa generi, iconografie e stili, solca palcoscenici, ispira opere e decorazioni per residenze e giardini. E sotto il suo nume, nel cuore del Seicento e secondo il programma iconografico interamente dedicato alla dea da Emanuele Tesauro, sorge la *Reggia di Diana* alla Venaria Reale, «palazzo di piacere e di caccia» nel circuito delle residenze sabaude. Il volume percorre, in un *excursus* multidisciplinare, diverse tappe degli sviluppi del mito: dall'antichità a Boccaccio e alle riscritture rinascimentali; da Parmigianino a Batoni; dalle composizioni musicali per la corte di Francia a Foscolo e Leopardi, fino a più inattese disseminazioni popolari e contemporanee. Immagini, racconti, partiture, per tracciare, alla luce di differenti sguardi critici, metamorfosi e ambigue identità della dea che ancora oggi interrogano e seducono.

INTRODUZIONE

Allo scadere del decennale della riapertura della Reggia di Venaria, e a ridosso della trasformazione del Consorzio La Venaria Reale in Consorzio delle Residenze Reali Sabaude (dal 1997 iscritte nel Patrimonio Mondiale Unesco), la collana *La civiltà delle corti* dedica il suo secondo numero al mito di Diana. Sotto il nume di Diana, infatti, sorge poco oltre la metà del Seicento il complesso monumentale e paesaggistico della Venaria Reale, il «palazzo di piacere e di caccia» che chiude idealmente il circuito di residenze della «corona di delizie» sabauda. A partire dal programma iconografico ideato da Emanuele Tesauro, intellettuale di corte e teorico della poetica barocca, la *Reggia di Diana* viene a costituirsi come insieme unico e straordinario di racconti esemplari e miti a sfondo venatorio legati alla dea della caccia, dipinti, modellati, scolpiti e scritti come un trattato morale, per immagini e parole, destinato al mondo della corte. La figura della dea s'intreccia a vari livelli con i destini della residenza e cresce negli scambi tra letteratura, musica e arti visive. Il mito, d'altra parte, riveste un'importanza significativa per tutto l'insieme delle residenze; anzi, nella letteratura ducale proprio Diana è la personificazione della «magnificenza deliziosa» della secentesca «corona di delizie», nel cui sistema continuerà a incontrare successo una varia costellazione di presenze artemidee, da Palazzo Reale al Castello del Valentino, dalla Palazzina di caccia di Stupinigi ai Castelli di Racconigi, Govone e Pollenzo. Non a caso alla dea è intitolato un capitolo fondamentale degli studi critici sull'arte di corte nel Piemonte del Seicento, ossia il catalogo della mostra *Diana trionfatrice*, curata da Michela di Macco e Giovanni Romano, apertasi nel 1988 con l'augurio della rinascita della Venaria, al tempo ancora in attesa di un recupero complessivo nell'ambito del programma di rilancio delle residenze sabaude.

Se punto di partenza è la prospettiva della corte sabauda, vero è che l'orizzonte deve essere allargato all'intero ambito italiano ed europeo; da qui la necessità di un approccio multidisciplinare, come è nei criteri e nelle intenzioni che hanno determinato l'impianto di questo volume. Dea della luna e della caccia, Diana occupa un posto di rilievo nell'immaginario e nel linguaggio allegorico diffusi nelle corti di tutta Europa e trova ampio spazio nei processi di appropriazione e rinnovamento degli antichi apparati

mitologici che percorrono quel mondo. Saettatrice implacabile e abitatrice delle zone di confine tra civiltà e natura selvaggia, vergine casta e insieme dea della fecondità, nella cultura e nella religione dell'antichità greco-latina Diana-Artemide è, come ha rilevato Jean-Pierre Vernant (*La mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grece ancienne*, Paris 1985; trad. it. *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, Bologna 1987), figura emblematica dell'Altro, con funzioni di mediatrice fra istanze antropologiche antitetiche e di tramite per l'integrazione rituale nella comunità civica. Su questo paradigma concettuale e figurale lavorano le riscritture e le forme dell'eterna attualizzazione del mito: la centralità di Diana nella cultura delle corti è, in effetti, il risultato di una profonda sedimentazione prodottasi nei secoli attraverso il vario portato dell'ideologia feudale, dell'allegorismo medievale e della ricodificazione umanistica dei miti. Nel Medioevo la caccia è l'attività – o meglio l'archetipo socio-culturale e il *principium individuatio-nis* – nella quale si identifica l'aristocrazia, e intorno alla caccia – alla sua rappresentazione, esaltazione o condanna – sono spesso evocati conflitti culturali, politici e di giurisdizione simbolicamente radicali: si pensi, per citare un solo esempio, alla novella di Federigo degli Alberighi (*Decameron*, V 9), il quale per nobiltà d'animo, e per amore, sacrifica il suo falcone, cioè l'emblema e l'ultimo retaggio della sua nobiltà di sangue. Nella letteratura tardo-medievale e pre-umanistica i miti di caccia legati a Diana, fondati per lo più sul meccanismo colpa-punizione, sul rovesciamento della *hybris* e sul confronto lacerante con la violenza del selvaggio, hanno larga fortuna per le evidenti possibilità di moralizzazione allegorica che sono in grado di offrire. Una svolta decisiva si ha tuttavia in età umanistica con la riscoperta dei trattati *de institutione principis* come la *Ciropedia* e il *Cinegetico* di Senofonte: da Senofonte si ricava l'idea che la caccia sia pratica essenziale nella formazione del gentiluomo, dell'uomo di corte e del principe in quanto propedeutica alla guerra, cioè in virtù di quella «certa similitudine di guerra» di cui si legge nel *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione (I, XXII) e come raccomanda Machiavelli nel capitolo XIV del *Principe* («E quanto alle opere, oltre a tenere bene ordinati et exercitati i suoi, debba stare sempre sulle caccie e mediante quelle assuefare il corpo a' disagi; e parte imparare la natura dei siti»).

Il mito cortigiano di Diana incorpora e trasfigura questo sostrato ideologico con una fortuna più evidente nel campo delle arti, degli apparati decorativi e degli spettacoli, e appare particolarmente adatto a trasmettere metaforicamente alcuni principi cardinali della autorappresentazione del potere: l'integrità morale del principe (la castità); la sovranità come prerogativa congenita e connaturata alla classe regnante (l'egemonia esercitata sulla e nella natura selvaggia) e in quanto investitura divina (la luna come astro che riflette la luce del sole); l'uso legittimo della forza (la caccia). Sen-

za dimenticare che la caccia resta per le corti di antico regime divertimento ed esercizio praticato attivamente dai sovrani, che per esso costruiscono residenze e allestiscono riserve: qui – nelle scenografie, negli apparati e nei progetti iconografici – realtà e metafora vengono a coincidere.

L'antica divinità italica, la dea dai molti nomi, sopravvive nei secoli e rivive nelle rappresentazioni allegoriche e simboliche di regine, principi e dame; attraversa generi e stili, lungo i percorsi tracciati dagli specifici linguaggi della tradizione letteraria e di quella iconografica e nell'intreccio tra testi e immagini (d'obbligo in merito il riferimento a Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques*, London 1940; trad. it. *La sopravvivenza degli antichi dei*, con presentazione di Salvatore Settis, Torino 1980). Ispira temi per opere e oggetti di arredo, e complessi decorativi per adornare dimore di corte, residenze di caccia, ville e giardini. Divinità planetaria, inscritta entro più ampi programmi di rappresentazione astrologica, la signora della luna medievale, la casta dea della natura e della caccia – di cui viene sottolineato anche il legame con l'elemento acquatico –, generalmente abbigliata come un'elegante dama secondo le fogge cortigiane del tempo, nel primo Cinquecento Diana riconquista dopo un lungo cammino la forma classica del mito. Ecco allora le Diane-Lune cacciatrici dipinte da Peruzzi alla Farnesina, collegate all'oroscopo del mecenate Agostino Chigi; le invenzioni di Raffaello per i mosaici della cappella Chigi in Santa Maria del Popolo a Roma; la virtuosa Diana, tutrice della castità, che Correggio affresca a Parma per la badessa Giovanna da Piacenza nella Camera di San Paolo. D'altronde, a ben più ardite identificazioni (con la Trinità o con la Vergine Maria) si era prestata la dea moralizzata e cristianizzata in età medievale e proto-umanistica, e ancora si presterà a ulteriori trasfigurazioni, in chiave filosofica e contemplativa, diventando, per esempio, l'emblema della sapienza esoterica nella caccia spirituale alla verità degli *Eroici furori* di Giordano Bruno.

Multiformi e plastiche, le variazioni del mito – tanto diffuso e adattabile a contesti differenti quanto sfuggente a univoche definizioni per la pluralità dei significati – sfidano gli artisti su più fronti: dal motivo del bagno di Diana e delle sue ninfe (in una sorgente naturale, o fontana-*hortus conclusus*, giardino d'amore secondo l'interpretazione cortese del mito), del disvelamento e della seduzione del corpo femminile (tra bellezza classica del nudo e una più ambigua e perturbante nudità, fredda e androgina, oltre il genere), alla seduzione della natura incontaminata; dalla rappresentazione del movimento e degli «affetti» (così nell'episodio del sacrificio di Ifigenia), alla passione della dea per Endimione, al corteggiamento di Pan, a Callisto incinta o sedotta da Giove travestito sotto sembianze artemidee, fino alle metamorfosi più spettacolari (su tutte, quella di Atteone, casuale o predestinato eroe della trasgressione dei limiti, della trasgressione dello sguardo). Tra le favole della dea incontrano particolare seguito quelle di Atteone

e Callisto, per lo più filtrate dalle moralizzazioni di Ovidio e veicolate dai modelli delle edizioni illustrate delle *Metamorfosi*.

Oltre alle riletture moralizzanti e in chiave cristiana, il mito classico proiettato nell'orizzonte cortigiano può aprirsi a rinnovate interpretazioni aderenti ai modelli etico-comportamentali di un mondo nel quale sono ancora vivi gli ideali cavallereschi. Seguendo il filo dei temi trattati in questo volume, spetta a Parmigianino, con la decorazione del piccolo ambiente della Rocca Sanvitale di Fontanellato (conveniente all'originaria funzione di stanza da bagno di una «villa»), una delle più intense rappresentazioni della storia di Diana e Atteone: tema erotico-amoroso riletto in chiave letteraria e cortigiana, come ritratto emblematico dei committenti Paola Gonzaga e Galeazzo Sanvitale, colonnello del re di Francia. Altre tipologie di Diane, più misteriose ed esotiche, traggono invece origine da nuove soluzioni combinatorie tra Diana Efesia, la dea Natura e antiche divinità femminili predilette dalla cultura rinascimentale, quali Cibebe, Tellus, Iside, miniate sulle pagine dei manoscritti, scolpite o dipinte su pareti e soffitti dei palazzi, come nei cicli decorativi commissionati da Francesco I de' Medici, dallo Studiolo di Palazzo Vecchio alle grottesche della Galleria degli Uffizi.

Ma la fortuna del mito si misura anche su assenze, attese e resistenze nell'imporsi in determinati contesti, alla luce delle differenti strategie messe in atto dalle dinastie nella politica delle immagini; oppure su particolari ricezioni indirizzate dai committenti, come nel caso delle influenze di temi mitologici e figurativi concepiti alla corte di Francia nelle residenze del Lazio pontificio entro la fine del Cinquecento. Prima, dunque, dei lavori alla grandiosa volta della Galleria Farnese a Roma e dell'avvio di una fortunata linea pittorica carraccesca, stilistica e iconografica, tra studio dell'antico e fusione delle grandi scuole regionali italiane (come ha sottolineato Silvia Ginzburg, *La Galleria Farnese. Gli affreschi dei Carracci*, Milano 2008), su cui s'impone, nel Palazzo Giustiniani-Odescalchi di Bassano Romano, il ciclo della sala di Diana del Domenichino. Quest'ultimo è l'autore di un altro celebre modello per gli artisti di marca cosiddetta classicista, dell'ambita e «studiosissima» *Caccia di Diana* (Roma, Galleria Borghese), incentrata sul tema della gara di tiro con l'arco (tratto dall'*Eneide*) e sul 'vedere', con l'enigmatica bagnante-ninfa nuda in primo piano che ci fissa dritto negli occhi: «Se brami di essere spettatore contempla Diana stessa, né temere il castigo d'Atteone, poiché questo è libero dono della pittura, che a piacere replica il diletto della vista», scrive Giovanni Pietro Bellori, liberando l'osservatore e la pittura dal castigo di Atteone (*Le vite*, Roma 1672, p. 354).

La reinvenzione del mito passa, infatti, anche attraverso la grande decorazione nei cantieri dei palazzi ad opera di artisti, letterati e committenti. In Francia la dea si era già affermata come grande mito di corte con un rin-

novato repertorio stilistico e simbolico, a partire da Francesco I e dal ciclo decorativo del Castello di Fontainebleau, realizzato da una schiera di artisti italiani sotto la guida prima di Rosso Fiorentino, poi di Primaticcio. In seguito l'assimilazione allegorica tra la figura mitica e il personaggio storico di Diane de Poitiers dà vita a una nuova Diana-Venere, tema amoroso e politico che avrà successo presso regine, duchesse e dame delle corti europee. A proposito di questo snodo vale ricordare quanto scritto da Françoise Bardon: «à une tradition érudite et antique, ils vont substituer une esthétique décorative et moderne», riguardo agli sviluppi raggiunti dagli artisti di Fontainebleau e, in relazione al mito promosso da Diane di Poitiers, «on pressent donc que la Diane d'Anet n'a pu exister sans cette rénovation – ce passage de la mythologie érudite à la mythologie vivante» (*Diane de Poitiers et le mythe de Diane*, Paris 1963, p. 12). In questo contesto si collocano anche opere come la *Diana cacciatrice* del Louvre, Diana anti-Venere, con rimandi alla poesia contemporanea e all'antico gruppo scultoreo del Louvre, la *Diana di Versailles*, già a Fontainebleau, donata dal papa a Enrico II nel 1556: proprio a quest'ultima opera tocca aprire l'inserito iconografico a colori del volume, che racconta l'approdo dell'antica dea nel teatro delle corti, un itinerario visivo strettamente connesso ai testi e alle immagini in bianco e nero che li innervano, che può altresì funzionare quasi in autonomia, seguendo la dea nelle sue metamorfosi, con elementi costanti, aggiornamenti e scarti, tra pittura, scultura e grafica. La fortuna del mito in Francia prosegue sotto Luigi XIII, anche per rappresentare la sovranità di Maria de' Medici e Anna d'Austria, nel periodo che precede l'affermarsi del mito speculare del Re Sole, posto al centro di un nuovo sistema simbolico: così, nel percorso cerimoniale dei grandi appartamenti del Castello di Versailles, il salone di Diana, cui segue quello di Marte, esibisce una fastosa decorazione celebrativa degli indirizzi politici del ministro Colbert e di Luigi XIV, prefigurandone l'apoteosi.

A modelli transalpini e italiani si ispira la *Reggia di Diana* alla Venaria Reale, dove tutto ruota intorno alla dea sull'asse della sala centrale, che a lei per l'appunto è dedicata. E tuttavia l'apparato decorativo, popolato da Diane terrestri, celesti, acquatiche e infernali, supera per ricchezza e densità i precedenti e si dispiega in oltre un centinaio di immagini ideate sulla base di una vasta estensione di riferimenti mitologici, culturali e iconografici, spaziando dai soggetti più consueti a temi inediti entrati in voga: come quello di Endimione astronomo con il cannocchiale, che sicuramente dipende dalla famosa celebrazione di Galileo come «novello Endimion» nel canto X dell'*Adone* di Giovan Battista Marino. Non c'è dubbio che il passo dell'*Adone* fosse ben presente a Emanuele Tesauro, inventore del programma iconografico della Venaria e dei maggiori cantieri dei duchi sabaudi; e in questo come in altri particolari, sviluppati attraverso l'escussione capil-

lare delle fonti sedimentate intorno al mito, emerge l'erudizione di stampo enciclopedico e classificatorio che caratterizza a monte, nel progetto del gesuita, l'impianto del ciclo decorativo. Ma al Tesauro si deve anche l'altra impronta fondamentale che identifica, questa volta dal punto di vista ideologico, la *Reggia*, e cioè la moralizzazione sistematica dei soggetti mitologici, allo scopo di produrre una sorta di breviario per emblemi con funzione etica e politica.

Duchi prima, poi re cacciatori, i Savoia non a caso, affacciandosi sul palcoscenico europeo da una posizione inizialmente marginale, assumono Diana – una figura cioè dalle implicazioni ideologiche e civili immediatamente riconoscibili – come emblema della loro identità dinastica e politica: il mito della dea casta e cacciatrice evoca come meglio non si potrebbe la virtù e la *pietas* religiosa dei principi guerrieri che propongono il proprio Stato a baluardo della cristianità italiana contro la barbarie d'oltralpe. Come si accennava poco sopra, la *Reggia di Diana* alla Venaria Reale si presenta non solo come erudito decoro classicheggiante, ma anche come lettura propedeutica e attualizzante del mito moralizzato e trasfigurato, sotto forma allegorica – secondo la concezione gesuitica dell'arte – per fornire insegnamenti esemplari di vita umana e civile, sulla base della tradizionale associazione tra caccia, guerra e virtù civile, senza peraltro venir meno al compito di rappresentare il gran gioco della società di corte: «Gran sudor, gran fatica e tutto è giuoco», recita uno dei motti dipinti della Reggia. In Diana cacciatrice è rappresentata l'autorità sovrana, paradigma delle virtù e delle prerogative del buon principe, a uso del duca Carlo Emanuele II non meno che delle duchesse Cristina di Borbone e Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours; e a queste ultime si lega l'affermarsi dell'immagine di sovranità femminile nella cultura figurativa sabauda (bene espressa dalla galleria di ritratti equestri), in connessione con il mito delle amazzoni e in consonanza con figure di rappresentazione circolanti nelle corti europee, da Astrea ad Artemisia e Minerva. Nell'impresa decorativa, crocevia di tendenze figurative, si giocano diverse partite su iconografia, stile e modelli: lo dimostrano la gestazione del progetto decorativo della sala di Diana e le esperienze, tra i vari artisti coinvolti nella fabbrica, del fiammingo Jan Miel, chiamato da Roma, e dei decoratori luganesi Andrea e Giacomo Casella, questi ultimi eredi della tradizione lombarda, attivi negli ambienti aulici di rappresentanza, l'anticamera di Ifigenia e la sala dei templi di Diana; lo dimostrano, infine, i giardini, impostati sul binomio Ercole-Diana, dalla Fontana di Ercole al perduto Tempio di Diana, al limite estremo del parco, sulla base di modelli italiani ed europei, con radici nella cultura dei balletti di corte e degli allestimenti effimeri.

«Questo, che qui vedete / sollevarsi alle Stelle / maestoso Palaggio, / è la superba Regia, ch'il mio Fedel Seguace [Carlo Emanuele II] / al mio

Nume ha inalzata»: così la dea descrive la Reggia di Venaria nel prologo della *Diana trionfatrice d'Amore*, «picciol divertimento musicale» su testo di Bernardino Bianchi andato in scena nel 1670 per la festa di Sant'Uberto. Non l'unico, fra gli spettacoli allestiti alla corte sabauda nel Seicento, a strappare Diana alle «Partenie Foreste» per farle celebrare la cultura venatoria nella capitale subalpina, come si legge in un saggio di Francesco Blanchetti (*Scene di caccia nel teatro in musica alla corte sabauda tra Sei e Settecento*, in *La caccia nello Stato sabauda*, vol. I, a cura di P. Bianchi e P. Passerin d'Entrèves, Torino 2010).

Pur senza godere dell'ininterrotta fortuna di altri miti, del resto, la dea occupa un posto nient'affatto secondario anche nella produzione musicale sei-settecentesca europea: non solo e non tanto in quanto simbolo di una manifestazione massimamente significativa del contesto curiale di antico regime quale è la caccia, ma per la molteplicità (talvolta inconciliabilità) di letture, declinazioni, espressioni d'«affetti» cui il suo complesso personaggio si presta, per i *topoi* musicali che le narrazioni ad essa collegate sono in grado di sollecitare, spesso favorendo il concorso di effetti scenici stupefacenti (la selva, l'incanto della notte, il sonno di Endimione). Ora inflessibile nemica dell'amore ora innamorata e dolente, ora campionessa di castità ora protagonista di situazioni ad alto tasso di erotismo e ambiguità sessuale, ora implacabile esattrice di sacrifici ora *dea ex machina* indulgente, Diana porta in scena atteggiamenti, valori e simboli comunque condivisi, e attraversa i generi e gli ambienti più diversi: dalla *favola boscareccia* allestita in una residenza privata della Roma barberiniana (Cornacchioli, *Diana schernita*, 1629), al dramma per musica rappresentato su un palcoscenico pubblico della Serenissima (Cavalli, *La Calisto*, 1651), al ventaglio di generi concepiti e praticati nel *Grand Siècle* in contrapposizione ai modelli italiani; dalla serenata metastasiana di casa per tutto il Settecento a Napoli come a Londra, Lisbona o Mannheim (*Endimione*, 1720), ai balli teatrali di Noverre, Angiolini e Viganò, allo spregiudicato dramma giocoso dapontiano intonato per un evento nuziale di alto rango (Martín y Soler, *L'arbore di Diana*, Laxenburg, 1787). Né, in ambito musicale, l'inquieta dea della caccia e della luna (alla cui fascinazione soggiaceranno nei secoli successivi compositori come Claude Debussy) manca di intrattenere relazioni profonde con 'altre' Diane: quelle aggressive e temute che nella tradizione popolare (e già in alcune interpretazioni della classicità) presiedono al mondo dei morti e – in virtù della ricordata polisemia allegorico-mitica – convivono con le Diane sonore celebrative del cambiamento radicale e del rinnovamento, dispensatrici di luce e di vita.

Come costumi di scena, i travestimenti in Diana sempre più richiesti e alla moda, per i caratteri di attrattiva bellezza, fierezza e indipendenza della dea, avranno considerevole diffusione presso eminenti personalità della

corte francese sei-settecentesca, sopravvivendo anche quando entreranno in scena nuove divine *en déshabillé* o elegantemente vestite, nuove Diane in pelliccia, ambivalenti e conturbanti, figure archetipiche di fredde e crudeli *femmes fatales*. L'immagine pittorica può concorrere allora a esprimere ambizioni e strategie sociali di affermazione. Così, in tutt'altro contesto, l'argentiere e bronzista Luigi Valadier commissiona al mantovano Giuseppe Bottani, di stanza a Roma, un ritratto della moglie con i figli nelle vesti di Latona con Apollo e Diana, tema tradizionalmente riservato a membri della società aristocratica. La rivisitazione del mito procede ininterrotta, conoscendo infatti una particolare fioritura nel Settecento romano sulla scorta del rinnovato interesse per l'antico, sostenuto dagli scavi archeologici e dall'Arcadia. Ne è uno straordinario interprete Pompeo Batoni che, in sintonia con il mondo poetico dell'Arcadia e con la cultura antiquaria, letteraria e musicale del tempo, attinge al mito e allo studio delle antichità temi per quadri da stanza, per la pittura di storia, e connotazioni colte per dipinti di paesaggio, per i ritratti di dame e viaggiatori del *Grand Tour*.

Nonostante le dure critiche ai soggetti mitologici e l'accesa polemica romantica a favore di una più autentica modernizzazione del genere storico, il significato pedagogico e morale delle «favole antiche» continua a perdurare nel sistema accademico ottocentesco, con un incremento dei repertori iconografici, sul versante della grande decorazione (dalle pitture di Felice Giani nelle dimore patrizie tra Faenza, Forlì e Bologna, alle residenze del Piemonte sabaudo rinnovate tra gli anni Venti e Quaranta dell'Ottocento da giovani artisti di cultura accademica); sul versante letterario, con una revisione dei temi fondata su una nuova sensibilità filologica e concettuale, i cui esiti si distinguono in particolare in Foscolo e Leopardi.

Immagini, racconti, partiture, paesaggi sonori, contesti, per tracciare, alla luce di differenti sguardi critici, le metamorfosi e le ambigue identità della dea, che ancora oggi interrogano e seducono. Il mito di Diana solca l'immaginario della contemporaneità, continuando a prestarsi ad attualizzazioni, riscritture e variazioni nelle arti visive, letterarie e musicali, fino a risonanze e trasposizioni pop, come in Diana Prince *alias* Wonder Woman, eroina-amazzone dei fumetti americani, o come nella rivisitazione di *Diana e Atteone* di Tiziano realizzata dal fotografo Tom Hunter (con la dea interpretata da Kim Cattrall, la Samantha della serie tv *Sex and the City*), all'epoca della campagna di acquisizione pubblica del dipinto. Si pensi poi – in relazione a sovranità, successione del potere e rapporto tra civiltà e natura selvaggia – al portato novecentesco di un'opera quale *Il ramo d'oro* di James G. Frazer che, ispirato all'omonimo dipinto di William Turner, prende avvio proprio dal mito di *Diana Nemorensis* e dal rituale del «re del bosco»; e ancora, alle permanenze di immagini artemidee nei racconti e nelle opere di Aldous Huxley, di Pierre Klossowski e di Witold Gombrowicz, per citar-

ne solo alcune; o alle più recenti letture in senso politico condotte da Genaro Carillo sull'ambivalenza costitutiva del potere e della *polis* e sul riuso trivializzante del mito (*Atteone o della democrazia*, Napoli 2007); infine, a più inattese disseminazioni contemporanee e riflessioni critiche sull'esperienza del guardare, sulla sfida tra sguardo e oggetto della visione, come sfida tra cacciatore e preda.

Come il primo volume *Le cacce reali nell'Europa dei principi*, curato da Andrea Merlotti, questo secondo numero della collana rappresenta uno degli esiti del cantiere di ricerche aperto da due convegni internazionali svoltisi, tra il 2010 e il 2012, alla Venaria Reale per iniziativa del Centro studi, i quali hanno offerto l'occasione per un primo ampio rendiconto sui temi centrali per la funzione e l'apparato visivo e simbolico del complesso: la caccia e il mito di Diana.

Dedichiamo questo libro alla memoria di Febo Guizzi e Lionello Sozzi, che onorarono con la loro presenza il convegno del 2010.

Desideriamo ringraziare l'Associazione culturale «Il Saggiatore musicale» per la preziosa collaborazione all'iniziativa e tutti gli autori che hanno contribuito con la loro opera.

GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI
ANNARITA COLTURATO
CLARA GORIA

INDICE

<i>Introduzione</i>	Pag.	V
---------------------------	------	---

DALL'ANTICHITÀ ALLA CIVILTÀ DELLE CORTI

GIOACHINO CHIARINI, <i>Diana e la Luna</i>	»	3
LUIGI SURDICH, <i>Giovanni Boccaccio: Diana e Venere</i>	»	9
RINALDO RINALDI, <i>Casta Diana</i>	»	25
STEFANIA LAPENTA, <i>Metamorfosi iconografiche di Diana dall'antichità al Rinascimento</i>	»	35

LE CORTI ITALIANE E LA CORTE DI FRANCIA

ELISABETTA FADDA, <i>Un 'soggetto acquaticcio': Diana al bagno negli affreschi di Parmigianino a Fontanellato. Il ritratto emblematico dei committenti</i>	»	55
VALENTINA CONTICELLI, <i>Dea natura, Diana Efesia e Diana nera. Motivi iconografici nella committenza di Francesco I de' Medici: dallo studiolo di Palazzo Vecchio alle grottesche degli Uffizi</i>	»	85
PATRIZIA TOSINI, <i>In cerca di Diana. Il mito della dea nelle residenze del Lazio nel Cinquecento</i>	»	103
SONIA CAVICCHIOLI, <i>Diana assente. Miti letterari nella decorazione delle residenze estensi del Seicento</i>	»	123
DELPHINE TRÉBOSC, <i>Peindre Diane et ses doubles: La Diane chasse-resse du musée du Louvre</i>	»	141
CÉLINE BOHNERT, <i>Diane à la cour de France sous Louis XIII: évolution esthétique et signification politique du mythe dans les années 1620</i>	»	161

LA REGGIA DI DIANA ALLA VENARIA REALE

GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI, <i>Le Inscriptiones di Emanuele Te- sauro e gli affreschi della Reggia di Venaria</i>	Pag. 183
CLARA GORIA, <i>Diana e l'immagine del potere. Jan Miel e il cantiere decorativo della Venaria Reale</i>	» 205
SARA MARTINETTI, <i>L'Anticamera di Ifigenia e la Sala dei Templi di Diana: Andrea e Giacomo Casella decoratori a Venaria e nelle re- sidenze di corte</i>	» 231
PAOLO CORNAGLIA, <i>Il Tempio di Diana. Giardini italiani e confron- ti europei</i>	» 247

DIANE IN MUSICA

MICHELE CURNIS, <i>Novelli Endimioni e falsi Atteoni nella Diana schernita (Roma 1629)</i>	» 267
JEAN DURON, <i>Diane et la musique française du Grand Siècle</i>	» 291
LEONARDO J. WAISMAN, <i>Metamorphosis in Reverse: Diana, from Goddess to Woman in Da Ponte and Martín y Soler's L'arbore di Diana</i>	» 313
FEBO GUIZZI, <i>Altre Diane</i>	» 325

SGUARDI TRA SETTE E NOVECENTO

FRANCESCA FEDI, <i>Percorsi artemidei tra Gravina e Leopardi</i>	» 349
ALESSANDRO MALINVERNI, <i>Il ritratto «en Diane» nella Francia del Settecento</i>	» 365
LILIANA BARROERO, <i>Il mito di Diana nel secondo Settecento romano. Batoni e dintorni</i>	» 393
MONICA TOMIATO, <i>«Favole antiche per le arti moderne»: intorno a Diana nell'Ottocento</i>	» 409
MICHELE DANTINI, <i>Robert Smithson preterintenzionale. Dissemina- zioni, specchi, frammenti</i>	» 425
Crediti fotografici	» 433
Indice dei nomi	» 435