

Capitolo 2

Arte e iconologia

1. Allegoresi rinascimentale

Con il risveglio del paganesimo antico nel Rinascimento grazie allo scavo condotto su testi antichi e tardo-ellenistici, anche Diana efesina è oggetto di una riscoperta archeologica e figurativa, una vera e propria resurrezione pagana. La sua funzione, legata all'eziologia naturale emerge a partire da opere come *De natura deorum* di Cicerone (45 a.C.), *Le metamorfosi o L'asino d'oro* di Apuleio (II sec.), *Saturnalia* di Macrobio (430), e sarà ripresa da Giovanni Boccaccio nella *Genealogia deorum gentilium* (1472). Il simulacro di Efeso evidenzia il culto della fertilità associato alla Dea: Artemis torna ad essere rappresentata come nell'antico *Urbild* caratterizzato dalla polimastia. Numerose sono le riproduzioni di epoca rinascimentale della Grande Madre *polimammia* su affreschi, vasi, bassorilievi e dipinti. Fu Raffaello Sanzio il primo artista di epoca moderna a introdurre nell'arte figurativa l'immagine allegorica di Diana efesina (Goesch 1996, 17; 39-50; Böhme 2006, 377; Dacos 1986, 1). Heine era a sicuramente a conoscenza di questa immagine rinascimentale di Diana rediviva, essendogli nota la descrizione delle fasi di lavoro e del rapporto di Raffaello con la committenza di Leone X per la realizzazione degli affreschi nelle Stanze vaticane attraverso la *Kirchengeschichte* di Schröckh.

Raffaello aveva raffigurato Diana efesina nel medaglione della Filosofia nella Stanza della Segnatura. Un grande affresco, in cui Diana svetta come allegoria della filosofia che troneggia sulla celeberrima Scuola di Atene, come emerge dalle fonti del *Timeo* platonico e dell'*Etica nicomachea* di Aristotele, commentati in età rinascimentale da Marsilio Ficino (Garin 1990, 15-25). La veste di Diana appare

Arianna Amatruda, University of Florence, Italy, arianna.amatruda@unifi.it, 0000-0002-4271-2597

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Arianna Amatruda, *Arte e iconologia*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0969-4.07, in Arianna Amatruda, *La Dea Diana di Heine. Sopravvivenza e rinascenza del mito nella Parigi del XIX secolo*, pp. 59-72, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0969-4, DOI 10.36253/979-12-215-0969-4

Book References DOI 10.36253/979-12-215-0969-4.references

divisa in quattro sezioni colorate – simbolo, secondo Vasari, dei quattro elementi primordiali:

[...] e la veste sua è di quattro colori figurati per gli elementi; dalla testa in giù v'è il color del fuoco, e sotto la cintura quel dell'aria: dalla natura al ginocchio è il color della terra, e dal resto perfino ai piedi è il color dell'acqua (Vasari 1966, 168).

Raffaello dimostra così di recuperare non solo la funzione primigenia di Dea Natura e Madre Terra dell'antico *Himmelsbild* cantato nei *Saturnalia* di Macrobio (I, 20, 18), ma anche la sua affinità con la dea egizia Iside, dotata di un'analogia veste colorata, arricchita di animali corrispondenti a ciascun elemento, al cui centro compare una luna piena attorniata di stelle fiammeggianti – come appare, inoltre, nella descrizione che ne dà Apuleio nell'*Asino d'oro*. Il pleroma di Efesia multimammia immersa nei quattro elementi sarà rievocato anche da Pietro Bellori (1690) secondo quanto riportano le *Metamorfosi* IX di Apuleio e *De Natura Deorum* II di Cicerone (Goesch 1996, 41; 297).

La tradizione mitografica legata a Diana trova la sua maggiore diffusione fra XV e XVII sec. soprattutto attraverso la tradizione ovidiana (Cieri Via 1995, 150). Innumerevoli sono le rappresentazioni di Diana nella pittura rinascimentale ispirate alle *Metamorfosi*: dal ciclo di affreschi del Parmigianino nella Rocca di San Vitale a Fontanellato (Parma, 1520 ca.), agli affreschi della Farnesina di Raffaello, ai dipinti di Tiziano *Diana e Atteone* e *Diana e Callisto* (Thimann 2002, 93; Dittmann, 2001, 127-44). Più che a Ovidio, le trasformazioni allegorizzanti degli dèi nell'età moderna si rifanno alla volgarizzazione medievale delle sue *Metamorfosi*: questa tradizione ha avviato la moralizzazione le divinità antiche secondo un metodo allegorico. In altre parole, viene conferito alla mitologia un senso spirituale: «come si divinizzano le idee morali così si moralizzano gli dèi» (Seznec 2015, 118). Nell'opera *Ovidé moralisé*¹, la dea Diana è la *Trinità* assimilata a Iside ed Ecate, dotata di connotati sapienziali, mistici, ctoni, che vengono integrati nella sua conformazione ellenistica, prospettando così la successiva ibridazione cristiana (Pairet 2019, 429-42). La figura del cacciatore Atteone, legato al mito di Diana al bagno, è invece identificata con Gesù Cristo.

L'allegoresi mitologica nasce dall'esegesi storica, rileggendo il politeismo pagano in chiave morale ad uso delle prescrizioni degli ordini ecclesiastici (Seznec 2015, 124-31). L'allegoresi che intravede nelle storie della mitologia un'analogia funzione rivolta agli insegnamenti delle parabole della Bibbia, viene trasferita alla tradizione neoplatonica, la cui interpretazione allegorica umanistica della mitologia pagana diventava la chiave di accesso a saperi e dottrine filosofiche arcane e superiori. In particolare, sono i Neoplatonici ad avanzare una

¹ Si tratta del poema composto all'inizio del XIV secolo da un autore anonimo, identificato ora con Filippo di Vitry, vescovo di Meux, ora con Chrestien Legouais de Sainte-More (Seznec 2015, 123-24).

conciliazione tra la forma mitologica del paganesimo e il contenuto edificante biblico, e a proporre un'eretica sovrapposizione tra allegoresi mitologica e dogma cristiano, accettando quest'ultimo solo in virtù della sua reinterpretazione allegorica. Dalla tradizione degli *Hyeroglyphica* nasce quella degli *Emblemata*, che tentano di risolvere gli arcani contenuti nei geroglifici, amplificando il contenuto enigmatico attraverso la rappresentazione mitologica – unendo cioè linguaggio ermetico e linguaggio popolare. L'erotica alessandrina dell'*Ars amatoria* ovidiana subisce così a partire dal Rinascimento un processo di moralizzazione e cristianizzazione, in cui la conoscenza dell'amore diventa un percorso virtuoso e tortuoso insieme compiuto verso Dio, come illustrano ad esempio gli *Amoris divini Emblemata* di Otho van Veen (1615). In questo trattato iconografico, Diana è raffigurata in un'incisione come Madre Natura nelle sembianze di Efesia polimammia (Seznec 2015, 135-49).

Gli dèi della mitologia classica, a dispetto della loro apparenza classicheggiante e della nudità plastica, diventano anzitutto *instrumenta virtutis*. I trattati mitografici, cartografici e astrologici dalla metà del XVI secolo vedono la rappresentazione mitologica di Diana come allegorica antitesi di Venere: se l'una rappresenta la purezza e la castità; l'altra la bellezza e la lussuria.

In quanto paladina della castità, Diana veniva celebrata negli *Inni* di Callimaco (34, 41), mentre nei *Carmi* di Orazio (9-13; 17-45) appare come divinità ultraterrena contrapposta a Venere e come espressione dell'amore terreno e carnale. Boccaccio riprende l'antitesi tra le due dee nella *Caccia di Diana* (1334–38), raffigurata in forma di duello tra castità e amore. Lo schema medievale della *Psychomachia* si adatta alla rappresentazione del conflitto allegorizzato tra vizi e virtù incarnate nelle figure mitologiche. Il tema è presentato anche nell'arte figurativa: nella *Lotta tra Amore e Castità* di Perugino (1503, conservato al Louvre), Venere e Diana simboleggiano le fazioni antitetiche allegoriche di *Voluptas* e *Castitas* nella loro eterna e inconciliabile lotta. Sullo sfondo sono raffigurati episodi che richiamano il tema principale in cui Castità appare vittima di Amore, ovvero il ratto d'Europa, l'inseguimento di Dafne, le storie di Proserpina e Plutone. Il soggetto non mancò di suscitare un sonoro scandalo morale sollevando un importante dibattito teologico nel Concilio tridentino (Flemming 1996, 21). Un altro dipinto richiama il precedente del Perugino, ma ne costituisce il rovescio della vicenda: *Eroti scacciati dalle ninfe di Diana* di Francesco Albani, che rappresenta il «Trionfo di Diana»². Lo stesso motivo è ripreso da Taddeo Zuccari nel dipinto *Le ninfe di Diana rubano le armi ad Amore*, e in *Combattimento tra Ratio e Voluptas* di Baccio Bandinelli (1545). In entrambi questi ultimi dipinti, Diana trionfa su Amore e Venere, ma arriva sulla scena quando ormai il peccato è consumato.

² Anche questo dipinto fu acquistato dal cardinale Scipione Borghese nel 1622, conservato alla Galleria Borghese di Roma.

Diana Efesina è nuovamente oggetto di studi nel Seicento a partire da alcuni importanti ritrovamenti archeologici romani. A Roma erano conservati quattro *Standbildnisse* della dea adorata ad Efeso, di cui due esemplari marmorei contenuti nella collezione di arte antica di Francesco e Antonio Barberini, come riporta il prefetto e soprintendente della collezione Barberini in una lettera di Lucas Holstenius. Ménestrier (o Menetreius) riporta i dettagli di questo ritrovamento nel trattato *Symbolica Dianae Ephesiae* (1657), nella descrizione dei simulacri di Diana. Il tempio di Diana figurava allora come una delle sette meraviglie del mondo antico descritto da Filone, era considerato la sede della lotta tra Diana e i giganti Otos ed Efialte che soccombono alla dea e per questo il tempio è ricordato come il luogo dell'Olimpo divino e allo stesso tempo come sede della lotta contro i nemici del paganesimo:

Der Tempel der Diana zu Ephesos ist ein einzigartiger Welt der unsterblichen Götter durch gegenseitige Vertauschung der Orte zur Erde herabkommen sei. Denn nachdem die Giganten oder Aloiden damit begonnen hatten, den Himmel zu ersteigen, errichten sie mit den aufeinander getürmten Bergen keinen Tempel, sondern den Olymp (Häfner 2003, 144).

Ménéstrier descrive gli innumerevoli attributi iconografici della dea di Efeso, dalle mammelle al simbolismo teriologico, indicandone la dottrina e riconoscendo nel suo *Urbild* il tipo della madre, genitrice, nutrice e protettrice della natura feconda (Ménéstrier [1657] 1688, 11-44). Le sue denominazioni sono dovute all'attributo più iconico e rappresentativo della dea, la polimastia, che valse a Diana-Artemis l'epiteto di *Polymammia*. Caratteristica, questa, già evidenziata da San Gerolamo nella lettera a San Paolo Apostolo, e da Minucio Felice che descrisse la dea come «schauerliches Bild der heidnischen Idolatrie» (Häfner 2003, 145).

Diana sembra seguire dal tardo Rinascimento un itinerario anabatico, «per monstra ad spheram» (Warburg 2014). Entrerà infatti nel regno celeste dell'iconologia planetaria, derivando così la sublimazione celeste degli attributi terrestri in quanto della dea natura e madre terra, trasformandosi in un arcano palingenetico, legato per altro alla sua triplice forma tardoantica che assimilava Diana non solo a Iside ma anche a Ecate, donando una nuova linfa a Trivia che unisce insieme la vita, la morte e la rinascita. Diana rientra tra le divinità di epoca tardoromana e importate dall'Oriente che affasciano maggiormente i compilatori rinascimentali, poiché si caratterizzano come divinità sincretiche, imbarbarite, eteroclitiche (Seznec 2015, 289). Queste divinità sono rielaborate dalla tradizione mitografica evemeristica tardolatina, quando l'Olimpo panteo si trasforma in Pandemonio, per dirla con Heine (DHA 8/1, 20). Nelle cartografie, negli almanacchi e nei trattati compilativi, gli dèi antichi preservano il contenuto, ma non la forma che va perduta, «sostituita poco a poco da barbari travestimenti che avevano finito per renderli irricognoscibili» (Seznec 2015, 178). Così anche Diana appare degradata, corrotta, spuria, dea deforme e irricognoscibile rispetto alla sua forma classica: è la grande stagione degli dèi planetari.

Sincretismo e contaminazione, gusto dell'arabesco e del geroglifico, amore per l'esotismo e il barbaro, anacronismo storico e irrilevanza geografica appartengono a un certo modo di fare mitografia a partire dalle stesse metamorfosi ovidiane e ancor più nella versione in volgare francese dell'*Ovide moralisé en prose*, un adattamento anonimo risalente al XIV sec. «Una mitologia barbara e libresca cioè doppiamente antiestetica» (Seznec 2015, 293), che non trae origine dalle fonti plastiche figurative, ma si è contaminata attraverso copie di copie, ecfrasi e frammenti, ricalcando incisioni e testimonianze letterarie. Le figure della mitologia emergono come rappresentazione artistiche e personificazione dei fenomeni naturali, ricondotti a loro volta a principi maschili e femminili che a quelli presiedono. Nella concezione astrale, ogni pianeta governa un aspetto della vita terrestre, così che anche Diana presiede insieme a Venere il dominio lunare. Queste dee adornano le volte e i soffitti degli edifici rinascimentali, come la bella Diana Luna e Cacciatrice negli affreschi del Correggio nella Camera di San Paolo a Parma (1518). La Luna è associata al mondo femminile, Diana-Artemide-Selene ne è la rappresentante mitica. Donando la rugiada, Diana protegge le selve e dona la vita, permette la ciclicità e le maree, che influenzano a loro volta aspetti non solo della vita naturale, ma anche di quella umana, come il corpo femminile, la gravidanza e i temperamenti, agendo in particolare su quelli flemmatici.

Sin dall'inizio del Cinquecento la tradizione mitografica antica era diffusa anche a Nord delle Alpi. La mitologia pagana si era fusa già nel XIII secolo in Oriente con l'interpretazione astrologica dei pianeti rappresentati sotto forma di divinità. In questi repertori gli autori hanno saccheggiato non solo testi ellenistici, ma anche fonti mitologiche celtiche e germaniche. Gli dèi appaiono ora tutti mescolati anacronisticamente, privi di un ordine spaziale e cronologico e ibridati tra loro. L'Olimpo diventa un Pandemonio (Seznec 2015, 282). Nelle rappresentazioni di questo periodo sono armonizzate la cosmologia pagana orientale con la concezione cristiana del mondo. I trattati mitografici rinascimentali contengono una profusione di divinità classiche che non traggono ispirazione diretta da fonti medievali, primo fra tutti il repertorio offerto da Boccaccio nel *De genealogiis deorum gentilium*, che a sua volta opta per una «mitologia sincretistica» in cui la mitologia classica si fonde con l'esegesi allegorica (Seznec 2015, 269)

Nella *Carta Celeste* di Albrecht Dürer (1515) troviamo invece un inaspettato ritorno alla forma classica degli dèi del paganesimo sotto forma di costellazioni di pianeti, mentre la mitologia esotica e orientaleggiante sarà sviluppata ulteriormente nel tardo Rinascimento.

Alla genealogia mitografica di Boccaccio si ispirano *Theologia mythologica* di Georg Pictorius o Pictor (1532, riedita nel 1558 con il titolo *De apotheosi*), *Heydenwelt* (1554) di Johann Herold e *Oedipus Aegyptiacus* (1652) di Athanasius Kircher. *Heydenwelt* risulta una trascrizione del repertorio *De dei gentium* (1548) di Giglio Gregorio Giraldi (1548), ispirato a sua volta al trattato di Boccaccio. A questi si rifarà ancora il trattato *Mons Veneris* (1614) di Heinrich Kornmann (Baehr

2018, 585-91) – una delle principali fonti iconografiche e mitografiche sulle metamorfosi di Venere nell’*evo germanico* utilizzata da Heine.

Sul suolo italico, *De genealogiis deorum* del Boccaccio aveva ispirato non solo *De dei gentium* di Giraldi, ma anche *Le Imagini colla sposizione degli dei degli antichi* (1556; 1571)³ di Vincenzo Cartari. In questa eccezionale summa mitografica e iconologica di Cartari, le divinità sono concepite come personificazioni di qualità, virtù e concezioni astratte dal carattere sincretistico-religioso. I volti di Diana appaiono come Luna; cacciatrice accompagnata dalle ninfe sue ancelle, e come Dea delle Selve con l’arco e le frecce che avanza nel bosco. Diana è anche teriomorfa: trasformata in gatto o come una barbara Ecate tricefala nell’immagine di *Diana e Apollo*. Come Luna è rappresentata, inoltre, Iside egizia (Cartari 1608, 95-120).

Al Cartari si rifaceva a sua volta l’allievo Cesare Ripa, autore di *Iconologia ovvero Descrizione di diverse imagini cavate dall’antichità e di propria inventione*⁴, un’enciclopedia di personificazioni ad uso di poeti, pittori, scultori «raffiguranti, oltre alle Virtù e ai Vizi e alle passioni, anche le Arti e le Parti del mondo coi loro attributi» (Praz 1986, I, 21). Qui Diana efesina nel suo ruolo attivo e passivo, come dispensatrice di vita e di morte, è rappresentata come *Natura*, dalle mammelle turgide reggendo sulla mano un avvoltoio simbolo di distruzione (Ripa 1986, 75). Diana appare nelle sembianze dell’allegoria dell’*Incostanza*, mentre reca in mano una luna, simbolo della mutevolezza e della volubilità femminile, attribuita tradizionalmente alla donna dalla teoria umorale aristotelica (Ripa 1986, I, 210-11). Nelle vesti di *Libertà*, Diana è accompagnata da un gatto – simbolo della libertà per eccellenza – totem tutelare con cui si raffigura anche la corrispondente dea egizia Bastis (Ripa 1986, 16-7).

Sul fronte del sincretismo operava anche la teologia orfica neoplatonica, che sviluppava in senso ermetico la dottrina trinitaria cristiana associandola a quella pagana, secondo una filosofia della trasmutazione, uno schema di «sviluppo dell’unità in triade e di coincidenza dei contrari nell’unità» (Seznec 2015, 169).

Tutti gli dèi si confondono in un unico culto universale, una summa enciclopedica: le Parche, le Grazie, le dee di Paride ne sono un esempio, così come Diana Trivia. In questi repertori, Diana è raffigurata come Iside con il tipico mantello stellato sulla scorta delle descrizioni di Apuleio e Macrobio. Nell’*Oedipus* di Kircher, Diana è miscidata con Iside. Interessanti sono i cicli di incisioni fiamminghe *Emblemata Horatiana* di Otho van Veen (1684) che rappresentano le diverse allegorie associate alla dea Diana: Trivia è trasformata

³ Sono stampate a Venezia per i tipi di Francesco Marcolini. La prima edizione corredata di immagini è del 1571.

⁴ Prima edizione (1593) è provvista di illustrazioni, mentre la prima illustrata è pubblicata a Roma per i tipi di Lepido Facij (1603). Seguono altre edizioni, fino a quella accresciuta di Perugia in cinque volumi stampata presso la Stamperia di Piergiovanni Costantini tra il 1764 e 1767 (Praz 1986, I 19-25).

nell'Allegoria della Misura, secondo la celebre massima oraziana «in medio consistit Virtus», ed è rappresentata da tre donne, dove Diana appare nelle vesti di Bona Dea con una cornucopia, mentre svetta in mezzo a una vecchia raggrinzita e una giovane ninfa: «Im Mittel bestehet die Tugend» (Veen 1684, 12-3). Diana efesina è completamente umanizzata e con i molti seni in evidenza sotto la veste scoperta, in movimento nell'atto di avanzare nell'allegoria della *Natura Moderatrix Optima*, ovvero come natura che domina i desideri: «Die Natur beherschet unsere Begierde» (Veen 1684, 36-7). Infine, la statua di Efesia compare raffigurata nelle scene descritte nelle *Hieroglyphica* di Romeyn de Hooghe (1735), dove Diana svetta come simulacro al centro di un festino di dèi pagani (Goesch 1996, 293). Da queste iconografie si comprende, dunque, come prenda avvio una rappresentazione sincretistica che ibridava Diana e Iside, e che ritorna nell'iconologia della Rivoluzione tra XVII e XIX secolo.

2. Diana cortigiana

Se il Medioevo conferì a Diana un carattere satanico, relegandola all'Inferno, le cose cambiano a partire dal Rinascimento, che restituì alla Dea la funzione di sacerdotessa e custode della Natura.

Tra Cinque e Seicento tale scostamento si registra in particolar modo in Germania, quando qualche amatore cominciò ad acquistare opere erotiche (Bataille 1995, 64). La dea della caccia assume nuove declinazioni. Figura seducente e ammiccante in quanto ninfa, Diana incarna un'ideale di donna desiderabile e al contempo indomabile. Soprattutto nella duplice veste di ninfa e cacciatrice, come nel mito ovidiano di Atteone, conobbe innumerevoli rappresentazioni, prime fra tutte *Diana und Actaeon* (1540 ca.) di Lucas Cranach il Vecchio, e *Diana e Atteone* (1556) di Tiziano (Moog-Grünewald 2008, 49). In questi dipinti, il mito classico è esplorato in rapporto al voyeurismo, allo sguardo sensuale, al nascondimento e al gioco erotico – elementi, questi, che diventano centrali nella narrazione moderna del discorso amoroso legato alla figura di Diana.

Esplode la pittura erotica che vede nel Manierismo la sua acme (Bataille 1995, 84). Diana è al centro delle tele più belle della Scuola di Fontainebleau – punto più alto dell'erotismo pittorico di tutti i tempi, il cui modello figurale è la cosiddetta *Diana di Fontainebleau*.

Tra Sei e Settecento l'allegoresi mitica, passata attraverso l'influsso dell'azione «moralizzante» nell'arte tardo-rinascimentale, si lega alla tradizione encomiastica nell'ambito della pittura di corte manierista francese, che privilegiava scenari piacevoli e ammiccanti, ricchi di divinità erotizzate. Diana assumerà una decisiva impronta umanizzata. Questa tendenza sarà ripresa in maniera preponderante nell'arte neoclassica diffusa nelle principali corti europee, dove Diana «trova ampio spazio nei processi di appropriazione e rinnovamento degli antichi apparati mitologici che percorrono quel mondo», collocata all'interno di scene galanti che avevano la funzione di dilettere un pubblico raffinato (Bárberi Squarotti, Colturato, e Gorla 2018).

Numerose sono le opere d'arte plastica al Louvre che testimoniano di questa fertile stagione nel segno della mitologia classica. Il modello di bellezza che si impone nel XVI secolo è rappresentato da Diana di Poitiers, una nobildonna francese che passò alla storia come una mitologica Diana rediviva (Bardon 1963). La Diana della mitologia si ibrida a partire dal tardo Cinquecento con la figura storicamente nota di Diana di Poitiers, la quale, per la bellezza e le doti di amante, mecenate e ritratta come il tipo della cavallerizza e dama raffinata divenne un indiscutibile modello femminile non solo nella società, ma anche nell'arte figurativa e plastica, nella tessitura di tappeti, nelle maioliche e in letteratura, fondando un vero e proprio culto estetico mitologico (Solacini 2017, 441-56). Famosa per il bel seno proporzionato, Diana si prestò a rappresentare la forma perfetta della coppa di champagne, come raffigura François Clouet nel dipinto *Dame au bain* (1571). Come amante di Enrico II e importante mecenate nel Rinascimento francese, Diana divenne un modello apprezzato da tutti gli artisti. Veniva rappresentata con i capelli raccolti e il diadema con la mezzaluna simbolo della dea Diana, raffigurata a cavallo, essendo celebre anche per le doti in equitazione.

In letteratura, la figura di Diana di Poitiers è protagonista, ad esempio, nel romanzo *Les Deux Diane* di Alexander Dumas Père, scritto tra il 1846 e '47 in collaborazione con Paul Meurice. Appartenente alla trilogia del Valois e ambientato tra il 1551 e il 1574, con le «due Diana», Dumas padre fa riferimento alla vicenda storica di Diana di Poitiers e Diana de Castro, sua figlia. Al romanzo seguirà un omonimo dramma teatrale in cinque atti (1865), probabilmente ispirato al modello neoclassicista del poema in versi di Alexander Pope, *The Two Diana* (1776).

La figura mitologizzata e allegorizzata di Diana di Poitiers come dea Diana diviene protagonista delle feste in stile rinascimentale che venivano rappresentate alla corte di Enrico II e Caterina de' Medici. In occasione dell'inizio della loro reggenza, il 23 settembre 1548, i due entrarono solennemente accompagnati da una processione varcando l'arco di trionfo di Porte Bourgneuf a Lione. Questo era sormontato da due colonne rappresentanti Bellona e Vittoria nelle nicchie; sotto Pace e Concordia; nel frontespizio Marte, la Lupa capitolina e Giove, allegoria di Enrico II. Ma su tutte le allegorie spicca la dea Diana, accompagnata da due ninfe e attorniata dai suoi cani. Il suo attributo è la mezzaluna, raffigurata sul diadema e nella pergamena che reca in mano, sulla quale compare la formula «Lumen aeternum» (Keller 1970, 128). Scene mitologiche e *tableaux vivants* si affastellano attorno. Diana è avvolta in una veste sontuosa con gli stessi colori dello stemma della regina. Che fosse la favorita del re ne reca testimonianza anche l'arazzo dell'atelier di Fontainebleau, *Diane implore de Jupiter le don de chasteté* (1550–1555 ca.), che fa parte dei drappi rinascimentali in stile mitologico conservati al Musée des Antiquités di Rouen, in cui Diana è collocata in ginocchio ai piedi di Giove, ovvero Enrico II, al quale chiede il dono della castità (Bardon 1963, 69; Keller 1970, 129; Marek 1995, 173-92).

Benvenuto Cellini rappresenta Diana nel fine altorilievo bronzeo *Nymphe de Fontainebleau* (1542), in cui la dea appare distesa, in compagnia di una cerva. La postura sensuale di Diana rimanda qui all'ambivalente rapporto simbiotico e rinascimentale con Venere, il cui più importante modello è senz'altro la celebre *Venere di Urbino* di Tiziano (1538) custodita alle Gallerie degli Uffizi: emblema della «ninfa caduta» che anticipa una certa tendenza alla *débauche* libertina (Didi-Huberman 2017).

Mitologia e ritrattistica celebrativa da questo momento in poi si intrecciano soprattutto in Francia, dove si impone quel fondamentale passaggio da una mitologia erudita a una «mythologie vivante» (Bardon 1963, 12).

La figura mitologica di Diana assurge a modello di una donna reale, per altro legata agli splendori dell'arte del Rinascimento. Sulla scia di Diane regali e umanizzate nei ritratti femminili mitologici *en Diane* della corte francese, modellati sul rinascimento italiano, trae ispirazione anche il celebre tipo scultoreo della cacciatrice *Diana di Versailles*, altrimenti conosciuta come *Diana à la Biche* o *Diane Chasserresse*, copia romana di un bronzo greco attribuito a Leochares (325 a.C.) su un originale greco del IV sec. a.C., donata a Fontainebleau da papa Enrico II nel 1556. Importante e ricco il complesso marmoreo di Diana del Parc Royal de Marly (Château de Marly), la residenza campestre di re Luigi XIV (1643–1715), che comprendeva anche la serie di sculture *Diane et ses compagnes* situate nei pressi della *Cascade rustique*, oggi riprodotte nella parte mediana della corte interna del Louvre. Sempre in questo gruppo marmoreo, la statua di Diana è rappresentata in diverse varianti da Anselm Flamen (1647–1717), commissionata per adornare la fontana del *Bosquet de Diane* all'interno del parco di Marly (1693–94). Diana compare nelle vesti di dea della caccia, riconoscibile per la corta tunica, la leggiadria del panneggio, la postura in movimento, il diadema lunare, l'arco in spalla, affiancata da un cane da caccia. Le compagne di Diana, anch'esse dalla tunica fluttuante, sono opera di René Frémin e Simon Mazière⁵. Similmente le ninfe della relativa fontana, che sono rappresentate con dinamismo ed eleganza, a simboleggiare le due caratteristiche di cui si fregiava il regno di Luigi XIV.

Nell'arte figurativa spopolano Diane erotizzate e androgine tra le sale superiori del Louvre. Nel ciclo decorativo del Castello di Fontainebleau, realizzato da artisti sotto la direzione di Rosso Fiorentino e di Primaticcio, troviamo Diane cacciatrici nelle sembianze di Flora e ispiratesi a Diane di Poitiers, come *Diane d'Anet* di Jean Goujon (1549). Di questo ciclo scriverà anche Théophile Gautier nel 1868⁶. Alcune

⁵ Di questi sono conservati anche i disegni, come *La compagne de Diane*, nella collezione Robert de Cotte alla Bibliothèque nationale de France.

⁶ Di questo ciclo scriverà anche Théophile Gautier nel 1868: «Primatice, le décorateur de Fontainebleau, le dessinateur aux longues tournures florentines, est aussi, dans son genre, un maniériste de grand talent. Il est représenté, dans la collection, par un portrait en pied de Diane de Poitiers, l'idéal de la Renaissance, que le marbre de Jean Goujon a divinisé sous

interessanti ibridazioni figurative ripropongono l'umanizzazione della divinità nelle vesti di donne galanti e di corte, sublimite mitologicamente. Tra i ritratti mitologici *en Diane* di questo genere ricordiamo le diverse versioni *Diane chasseresse* di Jean Antoine Hudon (1776–90) una delle quali, in marmo, fu acquisita dall'Imperatrice Caterina II di Russia; *Marie-Adélaïde de Savoie, duchesse de Bourgogne en Diane* di Antoine Coysevox (1710), sposa del duca di Borgogna, nipote di Luigi XIV, e quella più recente di *Madame de Verninanc, sous les attributs de Diane chasseresse* (1808) scolpita da Joseph Chinard (Lyon 1756–1813), che rappresenta la sorella del pittore Eugène Delacroix nelle vesti della romana Diana cacciatrice, in una versione decisamente meno idealizzata, ma sempre nel genere del ritratto mitologico, il cosiddetto «portrait mythologique» (Bardon 1974), un genere ispirato alla tradizione antiquaria, derivata dall'adattamento e dalla traduzione dei mitografi italiani del Rinascimento⁷.

Nel ritratto mitologico gli dèi della mitologia vengono utilizzati per la ritrattistica e l'iconografia reale a partire dal XVII secolo. Questa è una tradizione che nel XIX secolo assumerà una dimensione meno divina e progressivamente più terrena, secolarizzata, e sarà applicata anche a personaggi popolari. Diana, in particolare, sarà rappresentata «en habit de nymphe toute trousseée avec l'arc en main, et le carquois plein de fleches au flanc» (Bardon 1974, 61). Le sale Louvre offrono una notevole selezione di queste Diane: Diana al bagno, ninfa e *coquette* dalle morbide fattezze, che compare in un contesto ludico-campestre nel dipinto *Les Baigneuses* (1765–1770) di Jean-Honoré Fragonard, oppure attorniata dalle ninfe, come nel dipinto *Diane sortant du bain* (1742) di François Boucher, che a sua volta fa da *pendant* alle bagnanti di Fragonard. La ritroviamo come solitaria bagnante del dipinto *Diane au Bain* di Jean-Antoine Watteau (1715–16) e, ancora, come cacciatrice androgina di un anonimo cinquecentesco (1550–60). Tra i dipinti *en Diane*, si menzioni infine il ritratto *Madame de Pompadour en Diane* (1746) del pittore Jean Marc Nattier, dal gusto galante e libertino, conservato oggi alla Reggia di Versailles.

3. Diana libertina

Il libertinismo francese fu, oltre che un genere letterario ed artistico, una vera e propria corrente filosofica e morale, per la quale i sensi diventano fonte di ogni piacere e di ogni prima conoscenza (Pintard 1943; Delon 2000). Non di rado nel libertinismo compare l'espedito mitologico antico, soprattutto classico, che

le transparent symbole de l'antique chasseresse. Ici Diane a renoncé à son croissant et se présente sous l'aspect et les attributs de Flore. Des amours et des petits génies lui offrent des fleurs. La scène a pour fond le portique du château d'Anet» (Gautier 1903, 274).

⁷ Come modelli, Bardon menziona, oltre alle *Imagini* di Vincenzo Cartari (tradotte in francese da Antoine de Verdier nel 1581 e riedite nel 1604), anche i *Commentaires* di Pierio Valeriano dell'*Horapollo* (1651), *Hieroglyphiques* (1614) di Pierre Dinet, *La Mythologie ou Explication des Fables* (1627) di Jean Baudouin (Bardon 1974, 30-1).

applica il tema della rinascita del paganesimo all'espressione di una più piena rinascita dell'uomo in senso moderno e illuminista, propugnando altresì le istanze del materialismo francese. Il padre spirituale del materialismo libertino, Gassendi, mise in atto un sistematico recupero della tradizione erotica latina (Epicuro, Lucrezio, Ovidio), che elogia l'esperienza sessuale e amorosa come momento conoscitivo per eccellenza. In questa scia si collocano opere come *Venus metaphysique* di La Mettrie, *Invocatio a Venus* di Diderot (1767) e *Les Aphrodites* di Nerciat (1793), incentrato sulle prostitute parigine. In particolare, il libertinismo sei e settecentesco di marca aristocratica, legato alla tradizione cortese dell'Ancien Regime, può essere in parte considerato il modello sovversivo in un'epoca antecedente alla Restaurazione, ma anche alla corruzione e al caos rivoluzionario, di una società libera intellettualmente ed eroticamente, che professava una filosofia materialista improntata alla più piena e soddisfacente riabilitazione della carne.

A cavallo tra XVIII e XIX secolo, il libertinismo si caratterizza come evento morale, più che estetico, decorativo o letterario, legato alla manifestazione vitale di un carattere estroso e libertino nazionale francese, in linea con l'idea dell'uomo di mondo cosmopolita dell'illuminismo, dal tono leggero e frivolo, dedito alle relazioni sociali e alla conversazione salottiera, all'erudizione non meno che ai piaceri della carne e della tavola, alle feste e all'orge, al culto della voluttà e del diletterantismo. Il libertino nel Settecento, oltre essere un seduttore, è anche un dissidente, un intellettuale, erudito, un errante, trasgressore delle convenzioni morali e delle leggi dominanti, un filosofo del piacere, spesso contrario alla morale religiosa, sì che il libertinismo viene dunque a caratterizzarsi come «un ensemble d'idées subversives ou un reseau du connivences, comme une thematique litteraire ou un style de vie» (Delon 2000, 14). Non come forma di devianza psicologica, ma come professione di una filosofia erudita in contrasto con l'ortodossia intellettuale e sessuale.

Tra le divinità maggiormente amate dai libertini ci sono anzitutto Venere e Diana, considerate ideali rappresentanti del cosiddetto «paganisme mondaine» (Bertrand 1968, 5). Celebre in quest'ordine di idee è il poema pastorale *Les Bains de Diane, ou le triomphe de l'amour di Desfontaines* (1770). Nell'arte figurativa Venere e Diana emergono ovunque come le dee patronne dell'Olimpo libertino e sfrenato. Ereditando gli attributi allegorici di libertà e amore dal modello dell'*Iconologia* di Cesare Ripa, Diana e Venere venivano spesso raffigurate nei salotti e nelle residenze dei più celebri uomini di potere per intrattenere un pubblico galante, come si osserva nella serie di affreschi della Galleria di Scipione Borghese, il quale può vantare anche una collezione che comprende, tra l'altro, una curiosa *Battaglia di Venere e Diana* del Perugino, altrimenti chiamata *Lotta fra Amore e Castità*, oggi conservata al Louvre.

4. Diana rivoluzionaria

Nelle prime fasi rivoluzionarie e fino al 1792, la Dea è rappresentata più spesso nella sua configurazione di Grande Madre che allatta i figli della Repubblica

(Renouvier 1863). Questa prima allegoria della Repubblica come ‘Madre Natura’, nutrice, genitrice e protettrice divina si era affermata già nel XVI secolo in Francia a seguito della ricezione di Macrobio e Hieronymus dell’iconologia rinascimentale, che restituiva a sua volta l’immagine della dea Diana di Efeso come Grande Dea della Natura, nonché nelle incisioni di Giraldi, Cartari, Sambucus, Conti, Méneſtrier, Romeyn de Hooghe, Montfaucon, così come nelle diverse rappresentazioni di Ripa, diffuse fino a tutto il XVIII secolo (Goesch 1996, 231). In queste iconografie, Diana efesina appare ibridata nella sua veste politica e repubblicanizzata con la dea romana Cerere, detta *legifera*, inventrice delle leggi e del raccolto⁸, associata a sua volta a Iside, che con Cerere condivide tali connotati (Mcgrath 2009, 406-7). Nel XVIII secolo, sulla scia di fermenti pagani-pseudoreligiosi, è inaugurato il culto politico e propagandistico della *Déesse Raison* come *Magna Mater*, che si sarebbe idealmente occupata di nutrire i figli della Repubblica nello spirito del nuovo ordine politico; figli liberi ed eguali, cittadini del nuovo stato democratico (Aulard 1892).

Nella Rivoluzione francese, Iside diventa divinità d’elezione, assurgendo a modello ideale dell’Essere supremo e universale naturale (Baltrušaitis 1985, 65), come emerge dalle incisioni raffiguranti la *Déesse de la Régénération* assisa al trono repubblicano.

Il culto di Diana Efesia-Iside come Grande Madre repubblicana venne accolto con favore dai figli della Rivoluzione, dai liberali e giacobini antischiavisti che vedevano in questa divinità il riscatto dei più abietti e del popolo in catene. Tale funzione politicizzata del mito di Diana non è nemmeno estranea al suo culto antico, poiché sia il tempio di Efesia sia quello di Diana italica svolgevano un ruolo sia religioso sia diplomatico. Da Ariccia, il culto di Diana venne portato a Roma nel I secolo per allargarne il prestigio. Sull’Aventino venne eretto un tempio analogo a quello di Nemi in cui potevano essere accolti i fuggitivi e gli schiavi liberati, secondo l’iscrizione che riporta la *lex arae Dianae*, regolatrice dei rapporti civili e militari tra autoctoni e forestieri, creando una comunità aperta dove potersi confrontare e accordare senza ostilità, privatamente e pubblicamente (Green 2007, 98-100). Diana venne così ad assumere una particolare valenza liberatrice e protettrice nei confronti dei rifugiati politici, degli schiavi e dei paria, assurgendo a modello ideale della libertà nella rivoluzione democratica. In questa veste è raffigurata come Diana cacciatrice armata, per poter garantire la pace a coloro che ne chiedevano protezione.

Parallelamente al culto illuminista della ragione rivoluzionaria si assiste alla conversione civile, laica e razionalista di molte chiese e luoghi di culto in tutta la Francia con l’edificazione dei ‘Templi della Ragione’ – su tutti Notre-Dame e la cattedrale di Strasburgo – dove Diana efesina appare raffigurata nella triplice forma Trivia, ma rifunzionalizzata a inneggiare i valori rivoluzionari del motto «Liberté, Egalité, Fraternité» (Goesch 1996, 174-75). *Egalité* rappresenta la Dea della

⁸ Cfr. Ovidio, *Fasti*, vv. 342-43; Servio, *ad Eneide* IV, 58.

Giustizia che reca in mano la Dichiarazione dei Diritti, oppure l'archipendolo, seduta ieraticamente su un trono, oppure elevata e maestosa come *Standbild*. Sorprendente è il fatto che il modello di questa nuova Dea repubblicana della Ragione non derivi dall'arte o dalla letteratura, ma da un'attrice in carne ed ossa che si era prestata come *tableau vivant* al servizio della «*Déesse de la Liberté à la Fête de la Raison*» (Aguilhon 1979, 39), preconizzando la visione di una *femme-liberté* come donna del popolo. Questa immagine più disinvolta si era diffusa, come detto, nelle arti soprattutto a partire dalla Seconda Repubblica, ma una prima libertà *ante-litteram* come «jeune femme» è possibile trovarla nel dipinto *Henriade* di Jean Michel Moreau il Giovane (1775), modellata sull'eroina dell'omonimo romanzo di Voltaire del 1728 (Renouvier 1863, 401).

Durante il Terrore (1793-4) comincia ad affermarsi un'immagine più spietata e dispotica che ne accentua i caratteri di crudeltà e violenza, che trae sempre spunto da Diana in quanto dea inaccessibile e lontana, ma che tende progressivamente ad una rappresentazione contaminata e disturbante nella quale si riflette l'ambivalenza dei sentimenti generati dal regime rivoluzionario. Con la Seconda Repubblica si assiste, dunque, al passaggio dall'idea di una 'libertà materna' a una 'libertà fatale'. Nelle allegorie della rivoluzione popolare ora svetta la cosiddetta 'Marianna', una grande figura di donna, violenta come un'amazzone incendiaria, che diventa l'emblema delle lotte delle lavoratrici, sanculotte e *tricoteuses* sulle barricate (Godineau 1988). Questa allegoria politica plasma a sua volta il mito letterario dell'emergente «starke Frau» (Zugeler 1999), rinviando ancora una volta al carattere bellicoso di Diana come patrona delle amazzoni.

In pittura, la Libertà durante la Monarchia di luglio, dopo la celebre *Liberté* sulle barricate di Delacroix, ha come maggior rappresentante il caricaturista Honoré Daumier⁹. Nell'incisione *Et pourtant, elle marche* (aprile 1834, coll. Galerie Michel), la Libertà è una donna-angelo dai vestiti fluttuanti che avanza maestosamente, la quale reca il berretto frigio e ha il braccio destro sollevato, mentre sorregge la fiaccola nella mano destra. Nella caricatura più tarda, *Dernier conseil des ex-ministre* (9 marzo 1848), i ministri sono interrotti dall'arrivo nella sala di una grande donna con il berretto frigio.

La glorificazione e celebrazione nel culto della *Déesse Liberté* emerge dunque come trasfigurazione ed esaltazione di ogni supremo valore rivoluzionario, come sintesi delle caratteristiche maschili e femminili ideali, che nella rivoluzione del 1848 saranno deputate a guidare la rivoluzione sociale proletaria. Ma tali versioni successive che acquisiscono attributi sempre più eruditi, mitologici e che si caricano di significati difficilmente comprensibili ai più, finiscono per rappresentare un'idea di libertà aristocratica: l'allegoria della libertà che nasce e si sviluppa a partire dalla Monarchia di luglio non è una libertà popolare, non è più di tutti:

⁹ Sulle molteplici affinità e sui rapporti impliciti tra Heine e Daumier, si veda Kruse (1998).

La pluralité savante, pesante même, des allégories n'est pas dans l'univers culturel des simple gens. une seule allégorie a été quelque temps imposée a leurs yeux et comme projetée dans leur monde par la révolution, c'est celle de la Liberté-republique; celle- ci seule existe pour eux, les a peine percu. Des lors le danger existe que toute femme drapée à l'antique et exhibé avec quelque solennité soit interprétée révolutionnairement (Agulhon 1979, 73).