

GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI

LE *INSCRIPTIONES* DI EMANUELE TESAURO
E GLI AFFRESCHI DELLA REGGIA DI VENARIA

ESTRATTO

da

IL MITO DI DIANA NELLA CULTURA DELLE CORTI

Arte letteratura musica

A cura di

Giovanni Bárberi Squarotti, Annarita Colturato, Clara Gorla



Leo S. Olschki Editore
Firenze

CENTRO STUDI DELLE RESIDENZE REALI SABAUDE
LA CIVILTÀ DELLE CORTI

II

IL MITO DI DIANA
NELLA CULTURA DELLE CORTI
ARTE LETTERATURA MUSICA

a cura di

GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI, ANNARITA COLTURATO, CLARA GORIA

LEO S. OLSCHKI EDITORE

2018



Centro studi delle Residenze Reali Sabaude
La civiltà delle corti

Collana diretta da

Paolo Cornaglia, Clara Gorla, Andrea Merlotti

Comitato scientifico

composto da:

Lorenzo Bianconi, Roberto Bizzocchi, Enrico Colle, Luc Duerloo,
Alexandre Gady, Michela di Macco, Costanza Roggero,
Beatrix Saule, Maria Antonietta Visceglia

Hanno collaborato alla redazione
e alla ricerca iconografica di questo volume
Paolo Armand, Federica Callipo e Dalila Mideo

CENTRO STUDI DELLE RESIDENZE REALI SABAUDE
LA CIVILTÀ DELLE CORTI
II

IL MITO DI DIANA
NELLA CULTURA DELLE CORTI
ARTE LETTERATURA MUSICA

a cura di
GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI, ANNARITA COLTURATO, CLARA GORIA



LEO S. OLSCHKI EDITORE
MMXVIII

Tutti i diritti riservati

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI
Viuzzo del Pozzetto, 8
50126 Firenze
www.olschki.it

ISBN 978 88 222 6535 7

GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI

LE *INSCRIPTIONES* DI EMANUELE TESAURO
E GLI AFFRESCHI DELLA REGGIA DI VENARIA

Le *Inscriptiones*, pubblicate nel 1666,¹ sono il grande regesto che rende atto dell'assiduo mestiere di Emanuele Tesauero come epigrafista di corte. Epigrafista, anzi, è dire poco: al Tesauero, sotto Carlo Emanuele II, è affidata tanto la responsabilità degli apparati dell'effimero per celebrare gli eventi della corte (feste nuziali, natalità e cerimonie funebri innanzi tutto), quanto l'ideazione dei cicli decorativi per le residenze ducali, come testimonia, proprio nelle *Inscriptiones*, la sezione dei *Regiarum Aedium ornamenta*. Qui, com'è noto, appare anche il programma iconografico concepito dal Tesauero per le sale interne della Reggia di Venaria, e nel breve preambolo alla rassegna emerge in primo luogo e con la dovuta chiarezza il richiamo all'investitura da parte della committenza regale:

Ergo eam quoque suburbanam Spartam exornare iussus noster Author sylvestrem Dianae regiam suo ita ingenio illustravit, ut singula parietum tabularumque parerga, italicis explicata inscriptionibus, sub venatricis huius Divae allegoria fabulosa eius gesta ad humanae civilisque vitae referant documenta.²

Ma ancora più chiaramente emerge che i criteri e le finalità che informano il progetto sono quelli della moralizzazione del mito e della sua trasfigurazione *sub allegoria*: dunque, quelli di una lettura sostanzialmente propedeutica e attualizzante. Tornerò più avanti su questo punto. Per ora è importante mettere in evidenza solo una prima fondamentale implicazione. Che a Tesauero il mito interessa non tanto come *décor* classicheggiante quanto in funzione morale, nella prospettiva di una trasformazione delle *fabulosa gesta* della dea della caccia in *documenta* – cioè insegnamenti esemplari – di vita umana e civile. In questa prospettiva, le iscrizioni che

¹ Si veda E. TESAURO, *Inscriptiones quotquot reperiri potuerunt opera & diligentia Emmanuelis Philiberti Panealbi*, Taurini, typis Bartholomaei Zappatae 1666.

² *Ivi*, p. 194.

illustrano le pitture («singula parietum tabularumque parerga, italicis explicata inscriptionibus») costituiscono non il corollario, ma parte integrante dell'apparato, dato che sono proprio le iscrizioni a mediare l'interpretazione del mito. Non per nulla se ne rimarca la presenza e soprattutto si mette in rilievo che sono in italiano: scelta inequivocabile a favore della chiarezza e dell'attualità contro l'opacità dell'erudizione classicistica. In sostanza, ciò che Tesauro intende proporre come soggetto degli *ornamenta* della Venaria non è un'enciclopedia mitologico-erudita: è piuttosto un trattato morale e civile, un trattato fatto per immagini e motti associati insieme, ovvero, come forse è più appropriato, per emblemi e per imprese, se l'emblema «è un segno significante qualche universal documento, politico o morale, persuadendo qualche virtù o biasimando alcun vizio, or con semplice figura, [...] or con motto aggiunto alla figura» e l'impresa «è un segno che con figura e motto significa alcuna privata deliberazione o nobile impresa da farsi o vero anche fatta, accennandola però come fosse ancora da farsi, con gravità e con più sollevata e men vulgare maniera».³

Né si dovrà trascurare allora un ulteriore dettaglio nel passo con cui abbiamo iniziato, cioè la designazione della Reggia come *suburbana Sparta*. Pare evidente l'allusione al tema tradizionale dell'assimilazione fra caccia, guerra e virtù civile, per cui la caccia non soltanto è attività propedeutica alla guerra e alla virtù civile, come volevano Senofonte e gli antichi, ma di fatto ne è la figura. Al tema, qui semplicemente accennato, è dedicata più avanti, nella stanza d'angolo sulle cacce terrene, un'illustrazione per così dire eziologica: soggetto Licurgo che mediante la caccia addestra i giovani alla guerra.⁴ Una considerazione particolare merita proprio la scelta dell'*exemplum* fra le diverse possibilità offerte dalla tradizione: Licurgo per l'appunto, ossia il semilegendario legislatore spartano che, secondo il *Respublica Lacedaemoniorum* di Senofonte, avrebbe introdotto la *paideia* venatoria nelle istituzioni civili di Sparta, e non, per intenderci, l'altro grande *topos* con analoga funzione e di analogo significato, quello degli eroi educati dal centauro Chirone (con il quale lo stesso Senofonte iniziava il *Cinegetico* ma completamente ignorato dalle *Inscriptiones*). È chiara insomma l'intenzione di celebrare la continuità fra l'antica Sparta e la moderna Sparta sabauda, attribuendo a questa i valori di rigore, forza militare, frugalità, ordine istituzionale, ecc. che erano di quella. Ed è su questa base che si spiega il senso ultimo dell'intera operazione: come cioè

³ E. TESAURO, *Idea delle perfette imprese*, Testo inedito a cura di M.L. Doglio, Firenze, Olshki 1975, pp. 40-41.

⁴ Cfr. ID., *Inscriptiones*, cit., p. 211: «Lycurgus Lacedaemonum prorex, venatorio habitu, ferarum venatione ad bellorum laborem iuvenes exercet. *Xenophon in Rep.* LA FINTE PUGNA ALLE NON FINTE AVVEZZA».

una dinastia di principi cacciatori, guerrieri e – *ça va sans dire* – virtuosi abbia identificato la rappresentazione di sé, del proprio lustro e della propria ideologia, con la rappresentazione dei miti a sfondo venatorio di Diana e dei suoi accoliti.

Restando alla semplice organizzazione della materia, il primo elemento che colpisce è la corrispondenza, ricercata e intenzionale, fra l'impianto architettonico e lo schema in base al quale viene disposto il materiale mitologico ed erudito. Tesauro utilizza la disposizione degli ambienti – con le loro simmetrie e dipendenze, con la gerarchia implicita suggerita dalle diverse destinazioni – come struttura ideale per organizzare e classificare il catalogo di miti e storie esemplari che costituisce il progetto iconografico. Il fulcro è naturalmente la grande sala centrale, l'*aula regia*, e intorno a questo fulcro vengono individuati quattro gruppi o fasce simmetriche di ambienti: le due coppie sala-*chambre d'apparat* regia a destra e a sinistra della sala; le quattro camere angolari; gli appartamenti della regina madre, Maria Cristina di Borbone e della sorella di Carlo Emanuele, Ludovica; le due stanze ovali a nord (interpretate da Tesauro come un elemento di raccordo fra i due appartamenti) (Figg. 1-2). A questa suddivisione corrisponde la distribuzione dei miti e delle figurazioni negli ambienti, distribuzione che avviene secondo temi o categorie omogenei. Tutto ruota intorno al soffitto dell'*aula regia*, cioè intorno all'investitura di Diana sul regno della caccia collocata a centrovolta (con il motto: «DELLE CACCIE TI

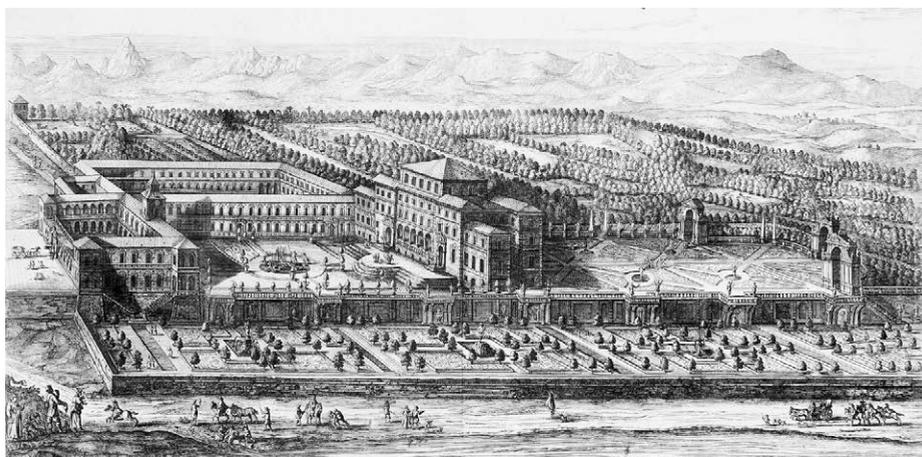


Fig. 1. Incisore anonimo, su disegno di Giovanni Tommaso Borgonio, *Regiarum Venationum Aedes Regiae*, veduta del complesso di Venaria Reale, incisione, dal *Theatrum Statuum Regiae Celsitudinis Sabaudiae...*, Amsterdam 1682, particolare.

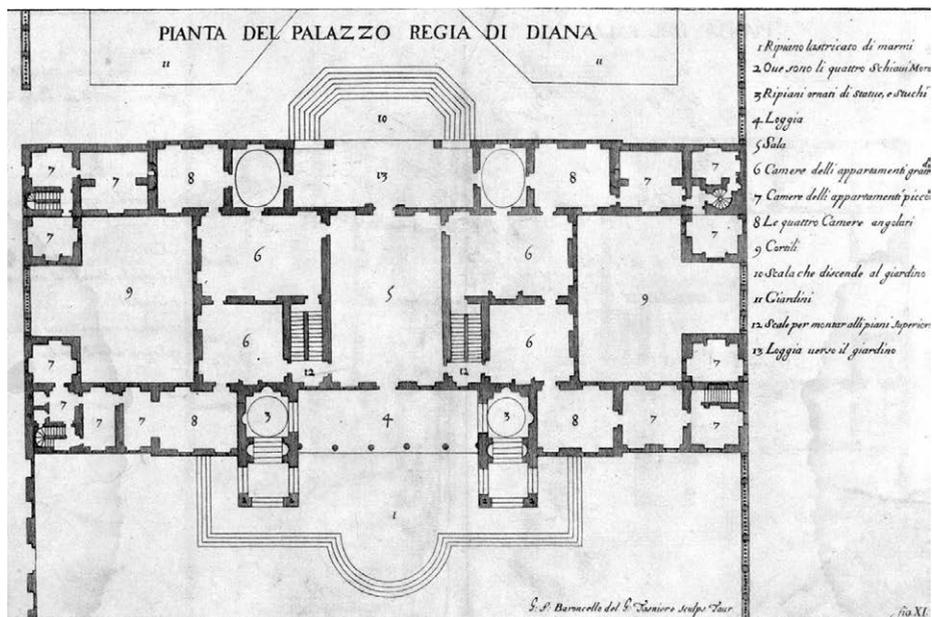


Fig. 2. Georges Tasnière, su disegno di Gian Francesco Barocelli, *Pianta del Palazzo Regia di Diana*, incisione, 1672-1679, da *Venaria Reale*, cit.

DONO IL SOMMO IMPERO»);⁵ di rincalzo, i quattro differenti generi di caccia (uccellazione e falconeria, pesca, caccia grossa, caccia a prede minori); quindi, dieci quadri mitologici sulle gesta di Diana (Tav. 25). Fra i dieci miti scelti come soggetto – non ci vuole molto a rendersene conto – esiste un nesso ideologico abbastanza stretto. Diana vi appare prevalentemente come dea punitrice che ripristina la giustizia o l'ordine morale (Callisto, Atteone, Orione, la donna fenicia derivata dall'*Odissea*, Ampelo) (Figg. 3-5). Dove non è così, viene celebrata o per le doti di generosità e clemenza, esercitate sia con chi le è fedele (Britomarti) sia con i nemici (Bacco dormiente, salvato da un leone che sta per dilaniarlo); o per la versatilità che dimostra usando con successo tanto forza leonina quanto, e più ancora, astuzia volpina (le reti grazie alle quali, in compagnia della fedele Opi, cattura una tigre armena); o per la tenacia nel difendere, presso i pari a lei, i propri protetti e la propria sfera di influenza (nell'emblema mutuato dallo scontro con Giunone in *Iliade* XXI 410 sgg.); o ancora per lo zelo con cui opera, capace di portare anche effetti funesti, ma tale da merita-

⁵ *Ivi*, p. 195.



Fig. 3. Georges Tasnière, su disegno di Giovan Battista Brambilla, *Callisto Punita*, da Jan Miel, incisione, 1674-1679, da A. di Castellamonte, *Venaria Reale*, cit.

re comunque indulgenza (l'uccisione durante la caccia di Cencria, figlio della ninfa Pirene, poi trasformata in fonte, illustrata significativamente dal motto: «E PUR ERRA TALOR CHI ERRAR NON VUOLE»)⁶. Insomma, sembra proprio che in tutti i casi si tratti delle virtù e delle prerogative che spettano al buon principe e al buon sovrano. Questo almeno nel disegno del Tesauro, perché in realtà, delle quattordici immagini progettate, escluso il centrovolta, quattro non furono realizzate. Quattro scene, in sostanza, penso pragmaticamente per ragioni di spazio, sono state sacrificate; ma è comunque significativo che a essere sacrificate siano state quelle sui diversi generi di caccia, mentre i dieci miti sulle gesta di Diana, ben più pregnanti dal punto di vista simbolico e ideologico, hanno tutti trovato puntualmente la loro collocazione.

Continuando il percorso, vengono le due coppie di camere disposte simmetricamente a destra e a sinistra della sala. E simmetricamente si dispone la materia, su un modulo costante di dodici immagini per stanza:

⁶ *Ivi*, p. 197.



Fig. 4. Georges Tasnière, su disegno di Giovan Battista Brambilla, *Scorpione uccide Orione*, da Jan Miel, incisione, 1674-1679, da *Venaria Reale*, cit.

nelle due stanze maggiori, favole mitologiche con interventi prodigiosi della dea; nei due cosiddetti *regia cubicula*, scene legate al culto di Diana sulla sinopia dell'inno di Callimaco. Più precisamente, abbiamo, a destra, nella stanza i quattro miti di Niobe, dei Licii trasformati in rane, della caccia calidonia e di Endimione, nel *cubiculum* dodici episodi della nascita e della fanciullezza di Diana (dall'*Inno ad Artemide* di Callimaco, con inserti dall'*Inno a Delo* dello stesso Callimaco e dall'inno omerico ad Apollo); a sinistra, nella stanza il mito di Ifigenia (ricalcato sostanzialmente sul racconto di Servio nel commento a *Eneide* II 116), nel *cubiculum* una rassegna di dodici templi o santuari consacrati alla dea (Tav. 33) (a partire da alcuni spunti dell'inno callimacheo, ampiamente integrati e rivisitati).

Le quattro stanze d'angolo sono dedicate alla rappresentazione della caccia nelle quattro sfere del mondo, cioè, nell'ordine in cui sono elencate, alla caccia celeste, alla caccia acquatica (Tav. 37), alla caccia terrena e alla caccia infera (Tav. 36). Anche qui il piano si sviluppa di stanza in stanza secondo un modulo uniforme. Nella volta, una caccia di Diana com-



Fig. 5. Georges Tasnière, su disegno di Giovan Battista Brambilla, *Britomarte liberata*, da Jan Miel, incisione, 1674-1679, da *Venaria Reale*, cit.

piuta in ciascuna delle quattro sfere contemplate: dunque in cielo (Diana, con le stesse armi usate per le fiere, combatte i Giganti che attaccano gli dèi olimpici), nel mare (come Diana Dittinna, patrona della pesca),⁷ sulla terra (la prima caccia di Diana fanciulla e il suo primo bottino, quattro delle cinque cerva inseguite sul monte Parrasio; la quinta, fuggita nelle terre di Cerinea, sarà in seguito preda di Eracle),⁸ agli inferi (Diana Triforme, identificata con Ecate,⁹ fa preda dei mostri del Tartaro). Sulle pareti, otto immagini per stanza, ripartite in due fasce su due temi differenti: da

⁷ Sulla quale esiste un'ampia letteratura mitografica, si veda per es. L.G. GIRALDI, *De deis gentium varia e multiplex historia*, Basileae, per Ioannem Oporinum 1560, pp. 353-354.

⁸ Così CALLIMACO, *Hymnus in Dianam* 98-109.

⁹ Molto probabilmente per la fisionomia di questa Diana-Ecate (cfr. E. TESAURO, *Inscriptiones*, cit., p. 212: «Diana Inferna, quam foemineo, equino, canino capite Triformem vocant Hecatem») Tesauo ha presente G.P. VALERIANO, *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii*, Basileae, [Michael Isengrin] 1556, 41 F: «Et Dianae simulacrum tribus insigne capitibus celebratur, quorum unum equinum, caninum alterum, tertium humanum, sed facie admodum rusticosa. Unde Maro: "Tergeminamque Hecaten tria virginis ora Dianae" [Aeneis IV 511]».

una parte, quattro riquadri minori che Tesauro chiama *Amoris symbola* (Tav. 37); dall'altra quattro *emblematicae historiae*, vale a dire episodi emblematici (o più precisamente: resi emblematici dal motto che li illustra) di cacce celesti, acquatiche, terrene o infernali, a seconda della stanza, che hanno per protagonisti eroi del mito o personaggi ricavati dai repertori antichi di *memorabilia*. Domina la scena di questi episodi Ercole con le sue imprese, che ritornano in tre delle quattro stanze. Fra gli altri soggetti mitologici (Castore e Polluce cacciano i venti; Calai e Zeta, figli di Borea, alati, cacciano le Arpie; Glauco, ecc.) alcuni presentano aspetti singolari: Bellerofonte uccide la Chimera a cavallo di Pegaso, consegnatogli da Diana (ma secondo la tradizione fu Atena); Achille caccia le anime nell'Adde (sovrapposizione con Orione, cacciatore infaticabile anche agli inferi, come appare nel libro XI dell'*Odissea* poco oltre l'incontro con Achille); Proserpina *venatrix*, venerata dai Focesi, cattura un'ombra a forma di leone (ricamo a partire dalla notizia del culto fornita da Natale Conti nella *Mytologia*, ed. cit. infra, n. 20, p. 129 [78 b 10-11]). Accanto al mito, come s'è detto, troviamo anche un piccolo catalogo di fatti memorabili: l'anello di Policrate di Samo, gettato in mare e ritrovato in un pesce (da ERODOTO III 40-42); la disputa fra Coi e Milesii sul tripode pescato nelle reti e infine consegnato a Solone come all'uomo più sapiente (da VALERIO MASSIMO IV 1, ext. 7); Alessandro, a caccia, sdegna le fiere imbelli e lotta solo con un leone (da PLUTARCO, *Alexander* 40).

Ben più significativo è il repertorio degli *Amoris symbola* e merita aprire su questo una breve parentesi. Si tratta di scene in cui appare Cupido cacciatore o pescatore, corredate da un motto che interpreta l'immagine riferendola ora alla casistica ora alla precettistica amorosa vulgate nella tradizione poetico-letteraria. L'impressione è che siano il mezzo per incorporare nella rappresentazione l'erotismo che non di rado viene a connotare l'iconografia di Diana nel secondo Cinquecento e nell'arte barocca, senza che, per questo, sia intaccata la fisionomia della dea, la quale resta il paradigma della castità, del rigore morale, del *labor* indefesso nel perseguire la virtù, il valore e il bene comune.¹⁰ Del resto, a ben vedere, attraverso i *symbola* si provvede sostanzialmente ad assimilare il tema diffusissimo della caccia come metafora del desiderio o dell'inseguimento amoroso, e l'evidente mediazione letteraria – da Ovidio ai Siciliani, a Petrarca e Boccaccio, e attraverso Petrarca e Boccaccio alla tradizione poetica successiva – neutralizza una volta di più ogni eventuale sfumatura sensuale, adibendo la

¹⁰ Eloquenti sotto questo aspetto i motti che accompagnano le immagini nelle camere di Maria Cristina di Francia: «ELLA FATICA, E TUTTO IL CIEL NE GODE» e «SOL PER NON RIPOSAR PRENDO RIPOSO» (E.TESAURO, *Inscriptiones*, cit., p. 214).

materia, piuttosto, a un prontuario utile negli schemi del gioco di ruoli della corte.

Rimangono a questo punto gli ultimi ambienti. Negli appartamenti di Maria Cristina di Francia la logica è quella, tutto sommato ovvia, dell'allegoria cortigiana e della trasfigurazione encomiastica. Madama Reale è infatti associata alla dea in due scene tanto eloquenti quanto convenzionali: un trionfo di Diana al ritorno dalla caccia, modellato su Callimaco (*Hymnus in Dianam* 141-169) e, per la stanza da letto, Diana addormentata in riva a un fonte, circondata dalle ninfe del suo corteo che ne conciliano il sonno. Più complesso l'impianto concettuale dell'appartamento della sorella di Carlo Emanuele, Ludovica, che è occupato da dieci quadri di *mostri feroci domati dall'umano ingegno* («ferocia monstra humano ingenio perdomita»),¹¹ ispirati per la maggior parte agli esempi di mansuetudine e clemenza delle fiere nei libri VIII e IX della *Naturalis historia* di Plinio (Fig. 6). Qui, dunque, l'encomio prende una via più specificamente politica, e al di là dell'adombramento allegorico («voluit Author [...] emblematicae postremo pro corollario adumbrare»),¹² credo che le immagini debbano essere ricondotte al tema della forza civilizzatrice – o di repressione delle tendenze anarchiche – propria della legge positiva che emana ed è garantita

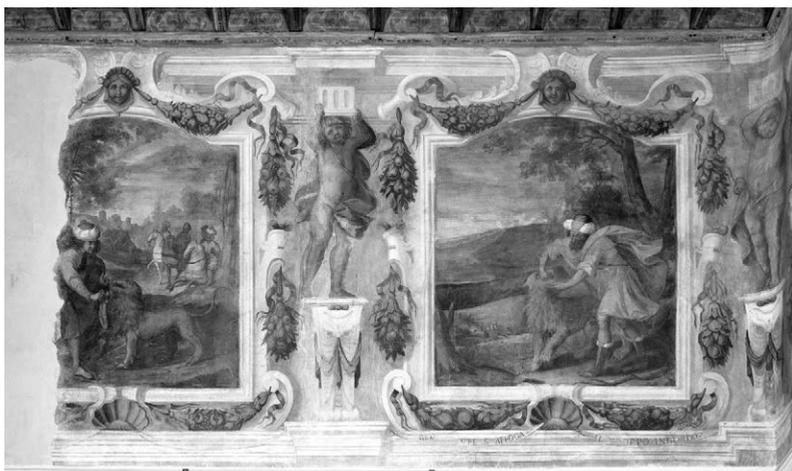


Fig. 6. Giovan Paolo e Giovanni Antonio Recchi, *Mentore siracusano estrae una spina dalla zampa di un leone e Elpide Samio estrae un osso dalle fauci di un leone*, affresco, 1662 circa, particolari del fregio. Venaria Reale, Reggia, sala delle Fiere feroci rese mansuete dall'ingegno umano.

¹¹ *Ivi*, p. 218.

¹² *Ibid.*

dal potere sovrano. Infine le due stanze ovali a nord, verso il giardino, dedicate specularmente a una rassegna in otto quadri di cani famosi, la prima, e di cervi famosi, la seconda.

Questo per sommi capi l'apparto illustrato nelle *Inscriptiones*. E mi si deve perdonare l'elenco così lungo e analitico, ma era necessario, di fatto, per mettere in rilievo due aspetti fondamentali. In primo luogo, risultano evidenti tanto l'intenzione sistematica quanto lo scrupolo tassonomico e classificatorio della concezione. Tesauro mette ordine nel mito: cosa in sé significativa, anche se fosse determinata esclusivamente a ripartire gli emblemi in gruppi appropriati in base alla destinazione degli ambienti (come per esempio avviene nella camera da letto di Cristina di Francia). In questo egli segue certamente un impulso tipico delle grandi compilazioni mitografiche, a partire dal criterio genealogico usato da Boccaccio nelle *Genealogie deorum gentilium*. Consideriamo per esempio la ripartizione fra cacce celesti, acquatiche, terrene e infere: bene, è interessante la corrispondenza con la trattazione dei sacrifici nel primo libro della *Mythologia* di Natale Conti, suddivisi in quattro capitoli *De sacrificiis superiorum deorum*, *De sacrificiis marinarum deorum*, *De sacrificiis inferorum*, *De sacrificiis mortuorum*. Convenzionale poi la classificazione tipologica della caccia in base agli strumenti e alle prede, che è una costante nella letteratura cinegetica. Nel IV libro dell'*Onomasticon* di Polluce, alla voce θήρα, la pratica venatoria è sviluppata secondo un indice preciso: i tipi di caccia, i cacciatori, attrezzatura e vestiario, le reti, i cani (con un catalogo di cani famosi), le prede; ma già il *Cinegetico* di Senofonte si articolava passando attraverso una rassegna degli eroi cacciatori educati da Chirone, gli strumenti della caccia, l'esame delle principali razze di cani, il vestiario e le tecniche del cacciatore, i tipi di caccia in base alla preda e la celebrazione dei benefici fisici e morali che si conseguono grazie all'educazione venatoria. Esiste dunque una traccia segnata dalla tradizione, ma nulla, a onor del vero, che raggiunga i termini della recensione e della tassonomia che Tesauro opera nelle *Inscriptiones* rispetto al vasto bacino che comprende il mito di Diana e i miti di argomento venatorio.

Il secondo aspetto riguarda proprio l'ampiezza innanzi tutto quantitativa dell'apparato: se conto bene, il progetto prevedeva complessivamente circa centotrenta immagini con relativa epigrafe. Non mi risulta che esista fra i cicli pittorici dedicati a Diana un precedente paragonabile per consistenza. Ciò comporta l'estensione del repertorio delle fonti ben oltre il raggio del comune sostrato ovidiano che costituisce di norma il punto di riferimento per l'iconografia di Diana. E non si tratta soltanto di fonti dirette, comprese le *Metamorfosi* di Ovidio, beninteso, ma anche Omero, Erodoto, Senofonte, Plutarco, Pausania, Igino, Virgilio, Servio, Valerio Massimo, Pli-

nio il Vecchio, Claudiano e altri. Spesso le notizie sono desunte o filtrate da fonti secondarie di carattere erudito: compilazioni, regesti mitografici, manuali (in particolare la citata *Mythologia* di Natale Conti e il *De deis gentium* di Lilio Giraldi), fino ai testi canonici dell'emblematica cinque-seicentesca, naturalmente ben presenti al Tesauro (e fra questi principalmente i *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano). Non mancheranno, nelle pagine che seguono, gli esempi utili a dimostrare come i repertori di emblemi o i trattati sulle imprese siano stati un punto di riferimento costante nella compilazione del progetto iconografico della Reggia. Anticipo qui soltanto un'allegazione. Nella stanza delle cacce infernali¹³ uno degli *Amoris symbola* ha per protagonista il pipistrello (Fig. 7), che, attratto irresistibilmente dalla fiamma, si avvicina al punto che le ali si consumano al fuoco, e così viene catturato: comportamento analogo a quello del parpaglione passato dai bestiari poetici delle Origini all'emblematica cinque-seicentesca.¹⁴ Ma più dell'imma-



Fig. 7. Giovan Paolo e Giovanni Antonio Recchi, *Simboli d'Amore: Amore a caccia dei pipistrelli*, affresco, stucchi di maestranze luganesi, 1662 circa, particolare. Venaria Reale, volta della sala delle Cacce infernali.

¹³ Si veda E. TESAURO, *Inscriptiones*, cit., p. 212.

¹⁴ Si veda C. RIPA, *Novissima iconologia*, In Padova, per Pietro Paolo Tozzi 1625, pp. 488-489.

gine, è il motto che Tesauro le associa («E PURCHÉ GODAN GLI OCCHI, ARDAN LE PIUME») a interessare, perché è il medesimo di una celebre impresa di Curzio Gonzaga riportata dal Dolce,¹⁵ dal Ruscelli¹⁶ e da Torquato Tasso.¹⁷

Stando così le cose – data insomma l'estensione e la profondità dei referenti culturali –, è da escludere che Tesauro partisse dal presupposto di una riconoscibilità totale e perfetta da parte della committenza dei miti e delle favole presenti negli affreschi, o che fosse questo l'effetto a cui tendeva. Al massimo si può pensare che i duchi e gli uomini di corte, nel contemplare le immagini con legittima curiosità, arrivassero ad arricchire le proprie competenze in fatto di mitologia, e magari a stupirsi della rarità dell'invenzione, sempre a condizione che a fare da guida fosse lo stesso Tesauro. Potevano solo avere di che imparare: non certo riconoscere d'istinto e senza mediazione la materia o la fonte di tutto quello che vedevano rappresentato nelle sale della Reggia. E di conseguenza è verosimile che nelle intenzioni dell'autore la ricezione dell'opera – la sua fruizione, come si suol dire – dovesse orientarsi non sui contenuti figurati, bensì sulle iscrizioni, vale a dire sui contenuti simbolici, sul valore ideologico o morale della rappresentazione.

Cercherò di chiarire questo punto con alcuni esempi. Partiamo proprio dall'*aula regia*, e in particolare dai dieci episodi mitici scelti come soggetto delle pitture che contornano il centrovolta. Ebbene, di questi dieci soggetti mitologici, solo due – i primi due nell'elenco: quello di Callisto e quello di Atteone – sono riconducibili a Ovidio o alla vulgata ovidiana (Fig. 3).¹⁸ Gli altri presentano derivazioni decisamente eterogenee, e in alcuni casi peregrine o insospettabili. La vicenda di Orione, terza figura della serie (Fig. 4), morto per la puntura di uno scorpione suscitato da Diana a punirne la tracotanza,¹⁹ è filtrata attraverso i repertori mitologici: molto probabilmente si tratta della *Mythologia* di Natale Conti²⁰ (il quale Conti, poco più avanti,

¹⁵ Cfr. B. PITTONI, *Imprese di diversi principi, duchi, signori e d'altri personaggi et huomini illustri*, libro secondo, con alcune stanze, sonetti di M[esser] Lodovico Dolce, [Venezia] 1566, p. 26r.

¹⁶ Cfr. *Le imprese illustri del Signor Ieronimo Ruscelli*, In Venezia, appresso Francesco de' Franceschi Senesi 1584, pp. 391-394.

¹⁷ Si veda T. TASSO, *Il Conte overo de l'imprese*, in *Dialoghi*, a cura di E. Raimondi, Firenze, Sansoni 1958, II, p. 1064.

¹⁸ Si veda per Callisto *Metamorphoses* II 409-530, per Atteone III 138-252.

¹⁹ Cfr. E. TESAURO, *Inscriptiones*, cit., p. 196: «Orionis venatoris inanem iactantiam plectit Diana, pusillo in illius calcaneum immisso scorpio, cuius caudae aculeolo misere necatur et animi tumorem arrogantem virulento corporis tumore compensat. BASTA UN PICCOLO NEMICO A GRAN VENDETTA».

²⁰ Cfr. N. CONTI, *Mythologiae sive explicationis fabularum libri decem*, Patavii, apud Petrumpaulum Tozzium 1616 (edizione più ricca ma meno corretta di quella veneziana del 1568, della quale

nella stanza delle cacce infere, sarà indicato esplicitamente da Tesauro come fonte dell'immagine di Proserpina *venatrix*.²¹ Da Conti, o comunque da una fonte manualistica, deriva anche la versione del mito di Britomarti seguita da Tesauro: non quella più nota, che si legge anche nell'*Inno ad Artemide* di Callimaco (vv. 189-197) – Britomarti, inseguita per nove mesi da Minosse che s'è infatuato di lei, un giorno, sul punto di essere raggiunta, si getta in mare da una scogliera, viene raccolta nelle reti di alcuni pescatori e si salva –, ma un'altra, secondaria, nella quale Britomarti è una ninfa che, cacciando, si impiglia in una rete e mentre una fiera sta per sbranarla è salvata da Diana, a cui ha fatto voto di consacrare un tempietto (Fig. 5).²²

Seguono al quinto e al sesto posto due scene che dipendono entrambe direttamente da spunti omerici: la prima è ricavata dal racconto di Eumeo in *Odissea* XV 403-484, la seconda riguarda la lotta fra Artemide ed Era – l'una a favore, l'altra contro Troia – descritta in *Iliade* XXI 470-496; quindi il mito di Cencria (o Cencri)²³ e Pirene (fonte Pausania II 3, 3, ma si trova anche in Conti²⁴ e di qui verosimilmente lo preleva il Tesauro) e la morte di Ampelo, dalle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli (XI 175-223). E così abbiamo raggiunto otto episodi: ne restano due, che sono anche i più problematici e i più significativi. Il primo presenta un provvidenziale salva-

comunque riporto tra parentesi quadre gli estremi e, se necessario, le lezioni: *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, Venetiis, [al segno della Fontana] 1568), p. 458 [255 b 28-38]: «Corin-nus [Corinus] autem Delius [...] hunc idcirco interiisse memorat, quia inter venando cum Latona et Diana gloriaretur quod nullum animal ferum ipsum vitare posset; ea re deae indignatae dicuntur scorpionum excitasse, a quo occideretur; qui sub saxo quodam latuit, donec eo accederet Orion. [...] Tum vero cum pedes [pes] Orionis forte saxo appropinquasset, ab eo scorpio ictus interiit».

²¹ Cfr. E. TESAURO, *Inscriptiones*, cit., p. 213: «Sic enim Phocenses *Proserpinam Venatricem* colebant. *Natal. Com.* [= *Natalis Comes*]; il riferimento è a N. CONTI, *Mythologiae*, cit., p. 129: «Fuit in agro Phocensi *Proserpinae Venatricis templum*».

²² Cfr. N. CONTI, *Mythologiae*, cit., pp. 137-138 [83 a 27-32]: «Cur venationibus praefecta credita sit Diana, causa huiusmodi ab antiquis memoratur: nympha quaedam Britomartis, vel (ut alii maluerunt) Bretimarty, cum venaretur in quaedam retia cecidit, unde cum se explicare non posset fera superveniente precipue, Dianae sacellum vovit si incolumis evaderet, quod postea erexit, et Dianae Dictynnae ab iis retibus nominavit, unde dicta est postea venantibus praefecta dea, ut scripsit Dicaearchus et Aristophanis enarrator»; così in E. TESAURO, *Inscriptiones*, cit., p. 197: «Britomartis fidissima Dianae comes, venatoriis cassibus forte irretita iamiamque futura ieiuni leonis praeda, deam invocat, quae feram iaculo exanimat et laqueis nympham expedit. A CHI AL NUME È FEDEL, FEDELE È IL NUME».

²³ Mette conto segnalare che nella didascalia dell'affresco, come appare oggi nella Sala di Diana, leggiamo, invece che *Cencri*, un sicuramente errato *Cancri*. Questo può significare solo una cosa: che questa come le altre didascalie inserite di tanto in tanto nei dipinti siano posticce e in ogni caso non sorvegliate da Emanuele Tesauro; lecito pensare che fossero introdotte per supplire a un difetto di intelligibilità dei soggetti mitologici rappresentati e che la distanza culturale della fonte fosse comunque tale da produrre equivoci o errori come questo di *Cancri* (che peraltro non è l'unico).

²⁴ Cfr. N. CONTI, *Mythologiae*, cit., p. 137.

taggio di Dioniso dormiente, che Diana, ancorché nemica del dio dell'ebbrezza – lei che è patrona della castità e del rigore –, sottrae alle fauci di un leone che sta per dilaniarlo:

Pampinea sub umbra dormientem Bacchum laniaturus invadit leo, quem Diana, tametsi Baccho inimica, venabulo exanimat. SOCCORRE ANCO AL NEMICO UN CORGENTILE.²⁵

Nel secondo, Diana e Opi catturano con le reti una tigre armena (dimostrando la superiorità della prudenza e dell'astuzia sulla forza: «PIÙ CHE LA FORZA UN BELL'INGANNO È IN PREGIO»).²⁶ Ora, né del primo né del secondo racconto risultano attestazioni nelle fonti antiche. Per il salvataggio di Dioniso è verosimile che si tratti di un autoschediasma prodotto a partire da quanto riferisce Nonno (*Dionysiaca* XXXII 98-118), là dove il dio è reso folle da Megera su incarico di Era e Artemide tenta di intervenire in suo soccorso, ma, minacciata da Era, si deve limitare a proteggerlo dalle belve che la seguono e dai cani della sua muta. Non è da escludere, per il particolare del sonno all'ombra di un albero e per la fine cruenta dell'aggressore, una contaminazione con l'episodio di Bacco e dell'anfisbena, così come si legge in Conti:

Fabulantur praeterea Bacchum, ubi illum Iuno persequeretur, labore fessum itineris se quieti sub arborem quandam dedisse atque amphisbaenam [...] eius tibiam momordisse: tum excitatum Dionysium illam palmite vitis, qui forte propinquus adiacebat, occidisse.²⁷

E di invenzione si tratterà anche per quel che riguarda la caccia di Diana e Opi: invenzione legittimata, beninteso, dal libro XI dell'*Eneide* (532-596 e 836-866), dove Opi figura come la compagna prediletta della dea; per lo sfondo («Armenio in saltu»), basta ricordare che le tigri armene, alla stregua di quelle ircane, sono tigri pressoché proverbiali, almeno nella tradizione letteraria.

Due dati sintomatici, almeno dal nostro punto di vista, emergono già da questo primo esame, riguardo al modo di procedere del Tesauro: la ricchezza e la rarità dei prelievi da una parte, e dall'altra la disponibilità all'integrazione e alla rielaborazione delle fonti, o addirittura all'invenzione a partire da un minimo appiglio nella tradizione antica. La stanza dedicata ai templi di Diana produce ulteriori conferme. Modello è l'*Inno ad Artemide* di Callimaco, occupato fra le altre cose da una rassegna dei santuari e dei luoghi

²⁵ E. TESAURO, *Inscriptiones*, cit., p. 197.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ N. CONTI, *Mythologiae*, cit., p. 261 [148 b 14-18].

dove la dea è venerata (vv. 225-258). Al termine della rassegna, Callimaco si sofferma a lungo sul sito più celebre e importante, il tempio di Diana a Efeso, ripercorrendo alcune tappe fondamentali della sua storia: la fondazione del culto per opera delle Amazzoni, che posero sulla costa presso Efeso una statua di Artemide al riparo del tronco di una quercia; la costruzione del tempio intorno alla statua; il tentativo di distruggere il tempio da parte del re dei Cimmeri Ligdami e il tragico fallimento di quel tentativo, con strage dei Cimmeri, per l'intervento della dea con le sue frecce (Tav. 35).

Tesauro rispetta le proporzioni del modello callimacheo, e dedica i primi sette quadri, su dodici totali, al tempio di Diana Efesia, ma al tempo stesso ne integra di molto il resoconto, attingendo per questo a un ampio raggio di fonti erudite. Anzitutto attribuisce la fondazione del culto alla regina delle Amazzoni Sârmona, sacerdotessa di Diana e vincitrice del re degli Ioni vicino a Efeso, la quale avrebbe collocato una statua della dea nel luogo della vittoria (Tav. 34):

Prima tabula Ephesiae Dianae templum [...] quale habuerit exordium docet, cum nimirum Amazonum regina Sarmona Dianae sacerdos, Lunae insigne in pelta gestans, Scythico e caelo in Asiam minorem cum peltato virginum exercitu velificata, Ioniae regem prope Ephesum aperto Marte provocat et prosternit. [...] Eadem regina in ipso victoriae loco adspicis Dianae simulacrum super aram monumentum aeternum collocat.²⁸

Sârmona in realtà è corruzione di Sâmorna, altro nome di Efeso attestato come antico da Stefano di Bisanzio negli *Ethnica* (s.v. Ἐφεσος, ed. Meinek, p. 288, 19: ἐκαλεῖτο δὲ καὶ Σάμορνα; cfr. anche Esichio, *Lexicon*, s.v. Σαμόρνια, cioè *Samornia*, epiteto di Diana citato come sinonimo di *Efesias*). Stefano riferisce anche la leggenda relativa all'origine del santuario, accennando alla vittoria delle Amazzoni e alla statua collocata sul posto per celebrarla, ma il nome della regina, come del resto anche in Strabone (XIV 1, 4), è Smirna. L'equivoco, tuttavia, non è del Tesauro: tanto la grafia Sârmona quanto la designazione di Sarmona come regina delle Amazzoni si trovano, per esempio, in una *Cosmografia* di inizio Seicento²⁹ e in un commento all'*Apocalisse* dell'olandese Caspar Sibelius.³⁰ E dunque bisogne-

²⁸ E. TESAURO, *Inscriptiones*, cit., p. 204.

²⁹ Si veda S. RITTER, *Cosmographia prosometrica*, Marpurgi, apud Paulum Egenolphum 1619, p. 358: «Ephesus, olim Onygia, Trichia et Ptelea, item Sarmona ab una Amazonum dicta».

³⁰ Si veda C. SIBELIUS, *Opera theologica*, tomus quintus, Amstelredami, sumptibus Henrici Laurentii Bibliopolae 1644, p. 10: «Ephesus celeberrima urbs fuit in minori Asia ad mare Ionium, ab Amazonibus condita, unde et ipsa Amazonis dicta, multis ante nominibus appellata, Ortygia, Morges, Smyrna cognonime Trachea, Prelea [sic] et Sarmona ab una Amazonum, quam et reginam et Dianae sacerdotem fuisse tradunt».

rà concludere che l'origine si collochi in una vulgata cinque-seicentesca, magari nell'ambito della letteratura di erudizione religiosa per i frequenti riferimenti a Efeso negli ultimi libri del Nuovo Testamento, e che da qui Tesauro abbia prelevato la versione della leggenda che abbiamo letto.

Ulteriori innesti si riscontrano nel seguito della storia svolta nelle *Inscriptiones*. Per i quadri III-V i soggetti si attengono fedelmente alla falsariga callimachea (i popoli e i re dell'Asia edificano il tempio là dove è la statua; Lìgdami cerca di distruggere il santuario; Diana, al comando di un *virgineus chorus*, respinge i barbari e ne fa strage [Tav. 35]). Ma per l'ultima coppia di figure Tesauro introduce due nuovi episodi, ricavandoli dalla tradizione antica (Strabone in particolare) mutuata dalla *Mythologia* di Natale Conti. Si tratta dell'incendio del tempio antico per opera di Erostrato, «ut hac ratione, cum ingenii praestantia non posset, sibi perpetuitatem nominis compararet»,³¹ e della costruzione di un nuovo edificio non meno splendido, anche perché arricchito dall'offerta spontanea da parte di matrone e fanciulle dei loro gioielli e ornamenti più preziosi.³² Bisogna però precisare che Conti, seguendo Strabone, si limita a dire che i doni votivi delle donne furono recuperati e trasferiti nella nuova sede («detractis mulieribus aureis ornamentis») e che la restituzione del passato splendore fu garantita dal concorso universale di ricchezze pubbliche e private («multisque opibus et publice et privatim undique in unum collatis»). Tesauro ricama su questa base per corroborare il valore esemplare della rappresentazione e autorizzare il senso di ascesi morale enunciato dal motto, come nobile e pio sacrificio dei vani *idola muliebri*:

Quodque admirabilius, matronae omnes ac nobiles puellae, sexui faventiores, armillas, inaures atque specula Dianae contribuunt. UN GRAN DONO È DONAR CIÒ CHE SI ADORA. [...] Nam gemmae foeminarum idola sunt.³³

Il lavoro di recensione, confronto e integrazione delle fonti non è meno approfondito per gli altri templi, quelli che completano la serie. In particolare, per tempio di Afrodite in Aulide e per il tempio di *Diana Parthenia*³⁴ si può davvero parlare di invenzione o conio del Tesauro a partire alla combinazione di tessere molteplici, antiche (Callimaco, Pausania, Strabone, Claudio Eliano) e recenti (Giraldi).³⁵ Risultato, nell'uno e nell'altro caso,

³¹ Cfr. N. CONTI, *Mythologiae*, cit., p. 142 [84 b 30-32].

³² *Ivi*, 85 a 4-7.

³³ E. TESAURO, *Inscriptiones*, cit., p. 205.

³⁴ Cfr. *ibid.*

³⁵ Ne ho discusso più approfonditamente nell'articolo *Diana sabauda di Emanuele Tesauro. L'iconografia degli affreschi per la Reggia di Venaria nelle «Inscriptiones»*, «Studi piemontesi», XLI, 2012, pp. 3-21 (in partic. 14-16), al quale mi permetto di rinviare.

è un'immagine orientata sull'effetto del motto e perfettamente funzionale al valore esemplare che esso esprime trascendendo radicalmente la base mitologica. E se passiamo alla stanza dei cani famosi, possiamo aggiungere almeno un paio di esempi altrettanto interessanti. Primo, il cane di Pirro, così fedele da gettarsi sul rogo del padrone morto e ardere insieme al cadavere. Il Pirro in questione non è il re dell'Epiro, bensì un privato cittadino con lo stesso nome. L'aneddoto circola diffusamente nella letteratura umanistico-rinascimentale³⁶ e nelle fonti antiche è riportato con alcune varianti: le *Inscriptiones* seguono la versione data da Plutarco nel *De sollertia animalium* (secondo il testo cinquecentesco o le sue versioni in latino, che andavano sotto il titolo *De animantium comparatione* o *Utra animantia terrenane an aquatilia maiore prudentia sint praedita*; le edizioni moderne, per diversa congettura, parlano di un'aquila),³⁷ ma è molto probabile che Tesauro lo abbia ricavato dagli *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano:

Fuit et alter Pyrrhus ab rege illo, qui tantae fidelitatis canem habuit, ut cum mortuus et in rogo positus esset, subsequutus itidem canis in pyram sese coniecit et concremari pertinacissime voluerit.³⁸

Subito dopo il cane di Pirro è introdotto un non meno misterioso (e comunque difficilmente identificabile) cane di Corinna. Anche qui per prima cosa è bene sgombrare il campo da un potenziale equivoco, suggerito peraltro da un'indicazione ingannevole che viene insinuata dallo stesso Tesauro: «Canis Corinnae, poetriae, Ovidii amasiae».³⁹ Bene, se un punto è fermo, è che questa Corinna non ha niente a che fare con la poetessa greca, non foss'altro per gli almeno tre secoli che la separano da Ovidio; più plau-

³⁶ Cfr. per es. L.B. ALBERTI, *Canis*, in *Apologhi ed elogi*, a cura di R. Contarino, presentazione di L. Malerba, Genova, Costa & Nolan 1984, p. 152; T. TASSO, *Il Conte*, cit., p. 1081; M. DE MONTAIGNE, *Apologie de Raimond Sebond*, in *Les Essais*, Édition conforme au texte de l'exemplaire de Bordeaux par P. Villey, rééd. par V.-L. Saulnier, Paris, Presses Universitaires de France 1965, p. 471.

³⁷ Cfr. per es. *Opera, quae extant, omnia Plutarchi Chaeronei, Ethica sive Moralia complectentia*, interprete excellentissimo ac celeberrimo i. c. doctore Hermanno Cruserio [Hermann Crusier], Francfurti ad Moenum, apud Georgium Corvinum, impensis Sigismundi Feyrabendi 1580, p. 504 [= *De sollertia animalium* 970 c.]: «Idem eodemque modo imitatum illum [scil. *canem*] ferunt quem Pyrrhus, non ille rex, sed alius nescio quis privatus aluit, cuius versans circa corpus exanime lectuloque cum efferretur, assultans ad postremum coniecit se in rogam ac cum illius corpore combussit»; lo stesso si legge in POLLUCE, *Onomasticon* V 42 (*De Pyrrhi cane*). In PLINIO, *Naturalis Historia* VIII 143-144, Pirro è il nome del cane, il padrone è il tiranno Gelone: «Canis lasone Lycio interfecto cibum capere noluit inediaque consumptus est. Is vero, cui nomem Hyrcani reddit Duris, accenso regis Lysimachi rogo iniecit se flammae, similiterque Hieronis regis. Memorat et Pyrrhum, Gelonis tyranni canem, Philistus».

³⁸ G.P. VALERIANO, *Hieroglyphica*, cit., 41 B.

³⁹ Cfr. E. TESAURO, *Inscriptiones*, cit., p. 215.

sibile semmai, almeno all'apparenza, che sia la donna amata da Ovidio e cantata sotto quel nome negli *Amori*. E tuttavia negli *Amori* della situazione specifica descritta nelle *Inscriptiones*, cioè del cane che sagacemente riesce a servire i due padroni, marito e moglie, abbaiando ai ladri e tacendo con gli amanti («Canis Corinnae [...], qui fures ab amantibus dignoscebat, illis ferox, his tacitus. LATRAI AI LADRI, ET AGLI AMANTI TACQUI»), non c'è traccia, pur essendo quello del cane che abbaia all'amante (o non abbaia perché l'amante gli è ormai familiare) un luogo comune dell'elegia latina sfruttato anche da Ovidio.⁴⁰ Non ce n'è traccia, dicevamo, né del resto potrebbe esserci, visto che si tratta di una ben congegnata dissimulazione e che la fonte, in realtà, è il *tombeau* per un cane composto da Joachim Du Bellay («Latratu fures excepi, mutus amantes: / sic placui domino, sic placui dominae»),⁴¹ testo ben noto a Tesauro, che lo cita anche nel *Cannocchiale*, tra le *Iscrizioni argute*, come «epitaffio del cagnolin di Corinna». ⁴² Non solo: il gioco di contaminazione, allusività e mascheramento si spinge anche oltre. Per il motto italiano correlato all'immagine Tesauro coinvolge infatti un altro testo, un testo che ha rapporti assai stretti con Du Bellay – probabilmente ne è il modello –, vale a dire l'epitaffio satirico del Lasca che recita:

Latrai ai ladri ed agli amanti piacqui;
sì che a messere ed a madonna piacqui.⁴³

Vediamo insomma che l'erudizione non esclude, anzi sembra alimentare l'invenzione, la sovrapposizione delle fonti e, come abbiamo detto, la loro dissimulazione. L'ultima allegazione della nostra rassegna è, in questo senso, lampante. La stanza di Ludovica – s'è visto – è occupata da esempi di «ferocia monstra humano ingenio perdomita» tratti per lo più da Plinio.

⁴⁰ Cfr. TIBULLO I 6, 31-32 e II 4, 32; PROPERZIO IV 5, 73-74; in OVIDIO, *Amores* II 19, 40, troviamo l'invito rivolto a un amico la cui moglie ha un amante a chiedersi come mai di notte i cani abbaino tanto (e cfr. anche ORAZIO, *Sermones* I 2, 128).

⁴¹ Cfr. J. DU BELLAY, *Oeuvres poétiques*, VII, *Oeuvres latines: Poemata*, Texte présenté, établi, traduit et annoté par G. Demerson, Avec une préface d'A. Michel, Paris, Nizet 1984, p. 179.

⁴² Cfr. E. TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico o sia idea dell'arguta et ingeniosa elocutione ecc.*, In Torino, per Bartolomeo Zavatta 1670; rist. anast., Savigliano, L'Artistica 2000, p. 607.

⁴³ Cfr. A.F. GRAZZINI, *Opere*, a cura di G. Davico Bonino, Torino, UTET 1974, p. 444. Per i rapporti con l'epitaffio del Du Bellay si veda la nota della curatrice in J. DU BELLAY, *Oeuvres poétiques*, cit., p. 320: «Ce texte rassemble beaucoup à un très bref poème italien de Grazzini, qui parut après les *Poemata*, mais D. B. a pu avoir connaissance du manuscrit [...]. On peut aussi imaginer l'inverse». Può essere interessante rilevare che il motto è riportato anche da Tasso nel *Conte*, in un contesto che sembra implicarne la potenziale valenza politica (cfr. T. TASSO, *Dialoghi*, cit., pp. 1081-1082: «[FORESTIERO NAPOLITANO] [...] nondimeno, come si legge ne la *Republica* di Platone, la natura di coloro che sono posti a guardia de la città devrebbe essere somigliante a quella de' cani, che lusingano gli amici e si mostrano terribili a' nemici. [CONTE] In questo proposito assai leggiadro è quel motto del poeta fiorentino: "Latrai a' ladri ed a gli amanti tacqui"»).

Uno di questi riguarda una certa specie di *sylvestris taurus*, che si lascia addomesticare se qualcuno ne cinge il collo con una collana di foglie di fico, ed è corredato, per maggior scrupolo, dall'indicazione del luogo pliniano che lo attesterebbe: «*Sylvestris taurus ficulnea corolla collo alligata cicuratur, ex Plinio lib. 7 c. 7. Tanta vis imbecillima in planta, sed dulcitudinis artifice*». ⁴⁴ Ora, al capo settimo del libro settimo della *Naturalis historia* non risulta nessun toro selvatico, né se ne trovano altrove, nella *Naturalis historia*, di tori selvatici addomesticati con collane di fico. L'esempio infatti è ricavato dagli *Hieroglyphica* del Valeriano e il toro è quello di un geroglifico egizio, descritto nel volume a parole, ma anche mediante un'incisione mirabile e quanto mai eloquente (e a questa rinvio chi volesse avere un'idea precisa del modello iconografico):

Ad haec Niliaci illi sacrorum custodes, cum hominem a priori petulantia sibi modestius consulentem significare vellent, non simplici forma taurum, sed caprifico caput, colla armosque redimitum pro istiusmodi virtutis hieroglyphico proponebant. Caprifico enim ea vis est, ut lascivientium taurorum et quantumvis ferocentium naturam usque adeo compescat eorum colla circumdata, ut immobiles propemodum eos reddat, cuiusmodi taurum ab Hercule compressum domitumque mystico fabulamento Graecia confixit. ⁴⁵

È chiaro che per concedersi manipolazioni come quella dimostrata nell'ultimo esempio citato Tesauro contasse sul fatto che non sarebbe mai stato colto in flagrante. Detto in altri termini, è plausibile che egli ritenesse che la maggioranza dei fruitori degli affreschi, e dei lettori delle *Inscriptiones*, prestassero fede al depistaggio (cioè all'indicazione menzognera del passo della *Naturalis historia*) e prendessero per genuinamente pliniana quella che in realtà è un'invenzione pseudo-pliniana. Sono queste, forse, le piccole rivincite di un intellettuale di corte rispetto ai condizionamenti della committenza: costruire un edificio di una complessità culturale tale da trascendere ampiamente le cognizioni del potere che l'ha ordinato pur rispettandone le attese. Ma Tesauro resta un intellettuale di corte e quel che conta allora è che il caso dei tori selvatici, come gli altri presi in esame, prova che l'identificazione per così dire filologica è un'istanza quanto meno accessoria, e dunque che il punto focale della rappresentazione devia dal mito verso un altro obiettivo. Di fatto, per quel che riguarda le figure, è più che sufficiente che siano accreditate di un'attendibile matrice classica legata alla sfera di Diana e della caccia. Di evidenza immediata invece è l'iscrizione, che ha un duplice valore, comunque essenziale per la decodificazione: da

⁴⁴ E. TESAURO, *Inscriptiones*, cit., p. 220.

⁴⁵ G.P. VALERIANO, *Hieroglyphica*, cit., 23 D.

una parte chiarisce l'argomento della figura significante, dall'altra identifica senza opacità l'ordine morale o concettuale di riferimento, il *documentum humanae civilisque vitae* che costituisce il significato. Del resto, la funzione decisiva dell'iscrizione in ordine all'efficacia dell'emblema e alla comprensione del suo significato è sostenuta dal Tesauro nel *Cannocchiale aristotelico* con estrema nettezza:

Passo ora alla INSCRIZIONE: la quale quanto sia necessaria allo emblema è troppo chiaro, peroché senza quella non è possibile che il popolo intenda a qual documento morale precisamente si applichi la simbolica figura. E se ben è vero che la tema scritta sopra la figura servirebbe di lume a comprendere l'applicazione, come se sopra Faetonte si scrive: IN TEMERARIOS, nondimeno questo avverrebbe solamente nelle figure vulgari e trite, ma nelle più erudite e recondite non farebbe niuno effetto, perciocché il significato sarebbe chiaro, ma la figura significante sarebbe oscura: il che per un simbolo popolare saria difetto essenziale.⁴⁶

Direi che molte delle immagini classiche e mitologiche del ciclo di Venaria rientrano per l'appunto nella categoria delle *figure erudite e recondite*, le quali, senza iscrizione, si riducono, per lo spettatore 'popolare', a un involucro vuoto.

Proviamo anche noi a spostare l'attenzione dai tori apocrifi pseudo-pliniani all'epigrafe, che recita: «CON LA DOLCEZZA OGNI FUROR SI PLACA», ed è accompagnata, a scanso di equivoci, da una chiosa illuminante: «munera pro capistro», cioè 'doni al posto del capestro'. È inequivocabile, insomma, anche in questo caso, il carattere politico del precetto introdotto dall'esempio, e in oggetto sembra essere la capacità particolarmente utile al principe di usare la clemenza e le lusinghe quando le circostanze lo richiedano per ottenere ciò che non è possibile con la forza.

Potremmo produrre un elenco più che ragguardevole di simili coppie costituite dal motto e da un commento che ne circoscrive la sfera di applicazione. E per la maggior parte risulterà che l'ambito circoscritto è essenzialmente quello dell'esercizio virtuoso del potere e dell'autorità regale. Sarà dunque questo esercizio, con i suoi termini e i suoi principi, i suoi trionfi e i suoi titoli, con gli accorgimenti, le astuzie e le virtù, l'oggetto adombrato *sub allegoria* nelle vicende di Diana e nelle sue cacce. A partire dalle cacce di Diana evocate e rappresentate nelle prime due stanze angolari: in quella *de aeteria venatione* (Diana in cielo caccia i Giganti) il motto è «MAI DIANA FÉ CACCIA SÌ DEGNA», la chiosa: «Nam impios perdere summa principis virtus»; nell'altra (Diana *piscatrix*) il motto recita: «CORRE LIETA

⁴⁶ E. TESAURO, *Il cannocchiale*, cit., p. 701.

OGNI PREDÀ A SÌ BEI LACCI», la chiosa: «Exteros allicit beneficentia». ⁴⁷ Nella camera *de inferna venatione*, delle quattro figure emblematiche la seconda presenta il cane di Orione – cane infernale, donato dalla furia Tisifone a colui che è definito *venatorum iniquissimus* – con il motto: «TAL CACCIATOR, TAL CANE», così interpretato: «Mali principes, malos ministros». ⁴⁸ Si tratta di un esempio in negativo. Orione nel mito è una sorta di rovescio di Diana; e se, come anti-Diana, diviene allegoricamente l'anti-principe, Diana sarà il buon principe e i suoi cani i ministri o i sudditi devoti. I quali sudditi e ministri devoti abbondano non per nulla nella sala dei cani famosi: ⁴⁹ del resto, iscrizione e glossa della scena nel centrovolta, dove campeggia Diana che, con l'aiuto delle ninfe, sceglie i cani più adatti alla caccia, sono più che eloquenti: «NON OGNI CANE AD OGN'IMPRESA È NATO. [...] Praecipua principis cura ministrorum delectus». E a proposito del cane di Cefalo, che non tornava mai indietro senza una preda, vengono celebrati persino i cani *vectigales*, cioè i cani 'che producono ricchezza', o piuttosto e meglio: 'che pagano i tributi' («Vectigales hosce amare canes domini solent»). Ma casi significativi si trovano anche altrove: ad esempio, per il pescatore che nelle reti trova un tesoro e abbandona la pesca: «Ubi quis in principis servitio lucrum facit, servitium dedignatur» (tema è dunque l'ingratitude dei cortigiani). ⁵⁰

La prospettiva ideologica, com'è evidente, è quella del principato e della corte: dunque dell'etica civile e politica, della concezione del potere, della rappresentazione dell'autorità sovrana, identificata con Diana cacciatrice. Ma quelli elencati non sono che i corollari di una tesi implicita già nel fulcro di tutta la concezione. Tutto ruota, come sappiamo, intorno a una scena che descrive l'investitura di un *imperium*, quella scena pensata per la volta dell'*aula regia* a prezzo già di una prima contraffazione della fonte dichiarata, cioè il *nobile figmentum* dell'*Inno ad Artemide* di Callimaco (vv. 1-45). In Callimaco dominano ironia e tenerezza: Artemide è una bambina seduta sulle ginocchia del padre, che blandisce e accarezza chiedendo una serie di doni («Dammi la verginità perpetua... Dammi arco e

⁴⁷ E. TESAURO, *Inscriptiones*, cit., p. 206 e p. 208.

⁴⁸ *Ivi*, p. 213.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 214-216.

⁵⁰ *Ivi*, p. 209. Tanto l'apologo del pescatore Mamerco (che «reperio in retibus thesauro arti laboriosae renunciavit»), quanto l'emblema che ne deriva, sono invenzione del Tesauro; come tali li citerà da lì a pochi anni Claude-François Ménéstrier nella seconda edizione della sua *Art des emblèmes*, in una rassegna degli *emblèmes politiques* delle residenze sabaude: «Mamercus pescheur ayant trouvé un tresor dans ses filets, renonce au mestier de pescheur, et represente un courtisan qui, s'estant enrichi au service de son prince, quitte le service quand il est riche, et leur dit: ADIO PESCI, ADIO RETI, HO ASSAI PESCATO» (C.-F. MÉNESTRIER, *L'art des emblèmes ou s'enseigne la morale par les figures de la fable, de l'histoire et de la nature*, à Paris, chez R.J.B. de la Caille 1684, rist. anast. Itzelsberger, Mäander 1981, p. 107).

frece – suvvia, non ti chiedo una faretra o un arco grande... Lasciami portare la torcia e la tunica corta sul ginocchio, per andare a caccia delle fiere selvatiche. Dammi sessanta Oceanine come danzatrici, tutte di nove anni... Dammi anche, al mio servizio, venti ninfe dell'Amniso... Dammi tutti i monti; di città invece me ne basta una sola, quella che vuoi...»), e il padre, sedotto dalle moine, concede bonariamente tutto e anche di più («Prendi, bambina, le cose che desideri e che mi chiedi; ma il tuo papà ti farà altri regali anche più grandi. Trenta città ti donerò, non una sola...»). Nelle *Inscriptiones* l'accento cade su concetti che nell'inno non ci sono, sul *sommo impero* del motto, sulla *venationum omnium praefecturam* impetrata dalla Diana del Tesauro come forma di influenza assoluta e universale.⁵¹ Non ironia, né tenerezza: se c'è un'idea, se c'è un messaggio sotteso alla rappresentazione, è il riconoscimento da parte di un'autorità suprema, divina o temporale che sia, della legittima giurisdizione spettante alla dea della caccia e, attraverso il suo patrocinio, ai duchi cacciatori del principato sabauda.

⁵¹ Cfr. E. TESAURO, *Inscriptiones*, cit., p. 195: «Diana novennis, adhuc infantula, iam amoris odio armorumque amore capta, suavibus blanditiis ab Iove genitore venationum omnium praefecturam impetravit, quam non in sylvarum pelagique feras tantum, se in aërias alites atque Tartarea monstra exerceret».