

la rivista di **en**gramma  
ottobre **2017**

**150**

# **Zum Bild, das Wort II**

La Rivista di Engramma  
**150**

La Rivista di  
Engramma

**150**

ottobre 2017

# Zum Bild, das Wort II

a cura della Redazione di Engramma

**DIRETTORE**  
monica centanni

**REDAZIONE**  
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma flipponi, anna ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

**COMITATO SCIENTIFICO**  
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

*this is a peer-reviewed journal*

La Rivista di Engramma n. 150 | ottobre 2017

©2017 Edizioni Engramma

**SEDE LEGALE** | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

**REDAZIONE** | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

[www.engramma.org](http://www.engramma.org)

ISBN pdf 978-88-94840-53-9

ISBN carta 978-88-94840-29-2

L'Editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

# SOMMARIO

- 9 | Zum Bild, das Wort  
REDAZIONE DI ENGRAMMA
- 11 | Vermeer is back! Il peso dell'assenza misurato in parole  
ANTONELLA HUBER
- 37 | Ninfa diabolica  
RAOUL KIRCHMAYR
- 65 | Immagini, parole e ritornanze mitiche nei Libri di Oz di L. Frank  
Baum  
CHIARA LAGANI
- 75 | Mappe, liste e classificazioni  
LAURA LEUZZI
- 85 | “Chi te po rafigurare”. Immagini e scritte  
FABRIZIO LOLLINI
- 101 | Architettura Esemplificante (exemplifying architecture)\*  
SERGIO LOS
- 141 | Immagini e parole  
GIANCARLO MAGNANO SAN LIO
- 157 | Montaggio ‘surreale’ del rapporto parole-immagini  
BARNABA MAJ
- 173 | L'architettura dell'autobiografia scientifica  
SARA MARINI
- 181 | “La bellezza è un taglio”  
PEPPE NANNI

- 195 | La rappresentazione cinematografica dei disturbi alimentari  
CLIO NICASTRO
- 201 | Morte e resurrezione delle maschere  
NICOLA PASQUALICCHIO
- 219 | Ares vs. Ares  
ALESSANDRA PEDERSOLI
- 233 | *La Cosa* di John Carpenter, ovvero il *sex appeal* del disorganico  
MARINA PELLANDA
- 239 | L'allegoria dell'Occidente  
ROLF PETRI
- 259 | "E se tal serpe ultra la usanza onoro"  
GIANNA PINOTTI
- 289 | Un'ingombrante presenza marginale  
ELENA PIRAZZOLI
- 301 | Versatilità delle immagini del mito  
ALESSANDRO POGGIO
- 315 | Γράφω  
SERGIO POLANO
- 319 | "Repliche". Quesiti aperti, e sospesi, su due inediti di Guido Reni e  
Antoon van Dyck  
LIONELLO PUPPI
- 331 | Cinema astratto e sinestesia  
MARIE REBECCHI
- 347 | Dalla parola all'immagine, dall'immagine alla parola  
GIORGIO REOLON
- 369 | Un teatro senza paraventi  
STEFANIA RIMINI
- 379 | Una rabbia "non catalogabile"  
MARIA RIZZARELLI
- 393 | L'aria della città rende liberi  
MARCO ROMANO
- 399 | La parola all'immagine: facciamo il nostro gioco  
ANTONELLA SBRILLI

- 407 | La sopravvivenza della tradizione classica nella geografia medievale  
ALESSANDRO SCAFI
- 413 | Tempesta  
SIMONA SCATTINA
- 427 | Palabra y Pintura en la obra de la artista surrealista Remedios Varo  
AMPARO SERRANO DE HARO
- 441 | Le metamorfosi di Diane de Poitiers. Un percorso iconografico  
CLAUDIA SOLACINI
- 457 | The Siracusa Tragedy-Vase: Oedipus and his Daughters?  
OLIVER TAPLIN
- 465 | Danze fuori dal buco  
STEFANO TOMASSINI
- 481 | *Favete linguis* e molto altro  
MARIO TORELLI
- 493 | Il romanzo grafico di Eric Drooker  
SILVIA VEROLI
- 499 | Un'immagine dalla preistoria del fumetto  
HARTMUT WULFRAM
- 507 | Il linguaggio come virus  
MATTEO ZADRA

# Le metamorfosi di Diane de Poitiers. Un percorso iconografico

Claudia Solacini

“Diane de Poitiers è una delle rare donne divenute e rimaste celebri per la loro sola bellezza, una bellezza così assoluta, così inalterabile, da ricacciare nell’ombra la personalità stessa di colei che ne fu dotata”, scrive Marguerite Yourcenar (Yourcenar [1962] 2004, 56). Moglie a sedici anni, vedova a trentadue, amante del re di Francia, Diane de Poitiers è celebre per la sua “bellezza fredda” (Chastel [1978] 1988). Il corpo diafano ed energico che ricorda la perfezione delle statue classiche, elegante e riservata, Diane diventa musa ispiratrice di artisti e poeti. Il paragone con la dea della caccia è stato spesso discusso (Bardon 1963, 288; Chastel [1978] 1988, 250; Zerner 2002, 342), tuttavia non molto è cambiato da quando Louis Dimier nel 1913 constatava con rammarico che l’iconografia di Diane “still awaits its critic” (Dimier 1913, 90) e, un secolo dopo, Henri Zerner apriva il suo saggio affermando che “l’iconographie de Diane de Poitiers a souvent été discutée sans jamais être vraiment approfondie dans toute son étendue” (Zerner 2002, 335). Nel 1978 Chastel sottolineava come “l’innata difficoltà di questo studio” (Chastel [1978] 1988, 250) consista nel trovare corrispondenza tra le opere commissionate da Diane e quelle che realmente la ritraggono. Esistono infatti pochissime immagini, tra disegni e dipinti, che mostrano con certezza i suoi tratti fisionomici e manca uno studio puntuale e sistematico capace di chiarire i molti dubbi che tuttora circondano la sua iconografia. La mancanza di documenti e fonti scritte impedisce di dimostrare quali opere siano state effettivamente commissionate da Diane e quali invece solo ispirate al suo fascino. Si propone quindi una lettura inedita di opere specifiche capaci di mettere in luce aspetti meno noti della nostra protagonista.

Nel 1530 Francesco I di Francia (1494-1547) sposa in seconde nozze Eleonora d’Austria, sorella dell’imperatore Carlo V. L’anno seguente si celebra a Saint-Denis l’incoronazione ufficiale della nuova regina e come di consueto i festeggiamenti si concludono con un torneo, retaggio medievale che mantiene viva la tradizione cavalleresca e glorifica i tempi antichi. Al torneo partecipa il giovane Enrico d’Orléans (1519-1559), secondogenito del re, che tra lo stupore degli astanti sceglie di battersi per Diane de

Poitiers (1499-1566), moglie del gran siniscalco di Normandia. Diane ha vent'anni più di Enrico e questa differenza di età diventa ben presto bersaglio di critiche e sarcasmi: Anne de Pisseleu, futura Madame d'Etampes e favorita di Francesco I, definisce Diane una "vecchia di trentadue anni" (Orioux [1986] 1994, 57). Diane non disdegna le attenzioni del principe ma, conscia della sua giovane età, fa in modo che il rapporto amoroso non oltrepassi i limiti della sfera platonica. Solo la morte improvvisa del del-fino e la conseguente nomina di Enrico a erede al trono spingono Diane a diventarne l'amante ufficiale. Diane è già vedova, ma non ambisce al ruolo di regina, ne diventa anzi la controparte appoggiando apertamente le nozze di Enrico con Caterina de' Medici (1519-1589): "[Catherine] est reine. Mais Diane règne", scrive Simone Bertière (Bertière 2006, 283).

Proprio negli anni in cui Enrico II sale al trono, la richiesta di farsi ritrarre in vesti mitologiche assume in Francia i caratteri di una vera e propria moda. Gli *exempla virtutis* degli uomini illustri mirano a esaltare l'immagine pubblica, il ruolo politico e gli incarichi istituzionali del committente, i ritratti femminili sono invece più inclini ad assecondare attitudini e vocazioni personali dell'effigiata. Diane de Poitiers è troppo intelligente per aderire in modo passivo a un'identificazione mitica o eroica imposta da terzi, infatti decide in maniera autonoma e perspicace di assumere il ruolo di Diana cacciatrice. Non solo si preoccupa di promuovere questa scelta iconografica in tutte le sue manifestazioni (artistiche e letterarie), ma giunge a renderla un aspetto immanente della sua personalità. Sin dall'antichità la dea della caccia viene descritta come una bellissima donna longilinea e scattante, amante di pratiche sportive faticose e impegnative come l'equitazione, dotata di un corpo energico e incorruttibile capace di resistere sia al tempo che agli uomini. Questo spiega le lunghe cavalcate e i metodici bagni in acqua fredda che conferiscono a Diane un pallore marmoreo del tutto simile alle statue classiche, perfette ed eteree quanto fredde e distaccate. Incarnazione della *dignitas*, Diane aspira all'idolatria riservata alle figure ieratiche. Scegliendo la casta Diana come proprio alter ego, Diane de Poitiers diventa paladina delle virtù, nemica dei vizi e della lussuria, custode di un fascino seducente che non sfiorisce con il passare del tempo. Chastel la descrive come "una diva, un modello che deve trascinare e dominare tutta la corte: imprime uno stile all'eleganza, alla maestà e persino alla bellezza" (Chastel [1978] 1988, p. 248). La "beauté inaltérable" (Yourcenar 1962, 64), l'integrità morale, i modi raffinati ma assai poco confidenziali sono peculiari di Diane de Poitiers. Eleganza e riservatezza le permettono di emanciparsi dal semplice ruolo di *maitresse-en-titre* ed essere socialmente accettata come confidente e

consigliera di Enrico II, alla pari di coloro che conducono una vita pubblica irreprensibile, per questo il suo sincero affetto per il re è stato spesso paragonato al rapporto di fratellanza che lega Diana e Apollo (Ceccarelli Pellegrino 2003, II, 1, 219; Bertière 2006, 286).

L'immagine omerica di "Artemide saettatrice [...] lieta tra cinghiali e cervi veloci" (Omero, *Od.* VI 102-05) nella quale Diane si riconosce in maniera puntuale, si diffonde nel Rinascimento attraverso diverse edizioni delle *Metamorfosi* di Ovidio. Il testo, celebre in Francia grazie a una traduzione trecentesca dell'*Ovide Moralisé* e usato dagli artisti del XV e XVI secolo come un'inesauribile fonte di ispirazione, presenta la casta e vendicativa dea lunare colta in un momento di intimità: "Hic dea silvarum venatu fessa solebat virgineos artus liquido perfundere rore" (*Met.* III 163-164). La dea della caccia assume quindi nuove declinazioni e diventa una figura estremamente seducente, perché incarna un'ideale di donna tanto desiderabile quanto indomabile. Prima di concedersi al re, la duchessa di Valentinois (titolo che Diane riceve da Enrico II nel 1547) dimostra di essere una donna retta e dignitosa e come tale intende essere ricordata. L'aura di riservatezza che con fatica ha costruito attorno a sé sin dalla vedovanza non deve in alcun modo essere messa in discussione dalle attenzioni concesse al sovrano. Ecco spiegato il motivo per cui Diane non scambia mai con il proprio amante gesti affettuosi in pubblico ed è attenta a non abbandonarsi ad atteggiamenti capaci di destare commenti equivoci, relegando con prudenza la *liaison* extra coniugale agli appartamenti privati.

Questo esibito contegno ricorda un episodio delle *Metamorfosi* di Ovidio in cui Diana punisce Atteone trasformandolo in cervo non solo per averla sorpresa senza veli, ma soprattutto per evitare che il cacciatore possa raccontarlo: "Nunc tibi me posito visam velamine narres, si poteris narrare, licet!" (III 192-193) minaccia la dea adirata, mentre Atteone viene divorato dai suoi stessi cani "verba animo desunt" - vorrebbe, ma gli manca la parola (III 231). Anche nelle *Genealogia Deorum Gentilium* di Boccaccio (1347), Diana ammonisce Atteone con le parole "va e dillo se puoi" (Boccaccio, *Genealogia Deorum Gentilium*, V, XIV) lasciando presagire l'imminente metamorfosi. Il silenzio di Atteone era l'unico modo per evitare che lo sbaglio diventasse un peccato, per questo la dea vuole sincerarsi della sua discrezione in maniera tanto crudele. Come un moderno Atteone, Enrico II è l'unico a possedere Diane sia fisicamente che sentimentalmente, ma non deve vantarsene con i membri della corte, pena la rinuncia immediata all'amante-amata. Queste considerazioni ci portano a interpretare la passione per la caccia di Diane come una caccia amorosa, che si traduce

nella fuga/inseguimento tra la duchessa e il re, preda e predatore. Il messaggio è chiaro: Diane non è succube di Cupido, bensì usa l'astuzia per metterlo al proprio servizio. Come Cupido, la casta Diana possiede arco e frecce quali attributi simbolici, armi che alludono al gioco della seduzione e ben si prestano a sottili interpretazioni di carattere erotico.

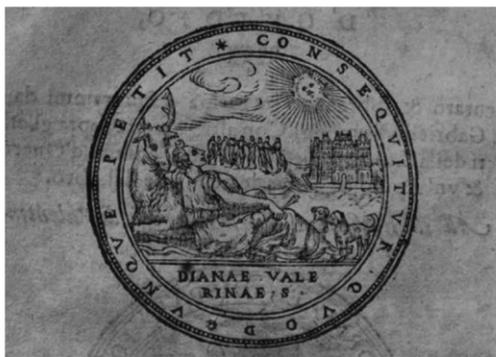
I poeti della Pléiade quali Pierre de Ronsard e Joachim Du Bellay assecondano con piacere l'idea che il potere si imponga attraverso l'amore, mai con la forza (Pot 2002, 65; Casanova-Robin 2003, 350). Questo concetto si traduce in una medaglia di attribuzione incerta coniata nel 1548 per celebrare la recente nomina di Diane a duchessa di Valentinois (Hill, Pollard 1967, 104). Il recto mostra un ritratto di profilo a mezzo busto di Diane de Poitiers, mentre il verso riporta il motto "OMNIUM VICTOREM VICI" affiancato da un'allegoria della dea della caccia trionfante su Cupido [Fig. 1]. Secondo Henri Zerner l'impresa non va letta come un trionfo della Diana sull'Amore lascivo, bensì come Amore sottomesso al servizio di Diane "pour en faire un instrument de pouvoir" (Zerner 2002, 342). Ne deduciamo che per Diane la forza dell'amore ha il potere di ammansire anche l'animale più selvaggio, la preda più ambita e inafferrabile, cioè il sovrano stesso. Da parte sua, Enrico II conferma la devozione alla favorita in una medaglia del 1552 realizzata da Guillaume Martin [Fig. 2]. L'opera, già nota agli specialisti (Potter 2008, IX) ma non ancora studiata, reca sul verso una figura femminile stante, armata di arco e frecce, circondata dal motto "NOMEN AD ASTRA 1552". La mano destra punta la freccia punta verso il basso, la sinistra con un gesto vezzoso regge l'arco senza mostrare alcuna intenzione belligerante. Lo sguardo rivolto al cielo in corrispondenza della parola "astra" mostra la volontà di seguire il fato scritto nelle stelle. La dea della caccia cerca con lo sguardo l'approvazione divina, ma la freccia verso il basso enfatizza una dimensione amorosa terrena, quindi tangibile e carnale. Di conseguenza, con l'approvazione delle stelle la relazione adulterina tra Diane de Poitiers ed Enrico II può essere consumata senza timore.



1 | Pierre Regnier (attribuito a), *Diane de Poitiers*, argento, 1610 circa (da un originale perduto del 1548), Londra, British Museum, inv. M.663.

2 | Guillaume Martin (attribuito a), *Enrico II*, bronzo, 1552, Londra, British Museum, inv. 1883,0515.16.

Oltre a rappresentare la dea della caccia, Diana è indissolubilmente legata alla Luna, così come nella mitologia il fratello Apollo è legato al Sole. Memore delle parole usate da Cicerone, che nel *De Natura Deorum* [II, 68] paragona l'oro e l'argento al Sole e alla Luna, Boccaccio definisce Diana "argentea" (Boccaccio, *Genealogie Deorum Gentilium*, IV). Se l'argento nasce dall'unione tra bianco e nero, nessuno meglio di Diane de Poitiers ha saputo dare un nuovo significato a questi colori. Vedova a trentadue anni di Louis de Brézé - quarant'anni più anziano di lei - Diane manifesta il dolore per la perdita decidendo di indossare esclusivamente abiti bianchi e neri a ricordo imperituro del precoce lutto. Oltre ad esaltare il suo incarnato, l'abito vedovile enfatizza il suo status di donna rispettabile e libera da ogni vincolo matrimoniale, di conseguenza Diane non commette alcun peccato concedendosi a Enrico II. La luna "argentea" in continuo divenire splende quando tramonta il sole e illumina la terra di luce riflessa quando il sole è assente. Al di là del significato cortese, questo dialogo tra corpi celesti può assumere un'interpretazione squisitamente politica: rappresentare una dama in veste di Diana con la mezza luna sul capo, significa riconoscere al suo ruolo di consigliera il privilegio di intercedere presso il re. Non deve quindi sorprendere se durante il regno di Enrico II gli ambasciatori incontrano Diane de Poitiers prima di essere introdotti al cospetto del sovrano (Ffolliott 1989, 142). Quando il sole tramonta conferisce alla luna il potere di illuminare la terra, così in assenza del re la favorita è autorizzata a farne le veci. Diane incarna quindi la mediazione tra cielo e terra, sovrano e sudditi. Queste sottili allusioni dovevano essere molto chiare agli intellettuali del Rinascimento francese. Lo dimostra l'impresa dedicata alla "Illustrissima Signora Duchessa di Valentinois" che apre *La vita et metamorfoseo d'Ovidio figurato et abbreviato in forma d'epigrammi*, edizione di successo curata da Gabriele Simeoni e illustrata da Bernard Salomon, pubblicata a Lione nel 1559. Il motto "CONSEQUITUR QUODCUNQUE PETIT" (ottiene tutto ciò che chiede) completa l'immagine incisa sul frontespizio dove la dea della caccia è ritratta con lo sguardo rivolto verso il Sole [Fig. 3]. Tra Diana e il Sole, cielo e terra, si scorgono le Muse e un edificio rinascimentale. Si tratta senza dubbio di Anet, il castello di Diane de Poitiers ristrutturato da Philibert De l'Orme per volere di Enrico II (Hanser 2006, 12; Gallo 2000, 36). A confermarlo è sufficiente un confronto con l'immagine pressoché identica di Anet incisa da Salomon nel 1558 ne *Les illustres observation antiques* di Simeoni [Fig. 4] (Simeoni 1558, 96). Possiamo quindi interpretare l'impresa del 1559 come un dialogo tra Diana e Apollo, Luna e Sole. Come recita il motto, la dea della caccia "ottiene tutto ciò che chiede" quindi il Sole, cioè il sovrano stesso, la omaggia con il castello di Anet, un luo-



3 | Bernard Salomon, incisione sul frontespizio, in Gabriele Simeoni, *La vita et metamorfoseo d'Ovidio figurato et abbreviato in forma d'epigrammi*, Lyon 1559.

go popolato da Muse, dove arte e letteratura trovano uno spazio ideale. L'incipit si collega alla nota di chiusura di *La vita et metamorfoseo d'Ovidio* in cui Diana viene descritta come la dea che “presta splendor nell'ombra”. Questa ambivalenza tra luce e ombra, dissolutezza e castità, ovvero Enrico II e Diane, viene descritta anche da Marguerite Yourcenar in un saggio dedicato al castello di Chenonceaux, dono del re alla duchessa di Valentinois: “Solo nel mondo dell'arte questa nudità, celata quasi agli occhi di tutti sotto i velluti e gli orpelli, si mostra con innocenza alla luce del sole; solo nel mondo dell'arte un'amante cinquantenne di re è un'immortale” (Yourcenar 2004, p. 63). La maggior parte delle opere d'arte commissionate o ispirate a Diane per decorare Anet vengono disperse durante la Rivoluzione Francese, quando il castello viene in parte demolito e spogliato dei suoi beni, incluse le fonti scritte (Hanser 2006, 16). La mancanza di documenti ha portato gli studiosi a confondere con Diane le effigi di numerose cortigiane in veste di Diana, come il ritratto di *Diane de Poitiers en Diane* del Musée de la Venerie di Senlis, oppure *Diane chasseresse* del Louvre. Distinguere la Diane de Poitiers immaginaria da quella reale rimane uno dei nodi più difficili da sciogliere.



4 | Bernard Salomon, incisione, in Gabriele Simeoni, *Les illustres observation antiques*, Lyon 1558, 96.

Un'opera che vanta innumerevoli congetture dovute alla mancanza di testimonianze scritte è un affresco poco noto eseguito nel castello di Tanlay da un anonimo esponente della Scuola di Fontainebleau [Fig. 5]. Grazie alle *Recherches Historique sur Tanlay* pubblicate in due volumi da Eugène Lambert nel 1886, sappiamo che l'opera venne commissionata attorno agli anni Sessanta del Cinquecento da François d'Andelot de Coligny (1521-1569) (Lambert 1886, 146). La rappresentazione mostra i membri della corte di Francia in vesti classiche, silenti testimoni delle riunioni organizzate dalla lega protestante in quella stessa sala. L'instabilità politica e la violenza prodotta dalle guerre di religione avevano portato a una suddivisione sempre più netta tra cattolici e ugonotti, per questo i protagonisti dell'affresco si presentano schierati come fazioni a confronto in un'interessante commistione tra personaggi reali e immaginari, valori cattolici e protestanti, storia antica e moderna. L'assenza di gran parte dei rappresentanti protestanti e la mancanza di alcuni dettagli, come gli attributi di Mercurio, sono dovuti con ogni probabilità all'improvviso arresto dei lavori alla morte di François d'Andelot nel 1569.

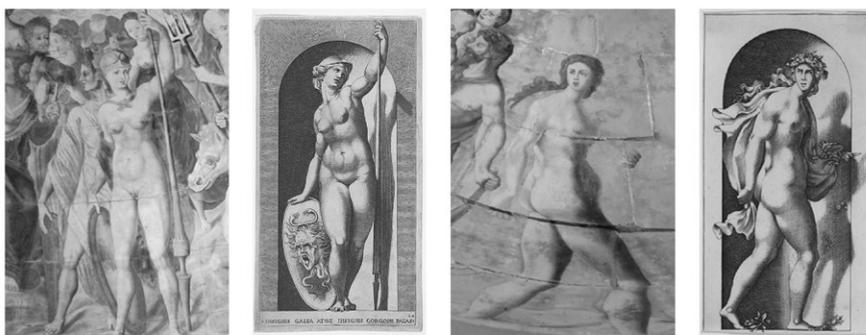
Varie letture sono state proposte per identificare dei personaggi rappresentati, ma spesso risultano supportate da spiegazioni deboli e superficiali. Concordo con l'ipotesi di Lambert, che attribuisce le sembianze di Diane de Poitiers a Venere (Lambert 1886, 151), ma la semplice vicinanza al ritratto di Francesco I non è una prova sufficiente a determinare l'identità della dama ritratta. Nel 1933 Oulmont ritiene che la chiave per interpretare gli affreschi di Tanlay sia celata nei poemi di Pierre de Ronsard (Oulmont 1933, 183): le sue teorie influenzano Schneegans (Schneegans 1935, 115-124) e Lebègue (Lebègue 1955, 441-444) oltre che Sez nec, che nel 1980 descrive Enrico II in veste di Giove, Diane de Poitiers come Diana e Caterina de' Medici come Giunone (Seznec [1980] 2008, 27). Fedele alla tradizione che vede nell'*Hymne au Roi Henri II* di Ronsard (1555) la fonte



5 | Anonimo, affresco, 1560-1570 circa, Château de Tanlay, Tour de la Ligue.



6-9 | *Giove; Giove; Giunone e Mercurio; Mercurio.*



10-13 | *Minerva e la Pace; Minerva; Proserpina; Proserpina.*

6, 8, 10, 12 | Dettagli da Anonimo, affresco, 1560-1570 circa, Château de Tanlay, Tour de la Ligue.

7, 9, 11, 13 | Gian Giacomo Caraglio (da Rosso Fiorentino), *Dei nelle nicchie*, serie di incisioni a bulino, 1526 (pubblicata nel 1771), Bergamo, Accademia Carrara, Gabinetto Disegni e Stampe.

principale per comprendere l'affresco, il catalogo della mostra *Pierre de Ronsard (1524-1585). La trompette et la lyre*, a cura di André Miquel, indica rispettivamente Diane de Poitiers come Venere, il connestabile Anne de Montmorency come Marte, l'ammiraglio Gaspard II de Coligny (fratello maggiore di François d'Andelot) come Nettuno e, ancora una volta, Caterina de' Medici come Giunone (Miquel 1985, 112). Al di là delle possibili somiglianze fisionomiche tra personaggi reali e dipinti è importante sottolineare che Giunone [Fig. 8] è l'unica figura che non mostra il proprio volto. Ammesso che l'artista di Tanlay abbia usato il poema di Ronsard come riferimento per ritrarre la corte di Francia, trovo quanto meno riduttivo raffigurare proprio la regina di spalle, con l'impossibilità oggettiva di poter identificare i tratti somatici di Caterina de' Medici. L'impressione è che gli autori sopra citati si siano basati in maniera esclusiva su fonti testuali, trascurando l'analisi storico-artistica che manca allo status quaestionis.

La mano esitante, alcuni grossolani errori prospettici e una certa ripetitività formale nei tratti fisionomici degli effigiati, tradiscono l'inesperienza dell'artista nel padroneggiare una tecnica che implica una pennellata veloce e sicura. L'opera si compone di decine di figure allineate in un Olimpo immaginario che non mostra punti di riferimento architettonici o paesaggistici. Per ridurre al minimo il margine di errore e i tempi di realizzazione, l'artista ha deciso saggiamente di rifarsi alle opere dei maestri contemporanei, in particolare alla serie degli *Dei nelle nicchie* di Rosso Fiorentino (1494-1540) che ha costituito il principale prontuario iconografico per l'affresco in esame. La serie era nota grazie alle incisioni a bulino realizzate nel 1526 da Gian Giacomo Caraglio (1500 c.-1565) e Marcantonio Raimondi (1482 c.-1534 c.) e possiamo supporre che l'artista abbia attinto a piene mani dall'inventiva di Rosso: le figure di Giove [Figg. 6-7], Mercurio [Figg. 8-9], Giunone [Figg. 8-14], Minerva [Figg. 10-11], Proserpina [Figg. 12-13] non lasciano dubbi sulla fonte iconografica che le ha ispirate.

Al centro di una corte popolata da figure stanti, l'unica figura assisa e incoronata è Giano bifronte, caratterizzata da un volto maschile e uno femminile. Nel celebre trattato intitolato *Imagini delli dei de gl'antichi*, Vincenzo Cartari descrive Giano come "guardiano e custode" delle porte del cielo. Nella princeps del 1556 leggiamo:



14 | Anonimo, *Giano e Giustizia* (dettaglio), affresco, 1560-1570 circa, Château de Tanlay, Tour de la Ligue.

Vogliono alcuni che queste mostrino in Iano la prudenza de i saggi Re, e de gli accorti Principi, li quali oltre sanno disporre del presente con ottimo consiglio, hanno la faccia davanti anchora, onde veggono di lontano, e sanno conoscere le cose prima siano, ne meno si ricordano delle passate per la faccia che guarda di dietro, si che tutto veggono. Laqual cosa voltero mostrare gli antichi forse con la imagine di Iano ne i Principi, perché questi, come dice Plutarco, appresso de i mortali sono le vere imagini dei Dei (Cartari 1556, 14)

Giano può accedere alla porta d'oriente dove sorge il sole oppure a quella d'occidente dove il sole tramonta per lasciare spazio alla notte. A Tanlay rappresenta il tramite tra cielo e terra. È significativo che Giano incoronato occupi una posizione centrale, appena sotto l'immagine di Enrico II-Giove [Fig. 14]. Osservando la figura con attenzione è possibile scorgere nel volto di sinistra quello di una giovane donna: la corona sul capo suggerisce Giano come una figura legata alla monarchia e Cartari lo descrive in modo specifico come re d'Italia (Cartari 1556, 12). In questo caso il riferimento alle origini italiane di Caterina de' Medici non può essere una semplice coincidenza. La posizione centrale di Giano-Caterina ha inoltre l'importante funzione di unire e dividere le fazioni di cattolici e protestanti, proprio come Caterina cercava di fare nel ruolo di regina e in seguito reggente. Ritengo quindi che la sua controparte maschile possa rappresentare Carlo IX (1550-1574), il figlio di Caterina che fino al 1562 aveva regnato sotto lo sguardo vigile della madre-reggente. Oltre a un collegamento testuale con il trattato Cartari possiamo trovare varie similitudini anche di carattere formale. Le incisioni di Bolognino Zaltieri si basavano su manuali iconografici di epoca rinascimentale (cfr. Engramma, Filipponi, Agnoletto settembre/ottobre 2011, n. 93). Sebbene la prima edizione illustrata delle *Imagini* risalga al 1571, il Giano di Tanlay è troppo simile a quello immaginato da Zaltieri per trascurare l'influenza che potrebbe aver avuto [Fig. 15].

Giano è affiancato da due figure femminili che nel tempo gli studiosi hanno identificato in maniera arbitraria con Diana, Psiche, o Temi. Non dimentichiamo che l'affresco era stato commissionato a scopo propagandistico da sostenitori della causa protestante, perciò l'artista deve avere scelto due allegorie particolarmente eloquenti in ambito politico. Ritengo quindi che esse rappresentino la Pace e la Giustizia. Ritratta di profilo la figura della Pace in abito bianco è riconoscibile grazie alla colomba, attributo carico di significati a carattere sia politico che religioso [Fig. 10]. Fedele al testo di Cartari l'artista pone la Pace alla sinistra di



15 | Bolognino Zaltieri, *Giano*, incisione, in Vincenzo Cartari, *Imagini delli dei de gl'antichi*, 1571, p. 54.

Giano per sottolineare l'importanza simbolica della chiave quale strumento che “apre il mondo quando viene il dì a illuminarlo” (Catari 1556, 13). In questo caso l'alba di un nuovo giorno corrisponde al trionfo degli ugonotti. Per accelerare i tempi di realizzazione l'artista si è servito dello stesso cartone preparatorio impiegato per dipingere Minerva [Fig. 10], cambiando semplicemente il volto e gli attributi dei due personaggi. Alla destra di Giano, in corrispondenza della verga che serve a temprare il mondo (Cartari 1556, 13), troviamo una figura stante che mostra diverse influenze artistiche [Fig. 14]. Ritengo si tratti di un'allegoria della Giustizia



16 | Bolognino Zaltieri, *Fortuna-Giustizia*, incisione, in Vincenzo Cartari, *Imagini delli dei de gl'antichi*, 1571, p. 54.

perché la postura corrisponde esattamente alla Fortuna-Giustizia proposta da Bolognino Zaltieri nel 1571 [Fig. 16]. Come in Cartari, l'attributo mostrato potrebbe rappresentare un fascio littorio, mentre è del tutto assente la bilancia, sebbene la posizione assunta dal braccio ci faccia immaginare la sua presenza. Come il flauto di Mercurio [Fig. 8], questo dettaglio mancante prova l'incompletezza del ciclo.

Tra i membri della corte finora individuati manca la protagonista di questo saggio. Autorevoli studiosi come Jean Seznec hanno identificato Diane de Poitiers come Diana (SEZNEC [1980] 2008, 27) senza tuttavia specificare quale figura olimpica dovrebbe rappresentarla, dato che nella Tour de la Ligue nessuna divinità porta gli attributi della dea della caccia. Miquel riprende invece un'ipotesi già avanzata da Lambert secondo il quale la duchessa di Valentinois è rappresentata in veste di Venere [Fig. 17] (Lambert 1886, 151; Miquel 1985, 112). Sia in arte che in letteratura Diane de Poitiers viene descritta dai suoi contemporanei con i capelli biondi come testimonia la nota conclusiva de *La vita et metamorfoseo d'Ovidio* in cui Gabriele Simeoni ricorda la duchessa "con la fronte d'avorio in trecce bionde". Il naso sottile, gli occhi chiari, la bocca piccola e il mento pronunciato sono molto simili ai tratti che troviamo nella *Allegoria della Pace* [Fig. 18] dipinta tra il 1568 e il 1570 dal fiorentino Giovanni Capassini (1510-1579 circa), noto in Francia come Jean Capassin. Alcuni studiosi hanno interpretato l'allegoria come un ritratto di Diane de Poitiers (Malbos 1978, nota 5; Clement 2008, 83) e attraverso un confronto posturale possiamo rilevare molte analogie con la Venere di Tanlay. In entrambi i casi Venere è rappresentata con il seno scoperto, a testimoniare la natura lasciva della dea. Quanto detto finora sulle virtù di castità e riservatezza che Diane de Poitiers pretende di incarnare, sembra diametralmente opposto alla sua identificazione con Venere. Tuttavia non dobbiamo dimenticare che il ciclo di Tanlay viene commissionato da un membro della famiglia Coligny, capofila dei protestanti. Di conseguenza la favorita reale non deve apparire "santa" e "casta" come l'aveva definita Gabriele Simeoni (Simeoni 1559, p. 54), piuttosto si cerca di screditarla dipingendola "sine veste" come la Diana di Ovidio (*Met.*, III, 185). Nella *Caccia di Diana* (1334-1338), un'opera giovanile di Boccaccio, l'autore immagina l'antitesi tra Diana e Venere come un duello tra castità e amore.

Ritroviamo lo stesso binomio Diana/Venere in un'incisione eseguita da René Boyvin per il *Livre de la conquête de la Toison d'or*, testo pubblicato in francese e latino nel 1563 [Fig. 19]. La scena in cui Medea convince le figlie di Pelia dei suoi poteri magici è arricchita da un'importante cornice



17 | Anonimo, *Venere* (dettaglio), affresco, 1560-1570 circa, Château de Tanlay, Tour de la Ligue.

18 | Giovanni Capassini, *Diane de Poitiers come Allegoria della Pace*, 1568-1570, Aix-en-Provence, Musée Granet.

19 | René Boyvin, incisione a bulino, in *L'histoire de Jason et la conquête de la Toison d'Or*, 1563, Paris, Musée du Louvre, collection Rothschild, inv. 4833LR.

figurata dove Diana sembra determinata a uscire dalla nicchia in cui è stata relegata dell'artista. Boyvin è uno dei principali incisori della Scuola di Fontainebleau e per le tavole che affiancano il *Livre* si ispira a sua volta a Léonard Thiry, un collaboratore del Rosso. Possiamo quindi supporre che l'anonimo artista di Tanlay, profondamente legato agli esponenti della Scuola di Fontainebleau, abbia avuto modo di vedere l'opera di Boyvin. La postura di Venere infatti ricorda la Diana di Boyvin, sebbene l'intento sia diverso: mentre Diana cerca di fermare l'inganno rappresentato nella scena principale, con lo stesso gesto Venere esorta Marte a intervenire nella disputa tra cattolici e ugonotti. Come Diane de Poitiers mirava a rappresentare il tramite tra la corte e il sovrano così la Venere di Tanlay simboleggia il collegamento tra l'Olimpo e la Terra. È l'unica figura che dialoga con l'osservatore, l'unica ad accorgersi della nostra presenza, l'unico legame tra il mondo reale e quello immaginario.

La scelta di rappresentare Venere accanto a Marte giustifica la presenza di Vulcano e chiarisce l'importanza della sua fucina nel ciclo ad affresco [Fig. 20]. Anche in questo caso è possibile trovare l'archetipo figurativo in un disegno preparatorio del bolognese Francesco Primaticcio (1504-1570) intitolato *I Ciclopi fabbricano le armi per gli Amori nella fucina di Vulcano* [Fig. 21]. Allievo di Rosso Fiorentino e maestro della Scuola di Fontainebleau, Primaticcio adotta questo soggetto mitologico per enfatizzare amore e guerra come valori cavallereschi, tema caro a Francesco I che aveva commissionato l'opera finita (oggi perduta) per il Cabinet du Roi del castello di Fontainebleau (Cordellier 2004, 192). Il successo di questa rappresentazione è testimoniato da numerose repliche eseguite da artisti coevi tra i quali ricordiamo *Marte e Venere sorpresi da Vulcano* di Léonard



20 | Anonimo, *Vulcano* (dettaglio), affresco, 1560-1570 circa, Château de Tanlay, Tour de la Ligue.

21 | Primaticcio, *I Ciclopi fabbricano le armi per gli Amori nella fucina di Vulcano*, disegno preparatorio a penna, inchiostro nero, acquerello e carboncino, Paris, Musée du Louvre, inv. 8533.

Thiry (École Nationale Supérieure de Beaux-arts de Paris, Mas.1230). L'esempio di Diane de Poitiers e la sua identificazione con la dea della caccia saranno ripresi in maniera sempre più incisiva dalle *maitresses royales* che succedono alla duchessa di Valentinois. Si ricordano Gabrielle d'Éstrées e Charlotte de Montmorency, entrambe favorite di Enrico IV, Diane de Châteaumorand, che sposa in seconde nozze lo scrittore Honoré d'Urfé, Marie de Rohan duchessa di Chevreuse, oltre alla stessa regina Maria Teresa d'Asburgo (1638-1683). Joseph Werner ci mostra quest'ultima in veste di Diana in una *gouache* commissionata insieme al ritratto del re Sole in veste di Apollo. I due dipinti testimoniano la persistenza simbolica di Diana come alter ego del sovrano. Quando Maria Teresa fa il suo ingresso trionfale a Parigi nel 1660, il motto della futura regina recita "Todos me miran, yo a uno" (Tutti mi guardano, io solo uno): la luna può essere ammirata da tutti, ma riflette esclusivamente la luce del sole. La forza simbolica di Diana continuerà a dominare il ritratto mitologico femminile sino alla caduta dell'Ancien Régime.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bardon 1974

F. Bardon, *Le portrait mythologique a la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*, Paris 1974.

Casanova-Robin 2003

H. Casanova-Robin, *Diane et Actéon. Éclats et reflets d'un mythe à la Renaissance et à l'âge baroque*, Paris 2003.

Ceccarelli-Pellegrino 2003

A. Ceccarelli-Pellegrino, *Gabriello Symeoni fiorentino e Diane de Poitiers*, in E. Galazzi, G. Bernardelli, *Lingua, cultura e testo. Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*, Milano 2003, 213-226.

Chastel [1978] 1988

A. Chastel, *Favole, Forme, Figure* [*Fables, Formes, Figures*, Paris 1978], traduzione di Maria Zini, Maria Vittoria Malvano, Torino 1988.

Clément 2008

M. Clément, *L'émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance 1520-1560*, Saint-Etienne 2008.

Cordellier 2004

D. Cordellier, *Primaticcio. Un bolognese alla corte di Francia*, Milano 2004.

Dimier 1913

L. Dimier, *An idealized portrait of Diane de Poitiers*, "The Burlington Magazine" 128, XXIV (1913), 89-93.

Èlime Droguet 2002

M. Èlime Droguet, *Tanlay: Un exceptionnel ensemble de d'Écors peints*, in "Estampille, l'objet d'art", 369 (2002), 62-71.

Ffolliott 1989

S. Ffolliott, *Casting a rival into the shade: Catherine de' Medici and Diane de Poitiers*, in "Art Journal", 48, II (1989), 138-143.

Gallo, 2000

L. Gallo, *Variazioni sul classico: l'architettura francese dal Rinascimento alla Rivoluzione*, Roma 2000.

Hanser 2006

D. Hanser, *Architecture of France*, Westport 2006.

Hill, Pollard 1967

G. F. Hill, J. G. Pollard, *Renaissance medals from the Samuel H. Kress Collection at the National Gallery of Art*, Glasgow 1967.

Lapenta 2008

S. Lapenta, *Aspetto, carattere e mitiche imprese di Diana, dea della caccia e della Luna, nella cultura artistica italiana tra XIV e XVI secolo*, dissertazione di dottorato, Università di Bologna, a.a. 2007-2008.

Lebègue 1955

R. Lebègue, *La pléiade et les beaux-arts*, in C. Pellegrini, *Langues et littératures modernes dans leurs relations avec les beaux-arts*, Valmartina 1955, 115-124.

Malbos 1978

L. Malbos, *L'Arbre et ses fruits dans les collections du Musée Granet du XVème siècle à aujourd'hui*, Aix-en-Provence, 1978.

Miquel 1985

A. Miquel, *Pierre de Ronsard (1524-1585). La trompette et la lyre*, Paris 1985.

Néraudau 2006

J.-P. Néraudau, *L'Olympe du Roi-Soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*, Paris 2006.

Nova 2014

A. Nova, *Il Rosso e le stampe*, in C. Falciani, A. Natali, *Pontormo e Rosso Fiorentino. Divergenti vie della "Maniera"*, Firenze 2014, 241-247.

Orieux [1986] 1994

J. Orieux, *Caterina de' Medici* [*Catherine de Médicis*, Paris 1986], traduzione di Francesco Sircana, Milano 1994.

Oulmont 1933

C. Oulmont, *La fresque de la "Tour de la Ligue" au Château de Tanlay*, in "La revue de l'art ancien et moderne", 64, II (1933), 183-185.

Pot 2002

O. Pot, *Le mythe de Diane chez Du Bellay: de la symbolique lunaire à l'emblème de cour*, in "Albineana, Cahiers d'Aubigné", XIV (2002), 57-80.

Potter 2008

D. Potter, *Renaissance France at War. Armies, Culture, and Society, c. 1480-1560*, Woodbridge 2008.

Schneegans 1935

F. E. Schneegans, *A propos d'une note sur une fresque mythologique du XVI<sup>e</sup> siècle*, in "Humanism et Renaissance", II (1935), 441-444.

Seznec [1980] 2008

J. Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei* [*La survivance des dieux. Essai sur rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'arte de la Renaissance*, Paris 1980], traduzione di Giovanni Niccoli e Paola Gonnelli Niccoli, Torino 2008.

Yourcenar [1962] 2004

M. Yourcenar, *Con beneficio d'inventario* [*Sous bénéfice d'inventaire*, Paris 1962], traduzione di Fabrizio Ascari, Milano 2004.

Zerner 2002

H. Zerner, *Diane de Poitiers: maîtresse de son image?*, in "Albineana, Cahiers d'Aubigné", XIV (2002), 335-343.

## ENGLISH ABSTRACT

Diane de Poitiers has always been identified by artists and poets with Diana, goddess of hunt. The crescent moon, quiver, and arrows became symbolic attributes of the duchess of Valentinois who embodied the authority and prestige of the female deity, and raised herself to the status of demigod. This essay addresses how the iconography of Diane de Poitiers is used as a metaphor for political propaganda. The emblem of chastity with a strong dislike for men, the virgin goddess who never got married or had children, Diana surprisingly became the most appropriate alter-ego of the *maîtresse-en-titre* of the king of France. As the moon replaces the sun and lights up the world by night, the royal favorite assumes the political role to intercede between king and people. In other words, she represents the hidden side of the absolute monarchy. From politics to political satire, Diane de Poitiers is also represented as Venus (diametrically opposed to Diana) in a controversial and still debated fresco cycle at the castle of Tanlay, where French Catholics and Huguenots are dressed-up as Olympians in a contemporary and original way.



pdf realizzato da Associazione Engramma  
e da Centro studi classicA luav  
Venezia • gennaio 2020

[www.engramma.org](http://www.engramma.org)



la rivista di **engramma**

ottobre **2017**

**150 • Zum Bild das Wort II**

**con saggi di**

Sara Agnoletto, Aldo Aymonino, Cristina Baldacci, Kosme de Barañano, Giuseppe Barbieri, Stefano Bartezzaghi, Maddalena Bassani, Elisa Bastianello, Anna Beltrametti, Guglielmo Bilancioni, Marco Biraghi, Alberto Biuso, Renato Bocchi, Federico Boschetti, Lorenzo Braccesi, Giacomo Calandra di Roccolino, Alessandro Canevari, Guido Cappelli, Andrea Capra, Franco Cardini, Olivia Sara Carli, Alberto Giorgio Cassani, Paolo Castelli, Maria Luisa Catoni, Monica Centanni, Giovanni Cerri, Gioachino Chiarini, Luca Ciancabilla, Maria Grazia Ciani, Claudia Cieri Via, Victoria Cirlot, Fernanda De Maio, Silvia de Laude, Marcella De Paoli, Agostino De Rosa, Georges Didi-Huberman, Massimo Donà, Valerio Eletti, Alberto Ferlenga, Kurt W. Forster, Susanne Franco, Massimo Fusillo, Paolo Garbolino, Maurizio Ghelardi, Anna Ghiraldini, Maurizio Guerri, Antonella Huber, Raoul Kirchmayr, Chiara Lagani, Laura Leuzzi, Fabrizio Lollini, Sergio Los, Giancarlo Magnano San Lio, Barnaba Maj, Sara Marini, Peppe Nanni, Clio Nicastro, Nicola Pasqualicchio, Alessandra Pedersoli, Marina Pellanda, Rolf Petri, Gianna Pinotti, Elena Pirazzoli, Alessandro Poggio, Sergio Polano, Lionello Puppi, Marie Rebecchi, Giorgio Reolon, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Marco Romano, Antonella Sbrilli, Alessandro Scafi, Simona Scattina, Amparo Serrano de Haro, Claudia Solacini, Oliver Taplin, Stefano Tomassini, Mario Torelli, Silvia Veroli, Hartmut Wulfram, Matteo Zadra