

Arianna Amatruda

La Dea Diana di Heine

Sopravvivenza e rinascenza del
mito nella Parigi del XIX secolo


FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

Premio Tesi di Dottorato
Città di Firenze 2025



PREMIO TESI DI DOTTORATO CITTÀ DI FIRENZE

ISSN 3103-3881 (PRINT) | ISSN 3103-3989 (ONLINE)

- 7 -

PREMIO TESI DI DOTTORATO
Commissione giudicatrice, anno 2025

Anna Dolfi, Presidente della commissione

Piero Baglioni, Area Scientifica

Paola Bruni, Area Biomedica

Franco Cambi, Area Umanistica e della Formazione

Pietro Costa, Area Scienze Sociali

Fabrizio Desideri, Area Umanistica e della Formazione

Daniele Dominici, Area Scientifica

Stefano Manetti, Area Tecnologica

Massimo Morisi, Area Scienze Sociali

Raffaele Paloscia, Area Tecnologica

Alessandro Petretto, Area Scienze Sociali

Domenico Prisco, Area Biomedica

Maria Chiara Torricelli, Area Tecnologica

Luca Uzielli, Area Tecnologica

Marcello Verga, Area Umanistica e della Formazione

Arianna Amatruda

La Dea Diana di Heine

Sopravvivenza e rinascenza del mito nella Parigi
del XIX secolo

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2026

La Dea Diana di Heine : sopravvivenza e rinascenza del mito nella Parigi del XIX secolo / Arianna Amatruda. - Firenze : Firenze University Press, 2026.
(Premio Tesi di Dottorato Città di Firenze ; 7)

<https://books.fupress.com/isbn/9791221509694>

ISSN 3103-3881 (print)
ISSN 3103-3989 (online)
ISBN 979-12-215-0968-7 (Print)
ISBN 979-12-215-0969-4 (PDF)
ISBN 979-12-215-0970-0 (XML)
DOI 10.36253/979-12-215-0969-4

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Peer Review Policy

Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP's publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI 10.36253/fup_best_practice.3).


Referee List

In order to strengthen the network of researchers supporting FUP's evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP's website (DOI 10.36253/fup_referee_list).

Firenze University Press Editorial Board

G. Bandini (Editor-in-Chief), C. Andreini, R. Bartoli, R. Bianchi, F. Boncinelli, M. Bontempi, F.V. Collotti, A. Cuccoli, D. D'Andrea, A. Dolfi, M. Fagone, M. Garzaniti, C. Giometti, D. Lippi, F. Lucchesi, G. Mari, P.M. Mariano, G. Minutoli, R. Morani, A. Orlandi, B.E. Palladino, L. Re, D. Romano, L. Rovero, S. Scaramuzzi, T. Spignoli, A. Vinciguerra, S. Vuelta García.

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

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2026 Author(s)

Published by Firenze University Press
Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

*This book is printed on acid-free paper
Printed in Italy*

*A mia madre,
per non essersi mai arresa
e aver combattuto
perché fossimo libere.*

Sommario

Abbreviazioni	5
Introduzione	7
Stato dell'arte	17

PARTE PRIMA. LE METAMORFOSI DELLA DEA

Capitolo 1. Culto e mito	31
1. Etimo e significato	31
2. L'idolo di Efeso	36
3. Artemis Ilithya	38
4. Diana italica	44
5. Trivia	48
6. «Grande è la Diana di Efeso»	51
7. Diana Vergine Maria	52
8. La Dea mutilata di Trier	54
Capitolo 2. Arte e iconologia	59
1. Allegoresi rinascimentale	59
2. Diana cortigiana	65
3. Diana libertina	68
4. Diana rivoluzionaria	69
Capitolo 3. Diana nelle lettere	73

1. Antichità classica	73
2. Umanesimo e Rinascimento	76
3. L'Oriente mistico	80
4. Parodie classico-romantiche	86

PARTE SECONDA. LA MITOGRAFIA DI HEINE

Capitolo 4. Il dibattito sul mito	93
1. La scienza della mitologia da Heyne a Frazer	93
2. Tra storiografia e <i>Zeitkritik</i>	102
3. Alla ricerca delle ultime tracce del paganesimo	106
4. <i>Nachleben der Antike</i> : sopravvivenza ed esilio	111
5. Ellenismo	116
6. Crepuscolo degli dèi	122
7. Politicizzazione del mito	125
8. <i>Kunstmythos</i> e <i>Kunstkritik</i>	131
9. <i>Weiblichkeitsmythologie</i> e <i>Frauenfrage</i>	136
10. Panteismo, sensualismo, sansimonismo	147
Capitolo 5. Sulle tracce della Dea in esilio	153
1. La biblioteca di Heine	153
2. «Altes Lieblingsthema»: un progetto incompiuto	155
3. <i>Die Göttinnen im Exil</i>	157
4. Le fonti	163
Capitolo 6. Simbolica di Diana	169
1. Dea Natura	169
2. «Groß ist die Diana der Epheser»	175
3. Ninfa	183
4. Strega	187
5. «Die arme Drei»	192
6. Crepuscolo di Diana	196

PARTE TERZA. RISCRIITTURE DEL MITO DI DIANA

Capitolo 7. Diana a Parigi	199
1. L'imgo femminile di Parigi	199
2. Passeggiatrice e passante	206
3. Gigantessa	211

4. <i>Liberté</i> , amazzone e filosofa peripatetica	223
5. Cacciatrice selvaggia	228
6. Erodiade «Hera Diana»: errante <i>femme fatale</i>	233
Capitolo 8. Il mito del Venusberg	243
1. Dalla leggenda al mito	243
2. Diana-Venere nella mitologia germanica	246
3. Heine, <i>Tannhäuser-Lied</i>	253
4. Tieck, <i>Der getreue Eckart und der Tannhäuser</i>	259
5. Tieck, <i>Der Runenberg</i>	263
6. Eichendorff, <i>Das Marmorbild</i>	265
7. Wagner, <i>Der Tannhäuser</i>	270
8. Riepilogo	272
Capitolo 9. <i>Die Göttin Diana</i>	275
1. Dalla genesi del balletto all'edizione a stampa	275
2. «Eine selbsterdachte kleine Mythe»	277
3. <i>Tableau vivant</i> e pantomima danzata	278
4. La 'nuova' baccante	283
5. Psicomachia pagano-cristiana	287
6. «Das Fest der Auferstehung»	289
Conclusioni	301
Note bibliografiche	307
Indice analitico	331
Ringraziamenti	345

Abbreviazioni

DHA	Düsseldorfer-Heine-Ausgabe: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke
HSA	Heine-Säkularausgabe: Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse
KFSA	Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe

Introduzione

Tra le figure mitologiche che costellano l'opera di Heinrich Heine (Düsseldorf 1797 – Parigi 1856), la dea Diana riveste una posizione privilegiata all'interno dello «altes Lieblingsthema» (HSA XXIII, 275)¹ degli dèi in esilio: un ampio progetto mitologico nel quale il poeta aveva profuso sino alla fine le sue migliori energie, rimasto purtroppo incompiuto². Diana compare sotto molteplici forme come una presenza simbolica costante. Si rintraccia inavvertitamente in passi, poesie, stralci in prosa, il suo nome risuona come un'eco inattesa. Punto di intersezione tra antichità classica, folklore germanico e immaginario poetico nella Parigi del diciannovesimo secolo, la storia dell'esilio di Diana appare come il frammento di un più vasto insieme, «das Fragment eines größeren Ganzen» (DHA 8/1, 11)³, che questo studio si propone per la prima volta di ricostruire.

La portata originaria del progetto mitologico heiniano può essere ricavata da un brevissimo quanto fondamentale passo in francese tratto da *Les dieux en exil* (1853) e del tutto assente nella versione tedesca. Si tratta di un frammento steso *in extremis*, affidato non a un traduttore madrelingua come Heine era solito fare, ma di suo proprio pugno. Qui il poeta accenna all'origine, alla demonizzazione e alle successive metamorfosi della dea nell'età moderna e contemporanea, rilevando come la questione offra «une matière suffisante pour les plus intéressantes recherches» (DHA 9, 240-41).

¹ Cfr. lettera di Heinrich Heine a Gustav Kolb (22.3.1853).

² Cfr. lettera di Heine a Julius Campe (30.4.1853): «Die Götter im Exil waren ein in meinem Kopf ganz fertiges großes Buch, das ich nicht schrieb» (HSA XXIII, 281).

³ Cfr. la prefazione alla prima edizione tedesca di *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1834).

L'idea di un approfondimento della figura della dea Diana di Heine proviene altresì dalla constatazione di una «Lücke» all'interno della sezione critica dedicata al balletto *Die Göttin Diana* nel glorioso progetto della *Düsseldorfer-Heine-Ausgabe*⁴. Rispetto alla sua opera sorella, *Doktor Faust* – la cui ricezione è agevolata dalla trasmissione di una «Erläuterung» di accompagnamento scritta da Heine, oltre che di una versione francese, *La Légende de Faust* – le indicazioni critiche e storiche su *Die Göttin Diana* sono notevolmente più scarse, con un numero di pagine nettamente inferiore rispetto a *Doktor Faust* (51 contro 324). La sproporzione è imputabile non solo al fatto che il mito letterario di Faust ha goduto nel tempo di una maggiore ricezione, favorito dalla trasmissione del modello goethiano, ma dal fatto che lo stesso Heine si era reso conto dell'impraticabilità del progetto su Diana in una fase storica regressiva in senso reazionario. Egli si vide costretto ad accantonarlo dopo il fallimento della messa in scena al teatro londinese Her Majesty's Theatre nel 1846, dovuto da un lato alla diffidenza del committente nei confronti del motivo della danza dionisiaca, in netto contrasto con lo spirito culturale vittoriano, dall'altro alla tiepida accoglienza della critica musicale, che per mascherare la propria ignoranza in materia mitologica liquidò la trama del balletto come «un enigma troppo difficile da sciogliere»⁵.

Per risalire alla genesi del mito di Diana di Heine si è scelto di partire dal soggiorno sull'isola di Helgoland nell'estate del 1830. È qui che il poeta, scosso dalla notizia della Rivoluzione di Luglio scoppiata d'Oltretreno, sente una voce che grida di lontano «Der große Pan ist todt» (DHA 11, 43)⁶. Una voce che sembra fare eco a quella che più tardi sentiremo nuovamente udire nel saggio sulla Germania: «Groß ist die Diane von Ephesus» (DHA 8/1, 445). Si profila da questo momento per Heine uno studio densissimo e una vasta raccolta di materiali mitologici con l'idea di compiere una «ricerca delle tracce del paganesimo nell'età moderna cristianizzata» (DHA 11, 46), ricerca che sfocia da un lato nelle riflessioni di natura storico-filosofica del primo libro della *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1834), dall'altro nella riscrittura delle leggende del folklore in *Elementargeister* (1836). Il motivo di fondo sarà sviluppato a più riprese e in maniera sempre più approfondita, fino a confluire nel saggio *Die Götter im Exil* (1853), la cui appendice contiene il trionfale balletto *Die Göttin Diana* (*Vermischte Schriften* 1854).

Diana è una dea liminale, sospesa tra il regno naturale e la civiltà. L'oscura origine la vede radicata secondo James Frazer «in un tempo anteriore a memoria

⁴ È la stessa curatrice del nono volume ad ammettere nel suo *Nachwort* il difetto (DHA 9, 1253).

⁵ Si veda la recensione del 14 dicembre 1855 di Hermann Marggraf alla raccolta *Vermischte Schriften* apparsa sui «Blätter für die literarische Unterhaltung» (DHA 9, 648).

⁶ Nella loro versione tedesca, le *Lettere da Helgoland* sono state pubblicate nel pamphlet *Ludwig Börne*, all'interno del quale risultano come un corpo a se stante; mentre nella versione francese sono inglobate al saggio *De l'Allemagne*, al cui contenuto si adattano perfettamente.

umana, quando l'Italia era in uno stato assai più selvaggio di qualunque altro da noi conosciuto nei tempi storici» (1950, 38). Nell'antichità preomerica essa è *lucina*, protettrice della fertilità, della natura e della vita; nel mito greco è cacciatrice, signora dell'arco e delle fiere, ma anche dea lunare in rapporto speculare con Apollo, dio solare. Nel mito latino è dea dei boschi, vestale, custode della vita, guaritrice e protettrice delle puerpere. Con la cacciata del paganesimo tra VI e VII secolo, Diana subisce, dirà Heine, il destino dell'esilio mutando «nelle forme più diverse» (DHA 9, 240). Nel corso della storia compirà un viaggio turbolento, durante il quale il volto rubicondo si sbiadisce e la natura selvaggia si assopisce. L'esilio l'ha sfibrata, rendendone pallidi i contorni, depotenziando quell'antico spirito gioioso e guerriero. Il destino di Diana nell'Età moderna è comune a quello degli altri dèi pagani «scacciati, rimossi come inquietanti fantasmi» (DHA 1/1, 412), costretti ad errare per nascondersi dal famigerato *sérgeant de villes* della storia, la Chiesa, che li ha bollati come nature demoniache. Ora è impaurita e si nasconde, la Grande Dea. La vediamo adagiata come una ninfa sotto le rovine di un'epoca che conserva stralci di una pagana e nobile ebbrezza, solcare i cieli notturni come una creatura deforme, abbandonata come una statua mutila tra le sterpaglie di un decadente giardino rinascimentale. La *caduta* della ninfa moderna non allude tanto alla *débauche* paganeggiante, a quello stato di abbandono e morbidezza delle figure femminili riverse nella voluttà tanto care alla pittura. Essa è intesa da Heine nel senso storico di decadenza, come movimento «sensuale e mortifero: finirà, è prevedibile, nel rifiuto e nell'informe» (Didi-Huberman 2013, 29).

Eppure, Diana non è perduta per sempre: essa giace dormiente, come Arianna in attesa di Dioniso⁷. Di questa dea Heine raccoglie un'ultima parola sussurrata in fin di vita: oblio⁸. Lo stesso oblio o rimozione cui sembra destinata ogni divinità sopravvivenza nella nostra civiltà demitizzata. Con una baccantica «festa della resurrezione» nel balletto *Die Göttin Diana* (DHA 9, 76), Heine riabilita un'ultima volta il pantheon celeste, dopo averne decretato l'irreversibile tramonto nella poesia *Die Götter Griechenlands* (1826). Il balletto non celebra solamente l'ultimo ritorno dei beati dèi pagani nella letteratura filellenica tedesca – quegli dèi solari e imperturbabili di una marmorea, plastica bellezza cari a Winckelmann, Schiller e Goethe – ma soprattutto ci raffigura divinità che perfette non sono; che rivelano, al contrario, qualità e debolezze estremamente umane: passione, invidia, volubilità, malinconia, dolore. In Heine il motivo della danza si rivela congeniale, poiché i movimenti pantomimici degli dèi danzanti in esilio sono l'espressione artistica del loro essere ancora vitali; mentre gli originari attributi mitologici sono rifunzionalizzati a delineare disposizioni, inclinazioni e modi caratteriali all'interno di una nuova archetipologia mitica. Nell'ultimo quadro compaiono

⁷ Molteplici sono le affinità tra le figure di Arianna e di Diana attraverso il mito cretese di Dioniso (Kerényi 1992, 126-27).

⁸ È l'ultima parola pronunciata da Arianna, 'signora del labirinto' (Bettini 1995, 71).

Venere, Diana, Apollo e Dioniso che incarnano il trionfo dell'amore, la libertà, l'arte, l'apoteosi della gioia di vivere, la riconciliazione dello spirito con la perduta unità della natura. È qui, nell'ebbra danza ditirambica tra Diana e il Cavaliere tedesco che si rinnova, o forse ha inizio, il mito dionisiaco vagheggiato da Friedrich Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872).

Per circoscrivere il complesso mitico che qui ci proponiamo sarà necessario adottare una sorta di *Seitenblick*: la nostra sarà una «lettura obliqua»⁹. Dobbiamo disporci in questa impresa come Giano bifronte, con uno sguardo rivolto al passato e uno al presente, mentre ci apprestiamo a varcare una soglia, sospesa tra molteplici ere storiche. Infatti, la Diana di Heine non fa riferimento a una divinità univoca, quanto a un'idea. In essa confluiscono millenarie sedimentazioni psichiche, mitologiche e religiose, che si sono avvicendate nel tempo stratificandosi in un *nomen omen*. Diana è una divinità che reca molti volti, come testimonia la Dea Trivia che la vuole Signora della Terra, del Cielo e degli Inferi. Una dea *pantea*, solare e lunare, ctonia e celeste, legata all'antica *coincidentia oppositorum* che colloca nel giorno e nella notte i simboli di vita e di morte, secondo una simbologia che trova la sua *raison d'être* nella tradizione gnostica, nella filosofia orfica e nell'eresia rinascimentale (Galvano 1967). Sincretismo e politeismo appartengono a questa divinità. Le numerose implicazioni di natura teologica, antropologica e psicanalitica, rendono Diana una divinità capace di destare ancora oggi l'interesse di quanti vogliano confrontarsi con l'ineffabilità del suo idolo, con il «mistero» della sua natura¹⁰.

La figura della Grande Dea è da secoli oggetto di molteplici studi afferenti alle più disparate discipline culturali e umanistiche, che evidenziano non solo l'importanza e la sacralità di un grande culto antico, ma anche la persistenza che tale culto ha esercitato nel corso della storia occidentale e orientale. Una persistenza che si chiarifica nel continuo alternarsi di luce e ombra e che qualifica il percorso della Grande Dea come una storia fatta di gloria e di miseria, di epifanie e di occultamenti, in cui l'antica divinità, nel ritorno convulso di un rimosso mai annientato, torna ad affermarsi sempre nuova e diversa. Dallo studio pionieristico di Robert Graves sulla Dea Bianca (*The White Goddess* 1948), allo scandaglio di Erich Neumann della dimensione simbolica profonda del complesso materno (*Die große Mutter* 1956), sino a quelli più recenti di Marija Gimbutas (*The language of Goddess* 1989), le ricerche sulla Grande Dea alimentano oggi il vasto bacino dei

⁹ Etichetta utilizzata dagli studi di carattere interdisciplinare, trasversali per definizione, ereditata da un antico concetto del Machiavelli. Infatti, come afferma Rowland, «La cultura del Rinascimento italiano, fondata su quella coincidentia oppositorum dell'incontro, anche fisico, fra gli abitanti del presente cristiano e quelli del passato antico, non ha mai permesso altra lettura che quella obliqua» (Colonna 2023, 11).

¹⁰ Di mistero infatti si tratta, e non ha mancato di ribadirlo il germanista heiniano Ralph Häfner, il quale ha dedicato una monografia ai misteri del bosco di Ariccia, rintracciando le persistenze del mito di Diana nei dipinti di Nicolas Poussin (2011).

Matriarchal Studies¹¹. Ma è nella metà dell'Ottocento che è possibile collocare l'origine di questo interesse storico e antropologico per il mito della donna, quando Bachofen sosteneva per la prima volta la tesi, avvalorata da evidenze archeologiche, dell'esistenza di una società arcaica dominata dalle donne, poi cancellata (*Das Mutterrecht* 1861). Con Friedrich Engels e August Bebel l'interesse per la donna si incrocia con la questione sociale dell'ideologia marxista, fino a confluire in riflessioni di natura psicanalitica, psichiatrica e comportamentale attraverso le teorie freudiane sulla morale sessuale. La tesi sulla ginecocrazia di Bachofen troverà in Wilhelm Reich (*Der Einbruch der Sexualmoral* 1932) la sua espressione più feconda: l'avvento del patriarcato veniva ora inteso come «passaggio da una società sessualmente libera a una società di tipo repressivo» (Cantarella 2021, 29).

Un segno tangibile dell'esilio delle divinità femminili per Heine è legato all'iconoclastia dei primi cristiani contro le statue e i templi pagani, testimonianza di quella «alte griechische Heiterkeit, jene Lebenslust, die dem Christen als Teufelthum erschien» (DHA 9, 46). È con la vittoria del cristianesimo sull'arte pagana che inizia la cacciata delle dee, una cacciata che per Heine si profila nei termini di ripiegamento e nascondimento: è l'esilio nel marmo, l'ultimo scampolo di quell'antica bellezza. Così nascono anche le prime leggende sulle statue infestate dagli spiriti delle divinità in esilio, che prendono eccezionalmente vita di notte per vendicarsi di quell'oltraggio, seducendo e portando alla rovina un giovane malcapitato cristiano. Ad abitare i ruderi pagani sono le *Zauberinnen*, dee tentatrici e adescatrici cui il cristianesimo ha attribuito ogni sorta di magico e diabolico potere, ma le cui sembianze agli occhi maschili sono quelle di bellissime e tremende demonesse.

L'immaginario mitico attorno alla strega è legato al fenomeno della degradazione cristiana del paganesimo di segno femminile. È noto come la figura della strega rimandi mitologicamente a quel complesso di castrazione e rimozione del ruolo della donna, simbolica portatrice dei valori benefici legati alla *mater* come sapiente custode della natura. A livello storico-religioso, la demonizzazione (*Verteufelung*) rappresenta la condanna del ruolo della donna in un'epoca oscurantista occorsa con la fine del paganesimo e per effetto dell'occultamento della Chiesa inaspritosi nell'epoca della Controriforma, momento in cui, per altro, è fissato il canone iconografico della strega e del sabba. Un problema tutt'ora di grande interesse, come attesta la recente mostra *Stregherie* a cura di Luca

¹¹ Fondati da Heide Göttner-Abendrot, considerata una delle pioniere degli studi sulle donne nella Germania occidentale e candidata due volte al Premio Nobel per la Pace. In Italia sono editi: *Le società matriarcali. Studi sulle culture indigene nel mondo* (2013); *Società di pace. Matriarcati del passato, presente e futuro* (a cura di, 2018); *Madri di saggezza. La filosofia e la politica degli studi matriarcali moderni* (2020); *Le società matriarcali del passato e la nascita del patriarcato. Asia occidentale e Europa* (2023).

Scarlini¹², ma rilevato come fenomeno antropologico epocale a partire dagli studi pionieristici di Eugenio Battisti (*L'Antirinascimento* 1962, *La civiltà delle streghe* 1964), seguito, tra gli altri, da Carlo Ginzburg, il quale ha dedicato ampio spazio nelle proprie ricerche alla stregoneria e alle narrazioni popolari di una sedicente «Società di Diana» (*I benandanti* 1966, *Storia notturna* 1989).

Gli studi sulla stregoneria attingono non casualmente ad un vasto repertorio iconografico, folkloristico e demonologico che all'epoca di Heine e dei mitologi romantici era materia corrente. Con gli ultimi roghi registrati alla fine del Settecento nasce la letteratura scientifica sul fenomeno della stregoneria. Nella letteratura coeva a Heine emergono non solo le prime indagini mitografiche sulle leggende legate alla demonizzazione delle divinità pagane femminili nel folklore germanico – esemplare, fra tutte, la vastissima raccolta delle *Deutsche Sagen* (1816–18) e *Deutsche Mythologie* (1835) di Jacob Grimm –, ma anche le prime riabilitazioni della figura della strega, come quella dello storico Jules Michelet (*La sorcière* 1862), che pose l'attenzione sul problema di una deformazione della figura della guaritrice in reietta. Durante il medioevo, donna e diavolo stringono un fatale sodalizio, la condanna definitiva è sancita dal *Canon episcopi* (900) e dal tremendo *Malleus malleficarum* (1487). Oltre che nelle leggende sugli spiriti elementari, un apparato critico-mitologico sul motivo della donna-demonessa è fornito da Heine nella lettera di accompagnamento al suo *Doktor Faust*. Qui l'autore sottolinea come l'ibridazione tra la figura pagana di Elena e quella folkloristica di Mefistofela fosse debitrice dell'immagine di un'Astarte demonessa ammirata nei *Puppenspiele* itineranti del teatro di Marlowe. Astarte la quale, non casualmente, reca gli attributi di Diana-Luna¹³, descritta come donna colossale con la quale «il peccato è tanto maggior quanto più grande è la carne»¹⁴.

Si è deciso di guardare alle forme della sopravvivenza (*Nachleben*) e della rinascita (*Auferstehung*) errante di Diana compiendo il tragitto delle anamorfose della dea pagana in esilio a partire dalla letteratura ellenistica e dall'allegoresi rinascimentale, fino alle allegorie politiche contemporanee. È nell'età della Riforma, infatti, che si innesta, secondo le ricerche sull'iconologia astrologica

¹² Nel frattempo, dopo la mostra *Stregherie. Fatti, scandali e verità sulle sovversive della storia* (Villa Reale di Monza, ottobre 2022 – febbraio 2023; Palazzo Pallavicini, Bologna, marzo–giugno 2024), documentata dal catalogo edito da Skira (2023), Scarlini ha dato alle stampe la magnifica monografia illustrata *Streghe. Storie dannate nell'arte* (Firenze 2025), che amplia ulteriormente il tema, gettando una luce sugli innumerevoli nessi tra il fenomeno storico-culturale e questioni di natura socio-economica, nonché politico-religiosa.

¹³ «Diese Astarte wird in jenen Schriften dargestellt mit zwey Hörnern auf dem Haupte, die einen Halbmond bilden, wie sie denn wirklich einst in Phönizien als eine Mondgöttinn verehrt und deßhalb von den Juden, gleich allen andren Gottheiten ihrer Nachbarn, für einen Teufel gehalten ward» (DHA 9, 108).

¹⁴ «Sie ist ein schönes, großes, beynahe kolossales Weib, denn der Teufel ist nicht bloß ein Kenner schöner Formen, ein Artist, sondern auch ein Liebhaber von Fleisch und er denkt, je mehr Fleisch, desto größer die Sünde» (DHA 9, 120).

condotte da parte Aby Warburg a Palazzo Schifanoia¹⁵, il sotterraneo influsso dell'antichità pagana nella cultura europea, in un momento storico in cui gli dèi subiscono un processo di demonizzazione, acquisendo ulteriori forme degradate rispetto a quelle classiche. Ma la prospettiva deve essere necessariamente duplice, avverte Heine, poiché la mitologia classica ha avuto un antitetico sviluppo nel folklore tedesco e in quello francese: nel primo caso ha agito lo spirito nordico-protestante, che ha rovesciato le figure dell'antichità in orribili e agghiaccianti maschere sataniche come le divinità germaniche, «häßliche schauerliche Satanslarven» (DHA 8/1, 20), nel secondo ha avuto un ruolo il *Kunstsinn* francese, che ha plasmato quella mitologia come un *pantheon* magico abitato da ondine, melusine, fate e spiriti elementari. Accanto a dee streghe nell'opera di Heine troviamo infatti, dee come ninfe fatate.

Si sottolinei, infine, come il destino di persecuzione della dea in esilio possa essere letto in rapporto all'ebraismo, in particolare al motivo del «Marranentum»¹⁶. In tale categoria antropologica rientrebbero tutti quei paria, reietti e sconfessati della storia, «Opfer eines ungerechten Verlaufs der Geschichte» (Hink 2006, 59), che costellano l'opera di Heine e per i quali egli dimostra di simpatizzare. I marrani, gli ebrei convertiti del *Romanzero*, *Almansor*, *Rabbi di Bacherach* e *Melodie ebraiche*, per continuare a conservare la propria identità religiosa, «das Geheimnis des neuzeitlichen Marranen, des Getauften, der im Herzen jüdisch bleibt» (Hink 2006, 59), si trasformano in *Außenseiter*¹⁷, figure inquiete, marginali ed eternamente tormentate. Tale è il carattere di Diana in esilio, pagana sconfessata, costretta a nascondersi, travestirsi, addirittura a convertirsi in cristiana. Come rappresentante pagana del *Marranentum*, Diana trova la sua speculare rappresentazione nel regno degli erranti spiriti elementari, adottando quelle stesse «strategie di sopravvivenza delle minoranze costrette all'esistenza fantasmatica», esistenza «che permette alla tradizione e alla cultura ebraica di sopravvivere nella diaspora, incrociandosi con altre genealogie» (Bosco 2012, 78). Heine intravede prima di tutti quel fenomeno europeo dell'erranza, materiale e spirituale, che ancora oggi ci attraversa: la condizione antropologica dei molteplici fantasmi

¹⁵ Aby Warburg, *Italianische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara*, in *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance. Gesammelte Schriften*. Studienausgabe, 1. Abteilung, Bd. II/1, hrsgg. von Horst Bredekamp, Michael Diers, u. a. (Berlin: Akademie Verlag, 1998), 479.

¹⁶ Con questa definizione, Briegleb riprende un termine risalente al periodo della Reconquista spagnola e alla presa di Granada che rimanda alla vittoria dei cristiani Isabella di Castilla e Ferdinando d'Aragona sui mori e giudei (1997, 56).

¹⁷ Il termine deriva dall'omonimo saggio di Hans Mayer (1975), che non casualmente affronta il motivo letterario dell'alterità della triade antropologica ebreo-donna-omosessuale, giustamente tradotto in italiano *I Diversi. Tre Aspetti della diversità. La donna, l'ebreo l'omosessuale. Miti, personaggi, destini reali in un vasto originalissimo saggio che affronta insieme la letteratura e la storia* (Milano: Garzanti, 1978).

erranti, «gli spettri che si aggirano per l'Europa», che non sono solo ebrei, ma anche «pagani, bizantini, comunisti, musulmani, paria, colonizzati e quant'altro ancora» (Didi-Huberman, e Giannari 2019, 61-2). Un'esistenza che l'Europa, secolarizzata e sacra insieme, si ostina a cancellare, a rimuovere, e che pure le appartiene profondamente.

Nell'epoca moderna, secolare e demitizzata, il mito ha subito un processo di *Entmythologisierung*, perdendo nel passaggio paradigmatico alla finzione la sua originaria funzione rituale e religiosa, per acquistarne una nuova nel dominio letterario. Il mito è svuotato ora dei suoi connotati originari per essere riattualizzato, e il lavoro sul mito, configurandosi come una problematizzazione dell'attuale condotta attraverso modelli antichi, comporta la creazione di una serie di analogie e di anacronismi, in cui gli elementi del passato vengono riusati, rimpiegati e rifunzionalizzati, spesso combinandosi a quelli del presente. In questo approccio dinamico e mitocritico, ogni testo si tramuta in una sorta di libro universale, un palinsesto da cui raschiare strati sottostanti sovrapposti nell'arco di secoli. Se il testo nato dalla *Nuova mitologia* è un microcosmo fatto di innumerevoli *Lesespuren*, la sua analisi dovrà necessariamente tenere conto della rete di coincidenze, divergenze e sovrapposizioni tra antico e moderno.

È nella moderna Parigi, la capitale del diciannovesimo secolo, Mecca della nuova «religione della libertà» (DHA 7/1, 209) e dell'«amore universale e disinteressato» (DHA 8/1, 486), che la dea in esilio trova il suo ultimo approdo. Diana ha subito a Parigi l'ultimo e più complesso processo anamorfico: è diventata dea urbanizzata. Da ninfa e cacciatrice, si è trasformata in passeggiatrice adescatrice di uomini, velocista dell'amore, amazzone incendiaria. L'antico *Urbild* polimammia è ora trasfigurato nella *Déesse Liberté* rivoluzionaria, ma anche in un tentacolare mostro di carne, che ha il potere di avvinghiare a sé ogni nuovo cliente del Faubourg Saint-Germain. Se la strega è una cacciatrice di teste invasata, la mutila statua di marmo è animata dallo sguardo traboccante di desiderio del suo *voyeur* e diventa una sfrenata baccante, la nuova *danseuse publique*. Agli estremi queste figurazioni andranno ad adornare da un lato il pagano regno del dolce-farniente del *Parnasse*, dall'altro anticipano le insalubri regioni psichiche attorno alla «vergine funesta» (Marmorì 1966), emblema di una nuova femminilità trasgressiva e prorompente di sensualità, «idolo di perversità» (Dijkstra 1988) che presto invaderà le fantasie di *fin de siècle*.

La mitologia innestata a Parigi appare in tutte le sue sfumature dialettiche, l'antico che rivive conferisce al moderno una prospettiva inedita, un senso che appare perduto nell'incipiente processo di demitizzazione borghese e capitalistica. Dall'«energica tendenza a distanziarsi dall'invecchiato» (Benjamin 2010, 6), l'arte trae impulso rinnovandosi nel sogno, nel simbolo, nell'esperienza sensuale e fantastica. Nella letteratura di panorami, fatta di vivissime realtà oniriche che amalgamano linguaggio lirico e dettato oggettivo, gli incubi dell'inconscio prima ancora che provenire dall'interno, fanno capolino dalle ammiccanti immagini cittadine che scintillano dinnanzi allo sguardo. Il poeta si fa pittore della vita

moderna e come *supernaturalista* implementa le immagini a disposizione con le elucubrazioni della propria libido.

Nella realtà mondana e onirica del diciannovesimo secolo è la donna a essere la nuova protagonista, portatrice dei valori della bellezza, ultimo scampolo dell'esperienza sensuale naturale, incarnazione del principio di piacere in un'epoca in cui tale dimensione pare sempre più affievolirsi, annichilita dal dominante principio di realtà. Essa è degli artisti la meta e il miraggio, per e in virtù della quale «essi compongono le loro gemme più delicate; donde derivano i piaceri più snervanti e i dolori più fertili» (Baudelaire 2004, 302). La donna, più immaginata che reale, torna ad essere a Parigi la musa stilnovista della modernità, pur sempre mantenendo i connotati di «una divinità, un astro, che presiede a tutte le concezioni del cervello virile; uno scintillio di tutte le grazie della natura condensate in un unico essere; l'oggetto dell'ammirazione e della curiosità più acuta che l'affresco della vita possa offrire allo spettatore che contempla» (Baudelaire 2004, 302).

Stato dell'arte

Il discorso sul mito, sulla sua ricezione ed elaborazione, nonché sulla problematizzazione mito-teoretica nell'opera di Heinrich Heine non è certo un campo di studi inesplorato. Dall'ampio capitolo dedicato a Heine da Fritz Strich nel suo compendio sulla mitologia nella moderna letteratura tedesca in due volumi (1910) e fino ai più recenti studi nell'ambito della *Heine-Forschung*, si evidenzia quanto la molteplicità degli aspetti e l'originalità dell'elaborazione che investono il personale lavoro sul mito in Heine rendano la tematica ancora inesausta e meritevole di attenzione, sia sotto il profilo tematico-strutturalista sia sotto quello filosofico-ermeneutico.

Come è stato sottolineato in occasione del Congresso Internazionale per i duecento anni dalla nascita di Heine, «storicizzazione del mito e mitizzazione dell'attualità» rappresentano due coordinate utili per circoscrivere il pensiero mitico dell'autore tedesco (Kruse, Witte, Füllner 1997, 353). Entro questo quadro si colloca anche quel processo di «politicizzazione del mito» (Koopmann 1979, 141) operato da Heine, per il quale l'Olimpo, diversamente dai poeti tedeschi che lo hanno preceduto nella riappropriazione dell'Ellade, riveste una funzione essenzialmente ideologica e di commento. Per il «ribelle» Heine (Butler 1935, 241), la ricezione e il confronto con l'antico non risultano funzionali solo alla creazione artistica, la mitopoiesi, in virtù di quel nostalgico sogno di bellezza che appare frantumarsi nel prosaico e secolarizzato mondo borghese precapitalistico, ma servono anzitutto da dispositivo critico di riflessione sul tempo presente, che Heine tende a leggere in un ininterrotto dialogo con il passato.

Oggetto di questi studi non è solo il generale ruolo di Heine in quanto «mitologo», creatore di nuove mitologie con lo scopo di decifrare i problemi della sua epoca entro un sistema di segni mitici (Holub 1991, 314), ma anche la valenza costitutiva dei singoli mitologemi. Tra questi, il complesso mitico degli dèi in esilio,

vero e proprio *leitmotiv* heiniano, viene letto come parte integrante della «poetica dell'esilio» dell'autore, strettamente correlato al suo «pensiero disarmonico», che si riflette da un lato nella postura del panteista e sensualista, dall'altro in quella dell'esule e dell'ebreo (Sandor 1967). Il mito heiniano di Prometeo, specie per il suo carattere antidogmatico e iconoclasta, diventa fondamentale per la comprensione del rapporto ambivalente di Heine sia con Goethe, sia con la figura di Napoleone (Blumenberg 1979).

Su questa scia si colloca anche l'interpretazione dell'orientamento heiniano nei confronti del monoteismo cristiano-giudaico attraverso la ricezione della mitologia classica (Küppers 1994). La revisione teologica del tardo Heine è stata letta alla luce della programmatica applicazione del pensiero di matrice economicistico-mercantile alla sfera del sacro e del religioso e che permette di parlare dell'opera mitologica heiniana nei termini di una «metaforologia commerciale» (Küppers 1994, 95). Con Küppers, inoltre, emerge la fondamentale intuizione di una funzione terapeutica applicata all'elaborazione del mito in senso psicanalitico, come forma di «Distanzierung», allontanamento da sé (Küppers 1994, 190), che aprirebbe a una molteplicità di letture, non ultima quella autobiografica e psicanalitica.

L'approccio ermeneutico e quello psicanalitico che hanno indagato negli anni Settanta il lavoro sul mito di Heine vengono infine assorbiti dalla più recente critica filosofica di Winkler, con l'intento di proporre un perfezionamento delle precedenti teorie e che tenesse conto della sostanziale differenza tra la mimesi heiniana di un discorso mitico e quello stesso discorso. Il pensiero mitico in Heine è ora indagato nel suo aspetto fenomenologico di «Denkform», come forma di pensiero autonoma (Cassirer 1923–29), e in ottica storico-culturale come «Denkgewohnheit», veste di pensiero (Graevenitz 1987). Tali considerazioni muovono l'elaborazione mitica heiniana in direzione di una riflessione che abbraccia il concetto di «Fremdheit», estraneità, che si darebbe come forma procedurale di rappresentazione della realtà dal carattere simbolico e straniante, diversa dalle forme precostituite della razionalità moderna (Winkler 1995). Le teorie di Graevenitz menzionate da Winkler appaiono in particolare significative per il presente studio, poiché individuano quali sono state le quattro tendenze nella storia culturale europea ad aver esercitato un'influenza sullo sviluppo della nuova mitologia, trovando un riscontro anche nel personale lavoro sul mito di Heine: il simbolico derivato dalla patristica e scolastica con Giordano Bruno e riversatosi nell'iconologia neoplatonica; il carattere antiquariale erudito della mitografia da Varrone e Apollodoro a Vico; il discorso pubblico nato con la crescente politicizzazione della storia popolare, e il romantico nella sinergia di simbolico, storico e politico.

In tale orizzonte critico si colloca la programmatica propensione heiniana all'elaborazione del mito in prospettiva storico-culturale, elaborazione che assumerebbe la veste erudita dell'«allegoresi mitica» e della «citazione allusiva», configurando in tal modo la mitopoiesi come il tentativo di «ridurre il mito a contesti di significato non mitici» (Winkler 1995, 3). Questo aspetto emerge nella fattispecie nella trattazione del patrimonio culturale popolare e panteistico

germanico da parte di Heine. È stato giustamente notato come dalla poesia neoplatonica di Bruno, a partire dalla quale il germanesimo pagano stringe un fraterno sodalizio con la mitologia, fiorisca anche la nuova mitologia romantica, che difatti è intesa come la prosecuzione del rinascimento europeo in chiave tedesca: «Fortsetzung der europäischen Renaissance mit deutschen Mitteln» (Graevenitz 1987, 33).

La posizione di Heine nei confronti della mitologia emerge in definitiva come ambivalente, collocandosi egli al tornante paradigmatico tra la fine del periodo artistico e l'inizio del realismo borghese. Questa tensione si riflette nella continua oscillazione di Heine tra la postura di «Bewahrer» e di «Zerstörer», ossia di conservatore in quanto studioso, e distruttore della tradizione mitica in quanto dissacratore (Wiese 1976, 124), «in nome di un'umanità tesa al futuro e di una nuova religione tutta laica della libertà» (De Pasquale 2007, 53). L'ambivalente rapporto di Heine con la tradizione è un tratto ereditato dalla Scuola Romantica e dalla stessa impostazione critica ed originalissima avviata dalla *Neue Mythologie* schlegeliana. Tale eredità si dimostra nella duplice disposizione verso spinte messianiche e panerotiche da un lato, e disincanto di matrice illuminista dall'altro. Tale postura la si può cogliere, ad esempio, nei confronti del mito della nuova Età dell'Oro vagheggiato dall'utopia romantica, o in quello, forse ancora più solido in Heine, del mito del Barbarossa, il re dormiente nella montagna in attesa di salvare la patria. In questo quadro, nonostante il persistere di un certo carattere scetticista, è comunque ancora presente una funzione essenzialmente emancipatrice affidata al mito. In altri termini, il discorso mitologico heiniano rivestirebbe una «funzione di articolazione e rinnegazione di un sogno di rinnovamento politico-utopico espresso per mezzo di una filosofia rivoluzionaria» (Koopmann 1979, 157).

Il fondamentale legame tra il pensiero mitologico, sensualista ed emancipativo heiniano è di particolare interesse ai fini del presente studio, perché tocca più da vicino il significato di un mito che affonda le sue radici nel numinoso, nei misteri, nelle feste, nel dionisiaco, aprendo così ad un'ampia riflessione antropologica sul rapporto tra natura e cultura. Heine si era avvicinato alle teorie sansimoniane di Prosper Enfantin, il quale dalla fine degli anni Venti dell'Ottocento, si fece promotore e capo di una setta che promuoveva il rinnovamento della società civile attraverso una nuova dottrina religiosa panerotica, il «Nuovo Cristianesimo» (Suhge 1935; Butler 1968; Sternberger 1972). Non è dunque possibile scindere queste suggestioni, così forti per Heine, dalla risonanza che ebbero sul suo pensiero mitico, tanto che anche i fondamentali della sua visione storico-filosofica esposta nel saggio *De l'Allemagne* – per altro dedicata a Enfantin – sono stati necessariamente letti attraverso le teorie sansimoniane. Sotto questa luce, l'analisi semantica degli dèi e il motivo della stilizzazione antropomorfa del divino nell'opera di Heine avrebbe un significato ulteriore: non solo come risultato del suo personale approccio al sansimonismo, che sosteneva «i diritti divini dell'uomo» sulla terra (DHA 8/1, 61); ma anche in un secondo momento, come parodizzazione di quegli stessi dèi, dalla cui «nuova credenza ellenistica» prederà

variamente le distanze, costretto a registrare per via della sua stessa condizione di salute, la dissoluzione di quell'utopia, nell'arte come nella vita (Sternberger 1976).

Dal punto di vista strutturalista, il mito viene usato da Heine in modi diversi, «come luogo comune, come citazione, come rimando, come travestimento, come ponte verso il sogno lirico oppure come traghetto verso la satira più sferzante nel mondo contemporaneo» (De Pasquale 2007, 53-4). Il lavoro sul mito appare invece guidato da criteri chiave come la maschera mitica, tipica di un certo carattere carnevalesco degli dèi heiniani (Häfner 2006; 2014).

Maschera e travestimento non solo hanno una funzione estetica riconoscibile che allude al rinnovamento della veste mitica in senso moderno, ma sono funzionali al più generale discorso storiografico heiniano che permea il concetto di sopravvivenza degli dèi in esilio in epoca cristiana e borghese. Del resto, i cortei, le processioni e le parate, che spesso arricchiscono le visioni paganeggianti di Heine, hanno a loro modo un'origine ben definita nel culto antico e nelle tradizioni rurali e popolari che il poeta dimostra di recuperare e rileggere in chiave moderna. A questo proposito è stato notato come Heine utilizzi il mezzo della maschera e del travestimento per conferire alle sue figure un aspetto sinistro. Al contempo, egli gioca con gli attributi mitologici diventati *cliché*, che degradatisi assumono una forma parodica di sopravvivenza dell'antico, configurando un mondo alla rovescia dove si trovano mescolati come in una fantasia carnevalesca maschere di epoche diverse (Häfner 2014). Ulteriori modi caratteristici di questo procedimento e accentuanti l'effetto di perturbante sono il «Rollentausch», lo scambio di ruoli, e la «Demaskierung», lo smascheramento, che preludono alla rivelazione finale, con il riconoscimento del doppio (Schlesier 2001, 93-110). Di fatti, il primo ad avere intuito un certo dualismo delle figure degli dèi heiniani era stato niente meno che Sigmund Freud nel celebre saggio *Das Unheimliche* (1919), il quale identificava il complesso degli dèi in esilio con il concetto di perturbante associato al sosia: «Il sosia è diventato spauracchio [*Schreckbild*] così come gli dèi, dopo la caduta della loro religione, si sono trasformati in dèmoni» (Freud 1984, 45).

L'effetto parodistico della mitologia heiniana non è considerabile come un mero orpello poetico: esso punta a una critica dell'atteggiamento estetizzante diffuso in tanta letteratura contemporanea francese, per la quale il motivo del mascheramento carnevalesco riveste un occultamento fittizio vuoto di significato e una parodia di quelle che invece per la Germania erano concezioni religiose intimamente sentite: «Die französische Schriftsteller hatten nur artistische Interessen und das französische Publikum suchte nur seine plötzlich erwachte Neugier zu befriedigen. Die meisten schauten in Gräber der Vergangenheit nur in der Absicht, um sich ein Costum für den Carneval auszusuchen» (DHA 8/1, 241).

Un altro elemento che caratterizza la costante poetologica e parodistica della moderna mitologia heiniana è il carattere autobiografico che assumono le figure degli dèi in esilio nell'opera del poeta esule a Parigi (Bierwirth 2006). Gli dèi heiniani sono stati definiti come *Signaturen* – una formula utilizzata dallo stesso Heine in *Lutezia* – come figure allusive e che rimandano a un universo di senso più ampio, nelle quali il poeta avrebbe proiettato tutta la complessità della sua

esistenza, di modo che quelle figure non appaiano solamente come prodotti della sua fantasia, ma anche costrutti storico-mitici («Erfindungen seiner Phantasien, sondern auch historische oder mythische Gestalten [...]», Wiese 1976, 11; 45).

Negli studi comparatistici, il motivo dell'esilio degli dèi nella letteratura moderna ha avuto a suo modo una propria *Renaissance*. Sulla rifondazione del paganesimo antico nella narrativa dell'Ottocento, Pellizzari dedica un paragrafo a *Die Götter im Exil* di Heine (2017, 101-15) inserendolo in un ampio quadro europeo che abbraccia autori come Prosper Mérimée, Henry James, Walter Pater, Gerhart Hauptmann e la cui analisi è filtrata attraverso la lente del perturbante freudiano, o meglio del «ritorno del represso religioso-culturale», quale cifra costitutiva del paganesimo nella modernità (Pellizzari 2017, 49). Dello stesso tenore è la miscellanea a cura di Mariolina Bertini e Paolo Tortonese, i quali per delineare una storia letteraria del paganesimo nell'Ottocento prendono come punto di partenza Heine (2009, 11-26). Il motivo ampio degli dèi in esilio è stato letto in maniera geniale anche alla luce della teoria warburghiana della sopravvivenza dell'antico mediato dagli studi iconologici di Jean Seznec: ci riferiamo al progetto di ricerca «Myosotis. Forschungsstelle für europäische Traditionsgeschichte» dell'Università di Freiburg im Breisgau, dal cui Simposio svoltosi nel 2018 è nato il recente volume *Götter-Exile. Neuzeitliche Figurationen antiker Mythen* (2020), che attesta la notevole capacità di innestare nuovi percorsi scientifici e interdisciplinari legati alla riproducibilità del motivo degli dèi in esilio di Heine.

Proprio per la complessità e la stratificazione dell'elaborazione mitica heiniana, non sono pochi gli studi critico-tematologici che tendono a concentrarsi settorialmente sui mitologemi o sulle singole figure mitiche. Lo studio di riferimento più ampio è senza dubbio quello di Park (2005), che condensa efficacemente le principali linee teoriche del lavoro sul mito da parte di Heine, tra cui intertestualità, travestimento parodistico, sincretismo mitico, anticlassicismo, arte dell'arabesco, autorappresentazione mitica, metaforica mitico-rivoluzionaria, dimensione storico-filosofica e critica religiosa (Park 2005, 421-44). Il consistente capitolo «Die Frauengestalten in der Mythologie» è dedicato alle figure mitologiche femminili, tra cui gli importanti «Dianabilder» (Park 2005, 283-99). Della dea classica viene presa in esame la fondamentale ricezione delle *Metamorfosi* di Ovidio; mentre per la sua immagine demonizzata, Park si limita a menzionare i Grimm e Dobeneck, già individuate come fonti principali dall'edizione storico critica. Pur colta nella maggior parte delle sue configurazioni – Artemis Efesia, Cacciatrice, Luna – Diana viene trattata separatamente rispetto alle altre figure mitologiche femminili, come Venere e gli spiriti elementari, con le quali invece intesse profonde relazioni; motivo per cui si rende necessario un confronto più serrato.

Alcuni saggi si concentrano settorialmente sulla dea Diana, spesso su una sola delle sue figurazioni. Limitatamente alla ricezione francese non possiamo non menzionare il pregevole *Il corteggio di Diana. Heine, Banville, Mallarmé, Valéry* di Maria Teresa Giaveri (1998), che oltretutto propone una nuova traduzione italiana de *Gli dei in esilio* dopo quella di Lia Secci (1978). Il libretto *Die Göttin*

Diana è anticipato nel saggio di Giaveri dallo scritto sugli dèi in esilio che la studiosa traduce dalla versione francese *Les dieux en exil* (1853), che amplia a sua volta il saggio *Les traditions populaires*, destinato a confluire nella seconda edizione francese *De l'Allemagne* (1855). La Diana degli *Spiriti elementari* è colta in tutte le possibili sfaccettature nuove e antiche: dea della caccia e della luna, dea fuggitiva e casta, amabile e scherzosa come una ninfa, ma anche regina di un giardino onirico dal sapore morboso, già corrotta da un'inquietudine e cupezza tipicamente moderna, che dischiudono quelle pallide e sanguinanti visioni di morte descritte «con una sofferenza che sembra preludere all'algolagnia decadente» (Giaveri 1998, 12) – quelle stesse visioni che Gautier ci restituisce così vividamente nel suo personale e toccante ricordo di Heine¹. Secci, d'altro canto, rileva come l'originalità del balletto consista nell'assegnazione a Diana, e non a Venere, della parte protagonista, senza tuttavia considerare il mito di Diana italica alla base della leggenda narrata da Heine. La pur «magistrale interpretazione antitradizionale della dea della castità», non rende però merito al ruolo delle due dee femminili, nelle quali emerge il «contributo heiniano al mito decadente della vergine crudele», così come «l'impotenza di Venere di fronte alla morte» tradendo «la duplice sfiducia di Heine nei confronti del mito romantico dell'amore e di una sana emancipazione erotica» (Secci 1978, XV).

Al contrario, per Bosco la dea Diana di Heine porta con sé un potenziale erotico e vitalistico senza pari, specchio dell'esaltazione heiniana dei valori del sensualismo pagano in opposizione al cristianesimo spiritualista. Nel balletto, ogni tentativo da parte del mondo cristiano-medievale, con la figura della castellana e della corte di portare Tannhäuser sulla retta via fallisce miseramente, poiché dal gioioso mondo pagano non c'è via di scampo, non c'è ritorno: «Aus dem einmal eingeschlagenen sensualistischen Weg gibt es keine Rückkehr in die christliche biedermeierliche Welt mehr. Die Trennung zwischen diesen Lebensalternativen ist deshalb in Form eines scharfen 'Aut-Aut' formuliert». La «festa della resurrezione» non si celebra, infatti, nell'aldilà cristiano, ma nell'aldilà pagano. (Bosco 2004, 289). In questo balletto sembra così aprirsi una visione positiva di segno mitico, rivolta non a una dimensione ideale, piuttosto terrena quante altre mai. Il mito sembra infatti giocare un ruolo fondamentale di cerniera tra la concezione di un mondo interiore in fase di disgregazione, e il corso delle umane sorti diretto verso un inesorabile declino e da cui il poeta prende congedo.

A collocare da un punto di vista storico-critico, ma anche estetico e di gusto la questione dell'esilio di Diana è Alberto Destro, il quale ha dedicato alla dea alcune pagine dense e significative in un saggio sull'esilio degli dèi e il ritorno al monoteismo. Come nota Destro, la seconda parte degli *Elementargeister*, a differenza di quanto annuncia Heine, «non tratta affatto degli spiriti elementari del titolo, ma del diavolo cristiano e di altri diavoli, che altri non sono che gli dèi antichi sopravvissuti alla loro disfatta e condannati ora a un'esistenza diabolica»

¹ Cfr. Théophile Gautier, *Souvenirs romantiques* (Paris: Garnier frères, 1929) 251-61.

(1999, 11). Come si comprende dalle leggende narrate da Heine, Diana occupa una parte ben più esigua rispetto a Venere che risulta meglio definita, per diventare protagonista nella scena della caccia selvaggia in *Atta Troll*, dove subisce «uno spostamento di senso» rispetto all'immagine classica antica: il sensualismo non è più solo da leggersi come contraltare e controbilanciamento dell'ascetismo, ma eccesso morboso, perverso, già predecadente. In questa simulazione parodico-medievaleggiante delle corse della vergine cacciatrice, esplose tutta la sensualità di Diana, trattenuta e tardivamente scoperta, ora sentita «tanto più fortemente», votandosi la dea alla «perenne rincorsa di un piacere insaziabile e insaziato, e perciò pericoloso e anzi mortale per chi ne diviene oggetto» (Destro 1999, 12). In questa figurazione di Diana si preannuncia così una svolta in senso moderno che, pur senza rinnegare la matrice storica del motivo, attribuisce al sensualismo una connotazione fortemente personale, trasformandosi da gioia edonistica a morbosa violenza e fascinazione mortale. In *Die Göttin Diana*, di cui Destro ripercorre lo sviluppo di un'«abbastanza banale» trama favolistica del tutto priva della tensione erotico-decadente dello *Atta Troll*, si rileva infine una «contrapposizione alla morale convenzionale che è nuova» (1999, 13): la violazione del vincolo matrimoniale, rafforzata dall'immoralismo della festosità degli dèi, puntualizzando però come il messaggio non risieda tanto nella provocazione immoralistica, quanto nell'affermazione e celebrazione del sacrosanto principio della bellezza.

Sull'aspetto fondamentale della danza, e in particolare sul dionisiaco, lo studio di Niehaus (1959) – seppur datato e poco tenuto in considerazione dalla critica – rimane ad oggi sia per quanto concerne la ricerca etno-mitologica, sia per un approfondimento di costume relativo alla storia del balletto, un valido punto di riferimento. Diana viene trattata in due sezioni importanti che affrontano una il rapporto con l'opera di Richard Wagner, l'altra la valenza rituale della danza connessa alle feste di primavera in onore di Adone. Sul dionisiaco al centro del balletto ritorna Secci, che riassume le componenti fondamentali di questo motivo rivoluzionario come «spinta liberatoria dall'oppressione politica e dalla repressione sessuale, mediata attraverso l'esaltazione intellettuale e la creazione artistica» (Secci 1980, 115).

Di nuovo sul balletto esemplare è lo studio nella germanistica italiana – che ad ora pare essere la più ricettiva nei confronti della *Göttin Diana* – di Hennemann-Barale (2006). Dopo un necessario *excursus* sulle influenze della mitologia heiniana nell'ambito del balletto contemporaneo francese, la studiosa tocca il problema della funzione liberatoria e dionisiaca, nonché politica, della danza. Dall'analisi del *pas-de-deux* nei quattro *tableaux* della *Göttin Diana* emerge condensata tutta la *Weltanschauung* heiniana nel suo perenne conflitto tra le forze ascetiche e sensualiste rappresentate rispettivamente dalle fazioni Ritter/Eckart e Diana/Venus, per procedere alla realizzazione di una completa *Wiedereinsetzung* dei diritti della carne nel dominio dello spirito. Nella scena dell'apoteosi finale, Heine annuncia la vittoria della «religione della gioia, la riabilitazione e la riconciliazione con il mondo classico», trasmettendo «un messaggio utopico che esalta la dimensione corporea e sensuale in armonia con lo spirito», come rileva

Cambi in occasione del Simposio romano sulle corrispondenze tra Heine e Nietzsche (2019, 153). Ma alla «gloria della trasfigurazione» in Diana viene subito contrapposta una «gloria della negazione» in *Doktor Faust*, ribaltando radicalmente l'utopia sensualista e riconducendo in tal modo l'antichità pagana ad un sogno di felicità irrealizzabile nell'aldiquà. Nella contrapposizione sensualismo *versus* spiritualismo si evidenzerebbe, infatti, il fondamentale «pathologischen Zustand der postantiken Gesellschaft» (Stauf 2010, 194-95), che ruota attorno al motivo leggendario del Venusberg comune ai due balletti heiniani.

L'ampia, complessa quanto fondamentale critica storico-religiosa heiniana che lega storicamente panteismo, paganesimo, sensualismo, spiritualismo vengono fatte confluire giustamente da Corrado nell'emblematica figura della *Göttin Diana*, e della *Göttin der Notwendigkeit*, analizzata come figura chiave alla fine del terzo libro della *Zur Geschichte* (2009, 253-82). Se da un lato Diana rappresenta «una possibilità di rigenerazione per il cavaliere», rimane da chiedersi fino a che punto Heine nutra ancora fiducia nella possibilità per la sensualità pagana di rivitalizzare l'ascetismo cristiano, dal momento che questa condizione si realizza comunque «nel mondo della pantomima, al culmine di un gioco ludico di smascheramenti [...] più sperimentale che programmatico» (Corrado 2009, 271).

Nel saggio di Sandor, *The exile of gods*, una delle primissime e più complete letture tematologiche sul motivo dell'esilio degli dèi in Heine, nonostante venga dedicata particolare attenzione alla figura di Diana, spesso trascurata dagli studi successivi, non sembra convincente la tesi secondo cui il balletto *Die Göttin Diana* rappresenti la fine dell'esilio degli dèi (Sandor 1967, 38-42). Bisogna constatare che tale motivo rivesta ormai un'importanza tale nella storia della letteratura moderna da rappresentare la cifra stessa del pensiero mitico post-rivoluzionario, destinato ad estendersi da Heine nella modernità, allusiva di un sentire demitizzato che va consolidandosi nell'incipiente razionalità capitalistica e nel mondo secolarizzato. Il ruolo e significato di Diana nella scena finale del balletto viene ridimensionato da Sandor per l'incapacità della dea di riportare in vita con le sue sole forze il cavaliere. Diana rappresenterebbe l'immagine sbiadita e malinconica della bellezza e dell'arte, presenza fantasmatica dell'antico in un'epoca ormai segnata da decadenza borghese e impoverimento estetico, in cui la promessa della seduzione non è in grado di portare alcuna salvezza, nemmeno per il poeta. I motivi della liberazione (*Befreiung*) e della resurrezione (*Auferstehung*) vengono sì individuate come componenti altamente simboliche, che tuttavia non sono ricondotte né alla dimensione culturale della mitologia arcaica, né alle influenze del pensiero orfico-ermetico rinascimentale, né alla valenza interpersonale relativa alla condizione di «dio in esilio»² che aspira alla liberazione dalla malattia e dalla miseria terrena. La *Wiedereinsetzung* del mito d'arte nel rito e la reintegrazione

² Si veda su questo il fondamentale «Nachwort» del *Romanzero* (DHA 3/1, 180-81), così il passo in cui Heine riferisce di sé come un povero vecchio dio, «armer Exgott», nelle *Confessioni* (DHA 15, 37).

dell'incantamento in una visione mitica non possono che postulare il persistente interrogarsi di Heine sul destino dell'umanità. Stabilito allora che il lavoro sul mito in Heine segua la tendenza ad una continua attualizzazione del materiale mitico svolgendo una duplice funzione – da un lato critico-religiosa, come risoluzione della dogmatica monoteistica e razionalistica attraverso il mito³, dall'altro autobiografica – come rappresentazione del sé per mezzo di un espediente finzionale, la maschera mitica (Wiese 1976; 1978; 1979) – è possibile infine pensare al motivo palingenetico che emerge alla fine della pantomima danzata come summa dei valori autorappresentativi e critico-religiosi del pensiero heiniano in una fase ormai terminale della propria vita. Trovare una conciliazione, una sintesi, tra «l'inesausta domanda di felicità sulla terra», rappresentata dall'ellenismo, e «la riconquistata prospettiva religiosa» del tardo Heine – che pur non rinnegherà nulla del suo amore per gli antichi dèi – rimane una questione fino a d'ora aperta e che pare debba portarsi verso il ben più equipaggiato terreno teologico, che la critica letteraria con le sue sole forze difficilmente potrà percorrere (Destro 1999, 17).

Un ripensamento critico in questo senso si dischiude tra Otto e Novecento con la fondamentale ricezione teologica e filosofica dell'opera di Heine da parte di Thomas Mann (Galvan 2006, 253-54) e Friedrich Nietzsche (Foi, Pelloni, e Rispoli 2019), i quali hanno letto il tema heiniano della secolare opposizione tra spirito e materia in rapporto a una visione teleologica più ampia. Nel *Börne-Buch*, Heine auspicava, a partire dal fondamentale ruolo letterario e poetico della Bibbia, «das Buch der Bücher, Biblia» (DHA 11, 38), con la sua visione onnicomprensiva della storia dell'umanità, una sintesi dei due poli del sensualismo quale compito e meta di ogni civilizzazione europea (DHA 11, 45).

Le analogie tra la mitologia heiniana e la coeva letteratura francese sono materia della lettura comparata di Häfner, il quale riporta la concezione filosofica heiniana nel quadro della dimensione parigina, specie delle frequentazioni con Nerval e Gautier, che ritennero Heine fino all'ultimo pagano e greco⁴. In particolare, la mitologia pagana degli dèi in esilio non potrebbe essere letta se non in rapporto all'umbratile Parigi borghese e post-rivoluzionaria, terreno ideale in cui collocare la parodia del regno del paganesimo moderno (Häfner 2006).

³ Secondo Küppers, Heine utilizza il mito come processo di risoluzione della «paura del totalitarismo dogmatico», delle istanze religiose e del reale politico, responsabili della privazione di una dimensione esistenziale libera e sensualista, che si da quindi nell'elaborazione mitica come ricerca di uno spazio autoriflessivo di libertà (1994, 310-5).

⁴ Di Gérard de Nerval si veda la prefazione alla traduzione francese delle poesie di Heine, *Les poesies de Henri Heine. L'intermezzo*, apparse su «Revue des Deux Mondes» il 15.9.1848 (Nerval 1989, 1128-32). Di par Théophile Gautier si veda in particolare il necrologio contenuto in *Reisebilder – Tableaux de voyage par Henri Heine*. Nouvelle édition revue, considérablement augmentée et ornée d'un portrait de l'auteur, précédée d'une étude sur H. Heine par Théophile Gautier (Paris: Michel Lévy frères, 1861).

La fascinazione romantica per i simulacri marmorei e danzanti esaltati da Heine sarà per l'Ottocento letterario e musicale europeo, segnatamente francese, un'inesauribile fonte di ispirazione, che vedrà molteplici artisti e scrittori riadattare motivi, toni e *nuances* della mitologia heiniana non solo in ambito letterario, ma anche musicale e figurativo. Tra le prime opere letterarie che attingono a quel complesso si menzionino, ad esempio, *La Vénus d'Ille* di Prosper Mérimée e *Arria Marcella* di Théophile Gautier. Uno studio interessante sulle moderne riscritture della dea Venere è *Maladea* di Pasqualicchio, che alla dea Diana di Heine ha dedicato diverse pagine nel capitolo «Alcune notizie dall'esilio» (1995, 66-71). Protagonista della *Göttin Diana*, «summa di situazioni e immagini attinenti al tema del ritorno degli dèi», è appunto la dea Diana, «sensualizzata e ibridata con Venere». Qui è sottolineata, inoltre, la fondamentale convergenza tra il simbolismo funebre del rituale che stride con il ridente mondo pagano: la resurrezione alla fine della pantomima non è tanto una reintegrazione nel mondo dei vivi, ma un vero e proprio ingresso nel regno dei morti, simboleggiato dal Venusberg, tanto che nella metamorfosi finale il cavaliere apparirà piuttosto come «un morto vivente», accolto da una Venere Libitina nella propria corte (Pasqualicchio 1995, 66).

Dalle atmosfere paganeggianti e voluttuosamente sinistre di una soffusa morbidezza musicale della mitologia heiniana nascono molte variazioni musicali sul tema degli spiriti elementari, a seguito soprattutto del grande successo del balletto romantico in due atti *Giselle* di Gautier (1841), basato sulla leggenda delle Willi di Heine, contribuendo in modo decisivo alla mediazione del genio tedesco in Francia (Lombardi 2007; Venuso 2021). Da qui in poi si profila tutta una nuova corrente estetica e letteraria francese nata proprio dalla costola morbosa, estetizzante e predecadente di Heine, il *Parnasse* (Boeck 1972; Giaveri 1998; Lhermitte 2020). I sonetti *Sonnet 'Parfois une Venus'* di Théophile Gautier (1866), *Artemis et les Nymphes* di José Maria de Heredia (1866), *Hymnes Orphiques: Parfum d'Artemis* di Leconte de Lisle (1895); per il teatro *Diane au bois* di Théodore de Banville, commedia eroica in due atti in versi (1864), i poemi di Stéphane Mallarmé *Le Faune*, *Intermède héroïque*, (1865) e i successivi *Improvisation d'un faune* (1875), l'egloga *L'après-midi d'un faune* (1876), il poema *La jeune parque* di Paul Valéry (1917), senza dimenticare le variazioni musicali di Claude Debussy: l'ouverture per pianoforte a quattro mani *Diane* (1881, rimasta inedita fino al 2002), la cantata per pianoforte *Diane au bois* (1883-86) su testo di Théodore de Banville, e il preludio sinfonico *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1891-94) su testo dell'egloga omonima di Mallarmé, coreografata da Vaslav Nijinsky (1912). Numerose in ambito figurativo e teatrale anche le variazioni della figura di Salomè, emblema della *femme fatale*, nata dalla scena della caccia selvaggia dello *Atta Troll* di Heine (Giaveri 2020).

A sviluppare un approccio organico della Diana di Heine è Maillet, la quale, dopo aver legato tra loro le diverse metamorfosi della dea sopravvivate, si concentra sui motivi che hanno impedito la messinscena del balletto al teatro londinese (2020, 17-32). La studiosa evidenzia come la dea Diana rappresenti un simbolo rivoluzionario distante dall'immagine pudica tradizionalmente diffusa in

tanta letteratura e cultura teatrale francese. Eppure occorre sottolineare – e questo al momento non sembra emergere dalla critica – che la Diana heiniana in quanto dea danzante appare come non mai debitrice nei confronti del *ballet de cour* in voga nell'epoca rinascimentale e barocca (Mathieu-Castellani 2002; Nissim 2002). Il *ballet de cour* è una tipologia di rappresentazione che si è sviluppata dal modello boccaccesco del *Ninfale fiesolano* e della *Caccia di Diana*, dall'epica cavalleresca italiana e spagnola, per arrivare fino al teatro francese del XIX secolo. Mailliet sottolinea come negli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento spopolano nel teatro francese decine di Diane in balletti con soggetto mitologico, tra cui *La chasse de nymphes*; *Zelia ou la nymphe de Diane*; *Diane*. È in questo periodo, infatti, che nasce e si afferma un vero e proprio passo di danza intitolato a Diana, il *pas de Diane*, usato per la prima volta nel 1842 come intermezzo nel balletto *La joie fille de Gand*, replicato a Londra nel 1844 con il titolo *The beauty of Ghent* – recensito favorevolmente da Gautier – il cui successo fu eternato da numerose litografie (Mailliet 2020, 24). In questo genere di balletti, la dea appare soprattutto nella veste della schiva Diana *chasseresse* del mito greco di Atteone, riletto e rivisitato in innumerevoli variazioni, soprattutto nelle arti figurative e plastiche tra Cinque e Settecento (Moog-Grünwald 2008, 41-2), quando acquisisce importanza in relazione al motivo dell'eros proibito, del compiacimento voyeristico dello sguardo maschile, del tema della trasgressione libidica e dell'infrazione divina della nudità del corpo femminile (Klossowski 1980).

Come si vede, la problematica storico-religiosa su Diana esposta da Heine nella *Zur Geschichte der Religion* rimane adombrata, se non del tutto assente nella *Heine-Forschung*. Per tale motivo la prima parte della presente tesi prenderà in esame studi di carattere eterogeneo con il fine di enucleare il significato che tale figura ha rivestito nella Storia culturale d'Occidente e d'Oriente. L'obiettivo del primo capitolo è pertanto quello di tracciare, attraverso le diverse metamorfosi della figura della dea Diana-Artemis, un percorso storico, religioso e figurativo che risulterà propedeutico non solo alle differenti figurazioni della dea Diana nell'opera di Heinrich Heine, ma anche alle sue diverse funzioni e simbologie. Le fonti prese in esame provengono da tradizioni le più diverse: dall'antichità preomerica, sino alle più recenti metamorfosi rivoluzionarie nella metà dell'Ottocento.

Pionieristico in ambito archeologico e iconologico è lo studio di Thiersch (1935) che indaga gli sviluppi dell'immagine di Diana efesina dall'antichità al Rinascimento. Nel solco di Thiersch si pone il più recente saggio di Goesch (1996), che intende proseguire idealmente laddove Thiersch si era interrotto, riempiendo quel vuoto sullo sviluppo allegorico di Diana efesina nel meno studiato arco temporale tra XVI e XIX secolo. La lettura di Goesch è interessante, perché parte dalla riscoperta di Diana efesina nel Rinascimento fiorentino ad opera di Raffaello, il primo ad aver reintrodotta nell'iconologia la moderna figura della dea dissepolta da secoli di oblio e aberrazioni, letteralmente rinata durante la riscoperta pagana nel Rinascimento. L'immagine che si afferma in questo periodo di Diana intesa come Grande Dea della natura sarà dominante nel successivo paesaggio artistico

fino alla Rivoluzione francese. Goesch, che pur non manca di dichiarare il proprio debito nei confronti dei precedenti studi di carattere archeologico e iconologico sulla figura di Diana efesina (Lankheit 1968; Fleischer 1973; Kemps 1973), delinea uno sviluppo coerente del paganesimo rinascimentale, facendo dialogare la Diana rinascente con la Diana rivoluzionaria del XIX secolo (Goesch 1996, 13).

Interessante, e tuttavia poco studiato, è lo sviluppo dell'immagine di Diana a partire dalla metà del Cinquecento, quando la mitologia acquisisce un carattere sempre più erudito e libresco. Da questo momento gli dèi antichi diventano irriconoscibili: nature aberranti, mostri, figure anamorfiche invadono le volte e le grottesche, si annidano nelle incisioni planetarie e nelle cartografie, adornano gli *emblemata*. Se da un lato Diana viene a confondersi con Iside o con la Vergine Maria, intersecando il linguaggio biblico con l'iconologia pagana, dall'altro comincia ad assumere una conformazione sempre più terrena, profana, umanizzata. Su questo importante interregno che indaga le trasformazioni di Diana tra la fine del Medioevo e il XVIII sec. si concentrano la maggior parte degli studi iconologici sulla tradizione mitografica antica. Questi originano nella ricezione del mito di Diana del Rinascimento italiano e si inseriscono nel filone dei *Cultural Studies* warburghiani, passati attraverso l'opera fondamentale sulla sopravvivenza degli dèi antichi di Jean Seznec (1980). È infatti nella mitografia dell'età moderna che Diana, figura antica ormai ibrida, conciliatrice degli opposti e allo stesso tempo emblema del conflitto moralistico tra gioia e sensualismo pagano-arcadico da un lato, e virtù e castità cristiane dall'altro, entra a piè sospinto nella letteratura e nelle arti come figura altamente stratificata e colta in tutte le sue importanti ambivalenze e latenze psicostoriche.

Sulle figurazioni e metamorfosi di Artemis di Efeso tra il Rinascimento e il Neoclassicismo si distingue il saggio di Nielsen (2009, 455-96). Il pregevole seppur datato saggio di Hoenn (1946) offre, invece, una più ampia trattazione delle oscillazioni del mito di Diana, che tiene conto in ottica sincretistica dell'importante ibridazione tra Artemis Efesia con l'Artemide greca; ibridazione, questa, di particolare interesse ai fini di una lettura complessiva della dea Diana di Heine nella quale confluiscono sia la tradizione omerica, sia quella orientale. Quest'ibridazione, importantissima per la ricezione di Diana nell'Ottocento francese, culmina nella sintesi tra Diana efesina e Iside, due divinità che condividono gli attributi lunari di dee madri, caratterizzate da una potenza generatrice e distruttrice insieme.

Sulle propagazioni del mito nelle arti e nella letteratura si è rivelata utile la consultazione del compendio *Mythenrezeption* curata da Moog-Grünewald, che fornisce panoramica diacronica e pluridisciplinare comparata (2008).

Per il mito di Diana di Ariccia ci siamo serviti del recente e ben documentato studio di Green (2007) che, con preciso riferimento alle fonti archeologiche e letterarie, soprattutto latine, si sofferma sia sulla ricezione del mito e del culto religioso di Diana nemorense in ottica comparata, sia sugli aspetti particolari del mito e delle funzioni a lei attribuite nel rito religioso come cacciatrice e guaritrice, dove l'antico sacerdozio di Nemi viene legato ai miti eziologici della rinascita.

Sugli sviluppi di Diana nel Medioevo, con particolare riferimento alle manifestazioni cultuali legate alle leggende nordiche – come quella della caccia selvaggia – interessante è la monografia di Chiavarelli (2007). Sulla caccia selvaggia e sul suo legame con le leggende del folklore europeo, le narrazioni popolari, i processi di stregoneria e il legame con le sopravvivenze pagane e i riti di fertilità nell'Europa medievale si concentrano i saggi di Carlo Ginzburg, al quale dobbiamo la brillante interpretazione storica e antropologica di una narrazione fantasmatica (1989). Altri saggi utili nel contesto demonologico sono stati, tra gli altri, Michelet (1862), Bonomo ([1959] 1985) e Muraro (1976). Imprescindibili sono risultate le voci dei dizionari mitologici «Artemis» e «Diana» del *Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie* di Roscher (1884–90, I.I., 558-607; 1002-10), della *Deutsche Mythologie* di Jacob Grimm (1835), dello *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* (Stäubli et al. 1987) e del compendio mitografico *Hexenwahn* (Hansen 2003), che stila puntualmente le occorrenze della formula penitenziale contro Diana negli scritti ecclesiastici.

Tra i saggi più divulgativi – ma comunque non meno colti rispetto alle diverse ricerche di stampo accademico – non possiamo non menzionare, tra i tanti fondamentali, almeno due opere di Roberto Calasso (2016), che trattano rispettivamente della figura mitica della cacciatrice classica nella sua dimensione aerea e della ninfa nella cultura letteraria fino ai giorni nostri.

Le metamorfosi di Diana si infittiscono e si complicano a partire dal Rinascimento, quando avanzando gli studi neoplatonici, ermetici e astrologici. Le figure degli dèi pagani iniziano ad essere interpretate come rappresentazioni plastiche di concezioni e complessi simbolici, anticipando così la psicanalisi moderna che li interpreta come latenze psichiche e idee rimosse. I saggi di Klossowski (1980), Duerr (1992) e Didi-Huberman (2013; 2014), si collocano in quest'ordine di idee, nel tentativo di dipanare il significato della simbolica della dea rispettivamente in chiave decostruzionista, antropologica, psicocritica e iconologica.

Volendo concentrare l'attenzione su un aspetto particolare del mito di Diana – quello palingenetico e rigeneratore presente come *mito della resurrezione* e *mito d'amore* – nell'opera di Heine, sarebbe interessante poter fare riferimento anche a studi di carattere magico, occulto, misteriosofico e alchemico, in cui Diana, alla quale è dedicato tra l'altro l'Albero alchemico della vita, è esaltata come divinità patrona della natura, della vita e della morte, conciliatrice degli opposti, signora della luce come delle tenebre. Su questa scia si colloca in parte il pregevole studio interdisciplinare artistico ed ermeneutico dell'archeologo Albino Galvano (1967) sulle numerose implicazioni teosofiche della dea, confrontandosi con la simbolica di Efesia nelle Religioni d'Oriente e Occidente al fine di dipanare il mistero del politeismo di Artemis tra paganesimo e cristianesimo.

Sull'interpretazione ontogenetica di Diana come antecedente teologica della Vergine Maria si è rivelato particolarmente utile, tra gli altri, il saggio di Böhme (2006, 361-94), che insiste sulla continuità storica tra il culto di Diana e quello di Maria.

Parte prima

LE METAMORFOSI DELLA DEA

Capitolo 1

Culto e mito

1. Etimo e significato

Etimologicamente Diana è legata alla parola latina *dies*, ‘giorno’. *Djana* è dea del cielo, insieme al suo corrispettivo maschile, *Djovis* (Creuzer 1842, 585)¹. Si fa derivare Diana anche dalla contrazione di *diva* o *dia jana*, che presuppone una *Jana* come corrispettivo femminile di *Janus*, ‘Giano’ (Schelling 1856, 612)². Per la duplice natura di dea speculare al dio bifronte, Diana è detta «Urheberin der Zweiheit» (Schelling 1856, 612): creatrice della duplicità, che scinde Giano. Diana è quindi «colei che gode dell’arco» (Schelling 1990, 440-41), suo principale attributo, simbolo dell’armonia cosmica provocata dall’alternarsi della tensione e della dimensione. Anche James Frazer stabilisce un legame culturale tra Diana e Giano, che origina nel rito del re del bosco di Ariccia presso Roma: Giano, infatti, non sarebbe altri che Dianio, il dio della quercia che si incarna nel re di Roma e nel *flamen dialis*, mentre Giana rappresenta Diana o Dione, dea dei boschi e sua compagna (2012, 199-205). Frazer fornisce, inoltre, una spiegazione etimologica su base fonetica simile a quella di Roscher, che indicava come identiche le coppie Giove-Giunone (*Juppiter-Juno*) e Giano-Giana (*Janus-Jana*; Roscher 1884-90,

¹ Friedrich Creuzer, *Alt-Italienische Religion*, in *Symbolik der Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, 3. Aufl., 2. Bd., 3. Teil, 2. Heft (Leipzig/Darmstadt: Carl Wilhelm Leske, 1842), 585; Reprint (Hildesheim/New York: Georg Olms Verlag, 1973).

² Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Vorlesungen zur Philosophie der Mythologie*, in *Sämtliche Werke*, 2. Abteilung, 2. Bd., 612 (Stuttgart/Augsburg: J. G. Cotta’scher Verlag, 1856).

1002-3), derivando così tutti e quattro i nomi dalla stessa radice ariana *di-*, a conferma dell'identità tra nomi e rispettive funzioni.

Diana, dea di origini italiche, intrattiene dunque una forte relazione etimologica con la luce in quanto «Lichtgöttin» (Roscher 1884–90, 1002). L'attributo più importante della dea del giorno è la luce, il fuoco, che svolge un ruolo nei rituali che venivano consumati nelle calende di agosto attorno ai templi e luoghi di culto in onore di Diana, in cui per adempiere ai voti le si offrivano non solo tavolette votive, ma anche fiaccole accese. Tale festività confermerebbe il carattere di Diana come vestale. Stazio narra di una festa della pelle in onore della *dea nemorensis* che si celebrava la mattina del 13 agosto, giorno più caldo dell'anno, per salutare la luce del giorno, il *dies Dianae*, in una processione che avrebbe illuminato il lago, lo *speculum lympharum* di cui narra anche Virgilio nell'*Eneide* (VII, 151). Il mitologema associa la luce al principio femminile e della conoscenza e dell'amore, ed è attestato in tutte le culture universalmente (Schwarz 1994, 15-6). Inoltre, il fuoco di Diana è accostato al bagliore e al fulgore di Arianna, figlia del sole e vergine solare, che fu in grado di trarre Teseo fuori dell'oscurità del labirinto.

Artemis è la divinità corrispondente a Diana nella mitologia greca (Roscher 1884–90, 1002). Dea della natura, è accostata ad Apollo suo fratello e «Lichtgott» (Roscher 1884–90, 558). Il nome, tuttavia, è generico e rinvia a divinità plurime non identificabili univocamente. Artemis può essere accostata, tra le altre, a Tauro, Britomarte, Ecate e Diana efesina (Roscher 1884–90, 558). L'etimologia richiama il concetto di purezza e castità virginale, ma anche di guarigione e salute. Come per Diana, uno degli attributi di Artemis è la fiaccola. Artemis è anche considerata «Nachtgöttin», che presiede il principio della luce, nel giorno come nella notte. Roscher distingue quindi diverse emanazioni della dea Artemis: «Quelle- und Flußgöttin»; «Göttin vegetativer Fruchtbarkeit», «Pflegerin des Viehstandes und Wildbrut», «Geburts- und Mondgöttin», «Ephesische Artemis», «amazonenhaft» (1884–90, 559-602).

Con il significato dualistico di Artemis Efesia, divinità che presiede Eros e Thanatos, si confronta Galvano, il quale mette al vaglio prima le fonti archeologiche (Thiersch 1935), quindi filosofiche e psicanalitiche (Neumann, Freud, Jung, Eliade e Guénon), per concentrare il significato di Artemis nel concetto di *dea poliade* e nel politeismo. La Grande Dea adorata a Efeso in Anatolia avrebbe la prerogativa di riunire in sé molteplici divinità provenienti da numerose tradizioni e culti stratificatisi nella storia. Artemis Efesia è *dea polimammia*, dall'attributo della polimastia, quindi dea dell'abbondanza, della fertilità, della fecondità, della natura, delle fiere. Signora degli Animali (*Πόρνια θηρῶν*), è una figura *mandala* che la vede contornata da numerose immagini di animali, mammelle e simboli della vita che si rigenera – come l'ape – e della natura feconda: «La sua icona diviene dunque emblema della sua natura polisemica, Artemis è definita un pleroma figurale e estetico di elementi diversi che nella polimastia trova il suo accento più icastico» (Galvano 1967, 108). La forma dell'idolo è detta *xoanon*, che la connota nell'immaginario collettivo come dea severa, dura, rigida, inflessibile.

Se da un lato, infatti, questi aspetti richiamano il ruolo di protettrice delle fiere e della natura feconda, dall'altro collidono con le prerogative della madre accudente, protettiva e dispensatrice di vita. Per tale motivo Diana sarà sempre dea ambivalente, *transitiva* – che ha il carattere di dea protettrice e custode di schiavi, fuggitivi e animali che accoglie all'interno del suo tempio garantendo loro diritto d'asilo, così come li ha accolti nel suo grembo – e *intransitiva* – in ciò simile al carattere di Arianna dormiente in attesa dell'epifania di Dioniso nei culti misterici. Sempre nel suo aspetto ambivalente, Diana è *dea bianca*, ausiliatrice, Lucina; ma anche *nera*, punitrice e dispensatrice di morte. Questa duplicità trova un parallelo nello ying-yang taoista, che articola in un'unica immagine l'alternanza del principio attivo-maschile e passivo-femminile e del momento cosmogonico creativo e distruttivo. Tale dualismo simbolico-misteriosofico, secondo Galvano, non origina né nella Grecia antica – se non nella scissione e alternanza delle fasi lunari, né nel cristianesimo, nella contrapposizione tra Madonne bianche e nere – ma nello spiritualismo gnostico che sopravvisse fino all'Ottocento (Galvano 1967, 111). Il nero appartiene in particolare sia alla tradizione ebraica, sia a quella indiana che in Oriente ha avuto un sistematico sviluppo. Anche nella mitologia germanica, il principio della luce divina appare come contraltare a quello dell'oscurità delle dee femminili, associate alla notte primordiale e che il folklore accosta al demonio:

Viele namen beziehen sich auf die äußere gestalt des teufels. Der gegensatz zu der leuchtenden, weißen und reinen gottheit fordert hier dunkle, schwarze farbe, wie die schwarzen elbe den lichten gegenüber stehn [...] obgleich beide principe einander berühren, ja sich erzeugen. In dem worte alp scheint der begrif des weißen zu liegen, nacht und tag gehn aus einander hervor, die nacht war des tages mutter [...] Halja, Demeter, Diana, Maria erscheinen halb schwarz oder ganz verdunkelt. Das schwarze teuflische princip kann als ein unursprüngliches, als abfall vom göttlichen licht betrachtet werden. Der teufel heißt der schwarze (Grimm 1835, 555-56).

Sull'idea di una divinità duplice, bianca e nera, della luce della vita e dell'oscurità della morte – elementi che si fondono nel simbolo della luna – si salderà l'ambivalenza del culto romantico, erede della tradizione orfico-pitagorica che ha legato Artemis al ciclo *vita-morte-rinascita*. In ogni caso, emerge nella letteratura come sia impossibile delimitare le connessioni di Diana-Artemide alla sola civiltà greca e romana (Graves 2009). La Grande Dea o *Dea Bianca* si configurerebbe nell'immaginario archetipico come una millenaria e universale rappresentazione femminile della divinità originaria, la quale, nonostante le numerose figurazioni, diverse a seconda della civiltà e del tempo che la rappresenta, finisce per riunire in sé i culti matriarcali e femminili di tutte le civiltà arcaiche occidentali e orientali. Artemide resta così un enigma nella storia delle religioni, una figura comune e allo stesso tempo a margine di molte civiltà. La sua origine si colloca a metà il mondo orientale e quello occidentale: da una parte essa è radicata nella storia italica antica e nella civiltà greca, dall'altra in quella microasiatica dell'Asia minore nelle civiltà mesopotamiche (Galvano 1967, 106).

Il culto di Artemis Efesia si diffonde a partire dal II secolo a Efeso, una colonia greca, dove i portati di Artemis si assimilarono con facilità a quelli del tutto differenti della greca Artemide. Artemis, inoltre, intrattiene dei nessi non solo culturali, ma anche iconologici con Beltis o Mylitta e Ishtar, dee della natura e dell'amore appartenenti alle civiltà mesopotamiche e microasiatiche, caratterizzate dalla nudità. Artemis confluisce, inoltre, nel culto della Vergine Maria, spiegando così la presenza di un misterioso culto di Madonne nere diffuso soprattutto in Francia, Spagna, Svizzera e Polonia, introdotto dai Crociati nel XII secolo, assimilando le dee Iside, Cibele e Artemide di Efeso (Baren, e Chasford 2017, 719).

2. L'idolo di Efeso

Il culto di Artemis Efesia si diffonde a partire dal II secolo a Efeso, città al centro della quale svettava il monumentale tempio ionico eretto in onore della Grande Dea, l'Artemision, costruito nel VI sec. a.C. In epoca medievale una colonia greca ionica si era insediata a Efeso e fondato il culto di Artemide. Questa si pone ora in continuità con il culto della divinità autoctona che la precede, Artemis, di modo che gli attributi della divinità greca Artemide si assimilano a quelli di Artemis Efesia. Da questo momento prende avvio la diffusione in tutta la cultura antica dell'immagine della Grande Dea e dell'Artemision, che subì nel tempo diverse ricostruzioni storiche, fino alla sua distruzione per mano dei Goti, donde poi il culto andò progressivamente declinando con l'avanzare del Cristianesimo (Goesch 1996, 29-33; Nielsen 2009, 455-96).

Nonostante le innumerevoli riproduzioni dell'immagine originaria, create dai famosi artigiani di Efeso – veri e propri maestri orafi che sulle statuette di Artemis avevano fatto fortuna – si sono tramandati soltanto degli esemplari di epoca tarda e copie nella forma di *dea multimammia* e *dea poliade*, dea della natura e dea lunare, caratterizzata da fissità e rigidità, tipiche della forma dello *xoanon*, il simulacro in legno che la raffigura. Il modello più antico è quello pervenuto dall'età Adrianea e degli Antonini, risalente al II secolo d.C. su un originale del II sec. a.C. Una copia è conservata oggi al Museo Nazionale di Napoli, un'altra ai Musei Capitolini romani. L'alabastro nero con cui si è scelto di riprodurre la copia dovrebbe imitare il colore del legno scuro di vite o di ebano dell'originario *xoanon* di Artemis, come riferisce Plinio (*Naturalis Historia* XVI, 79, 213-16).

Trapassata a Occidente, la Grande Dea si fonde con Artemide greca e Diana latina, ambedue divinità distinte. In un periodo arcaico, Artemide e Diana vennero assimilate per il comune motivo della caccia³. Diana latina a sua volta assume attributi ulteriori legati alla fertilità e alla natura derivati dal culto di Efeso. Secondo Roscher, di Diana non esistono versioni univoche frutto di un'originaria

³ Il dibattito in realtà è molto ampio e viene ripreso da Green, la quale sostiene appunto, in disaccordo con Wissowa (1912, 248), che Diana latina sia, oltre che cacciatrice e dea lunare, anche protettrice della vita e della natura come dea della fertilità (Green, 2007, 112).

rappresentazione derivata dalla cultura romana, ma si hanno numerose iconografie basate sulla copia greca di Artemide, da cui si trae evidente ispirazione (1884–90, 1010). La maggior parte delle raffigurazioni di Diana che nascono dalla fine del IV sec. a.C. ricalcano un modello standardizzato di giovane dea della caccia nelle vesti di Artemide, che appare da sempre il suo corrispettivo greco più prossimo. È risaputo che già a partire dal VI sec. l'Artemide di Marsiglia, copia di Artemide Efesina, funge da prototipo per la statua di Diana cacciatrice posta nel santuario sull'Aventino (Green 2007, 84). Nel santuario di Ariccia troneggiava invece il prototipo dell'Artemide *Tauropolos* proveniente dalla Scizia, attorno al Mar Nero.

Stabilità così la *Verwandschaft* tra Diana e Artemide, bisogna comunque ricordare che un culto del tutto indipendente di Artemide come Grande Dea-Cibebe ha preso piede nella cultura romana, che a sua volta ha trasferito nella figura di Diana gli attributi di questa dea legata al culto della fertilità proveniente dall'Oriente. Come precisa anche Ferrari, Artemide Efesina non è propriamente la dea greca sua omonima, ma la divinità asiatica legata ai grandi riti della fecondità e della terra, raffigurata con molti seni, celebrata nella colonia greca di Efeso con un grandioso santuario detto *Artemision* (Ferrari 1990, 42-3). Gli attributi lunari di Diana sarebbero un derivato di Artemide di Efeso, che pure aveva una forte connessione con il culto lunare (Graves 1977, 101), in quanto Artemide era anche un appellativo della triplice Dea Luna (Ferrari 1990, 95).

I molteplici volti di Diana rendono ben conto del carattere sincretico e politeistico della divinità romana, che presenta delle affinità sia con figure simili nella grecoità, sia con l'Asia minore. È attraverso la letteratura greca, da Omero e Callimaco, che verrà così veicolata nella letteratura ellenistica e quindi in quella moderna, un'immagine di Diana dipendente dai modelli greci, che comprendono oltre ad Artemide, anche Ecate e Selene, e che contribuiscono a trasporre nella latinità ulteriori aspetti della divinità greca, legati ad esempio al suo lato infero. In quanto dea lunare acquisisce invece gli attributi propri di Artemide efesina. A quest'ultima è inoltre legato un culto orgiastico (Roscher 1884–90, 592).

Nella Magna Grecia il culto di Artemide assumeva diverse forme a seconda dei luoghi in cui era insediato: Artemia *Orthia*, anche detta *Ligosdema*, era avvolta nei giunchi, incrociati e stretti attorno alle braccia conserte sul busto, imitando una posa che metteva in risalto il seno prorompente, come nell'immagine dell'antica dea dell'amore e della fertilità dei popoli preindoeuropei prima dell'avvento della casta Artemide greca. In Laconia era Artemide *Karyatis* attorniata dalle cariti, le ninfe arboree con il peplo libero al vento che correvano sfrenate nei boschi, dedite a culti estatici e danze orgiastiche. A Siracusa, Artemide *Lysaia* era la 'liberatrice', «che liberava sé stessa come le donne al suo seguito» (Duerr 1992, 27). Artemide *Korythalia* era nota per le danze orgiastiche svolte con falli artificiali sui carboni ardenti e muovendo vorticosamente le braccia come se volassero, secondo pratiche rituali risalenti ad antiche feste e celebrazioni di origine iniziatica femminile (Duerr 1992, 28). Le vergini di Artemide *Brauronia*, celebrata sulla costa orientale dell'Attica, erano dette *Arktoi*, orse, le quali mentre danzavano si diceva fossero in grado di suscitare quanto di guarire la pazzia (Duerr 1992, 29). Diana italiana,

antecedente ad Artemide greca, era nota come divinità marginalizzata che viveva ai confini della civiltà e al di là dell'ordine, patrona dei banditi e dei forestieri, legata alle fiere e alla natura selvaggia, nonché dea del popolo: presso il suo tempio trovavano rifugio gli schiavi e i fuorilegge (Hoenn 1996).

A nord delle Alpi, Diana fu assimilata alle divinità celtiche. Nei dintorni di Treviri, dove dopo l'occupazione franca verso la fine del V sec. la popolazione praticava ancora i culti pagani, si venerava una Diana simile, la cui veste al di sopra della cintura era talmente stretta da fuoriuscirne il seno (Böhme 1973, 381; Duerr 1992, 28). Nell'attuale Palatinato si tramanda che avessero luogo i riti propri dell'Artemide dell'Asia minore, Diana di Efeso, chiamata qui *Anahità*, la dea della vita sessuale sfrenata. L'antica dea Artemide era detta *Parthenos*, cioè vergine, un termine che in tempi più remoti aveva un significato diverso da quello attribuitole più tardi dai greci: vergine era sinonimo di donna libera, non soggetta a un uomo, condizione che si conserva nel mito delle Amazzoni, donne prive di legami con uomini e adoratrici di Artemide (Fehrle 1910, 203; Duerr 1992, 31).

La Grande Dea, madre della luce, della nascita e del parto è venerata in ogni luogo assumendo nomi e forme differenti (Gimbutas 2008). A Creta era noto il culto di Artemide-Diana, «Dea Datrice-di-Vita», conosciuta come *Eilithya* o *Ilithya*, che significa 'gravidanza', altrimenti detta *Ditinna* dal monte cretese Dicte, mentre a Skopelos è nota come «Regina delle Montagne» (Gimbutas 2008, 109).

3. Artemis Ilithya

Nella quarta parte del secondo volume del trattato *Symbolik und Mythologie der alten Völker* (1810–12), il mitologo romantico Friedrich Creuzer descrive l'origine, l'insediamento e gli sviluppi del culto di Artemis in Occidente, soffermandosi sugli attributi e sul significato mitologico nell'antichità orientale, preomerica e classica⁴.

La primissima origine di Artemis è collocata in Asia superiore o Alta Asia, nella catena dell'Himalaya e nel Tibet, dove la dea fonderà «eine ganz neue Reihe religiöser Ideen» (Creuzer 1843, 515), una scia completamente nuova di idee religiose, recando con sé in Occidente il culto selvaggio e orgiastico della natura che celebrava la ciclicità stagionale e la rinascita della primavera con rituali fallocentrici e androgini propri dell'Asia minore. Artemis si insedia in particolar modo a Efeso, una colonia ionica greca situata nell'odierna Turchia e in suo onore è eretto un grandioso tempio, l'Artemision. Da Efeso «die grosse Asiatische Metropole der Religionen» (Creuzer 1843, 516), vero e proprio crocevia religioso e commerciale, punto di scambio privilegiato e strategico tra l'Asia e la Grecia, il culto della Dea si diffuse presto in tutto l'Occidente. In epoca romana, la città che

⁴ Friedrich Creuzer, *Symbolik* (Leipzig und Darmstadt: Carl Wilhelm Leske, 1837–1843). In particolare, su Artemis, cfr. Creuzer, *Symbolik* (Darmstadt: Leske, 1843), 2. Bd., 4. Teil, 515 sgg.

era rimasta la prima città capitale tra l'Asia greca e la grande provincia romana poteva vantare uno degli idoli antichi più sacri al mondo, idolo che fu convertito nel nuovo culto cristiano in seguito alla conversione imposta successivamente da Paolo che lì iniziò il suo apostolato.

Nel culto efesino si erano fusi elementi medio-persiani, egizi, libici, sciiti e cretesi, determinando così un'immagine sincretistica e stratificata (Creuzer 1843, 517). Dall'Alta Asia, sede dell'antica religione medio-persiana, Artemis si diffonde successivamente alle regioni costiere del Mar Nero dove si integrerà con il culto autoctono delle amazzoni, le prime iperboree. Esse dedicarono ad Artemis il primo «Schnitzbild», il simulacro ligneo (Creuzer 1843, 518). L'informazione proviene dall'*Inno ad Artemide* di Callimaco, di cui Creuzer riporta alcuni versi: «Ehemals weiheten dir die krieg'rischen Amazonen / Auch an Ephesos Ufer zum herrlichen Denkmal ein Bildniss / Unter dem Schatten der Eiche», che a sua volta deriverebbe da un più antico inno, tramandato sia da Erodoto sia da Pausania, conservato in alcuni inestimabili frammenti provenienti da una tradizione anteriore (Creuzer 1843, 518). Si tratta dell'inno di Olen, il misterioso cantore greco originario della Licia, una colonia apollinea di sacerdoti, il quale dopo essersi stabilito sull'isola di Delo, reca con sé il culto di *Ilithya*. Essa è la prima iperborea, che, secondo quanto tramanda Pausania (I, 18, IX, 27), avrebbe aiutato Leto a concepire la coppia divina Apollo e Artemide. I canti di Olen si accompagnano a danze e processioni e insegnano il mito della nascita di Apollo e Artemide e le successive diramazioni di questa prima religione venuta da nord-est, le cui genealogie vengono trasmesse da Erodoto.

Ilithya viene così ad assumere una valenza di primaria importanza nella formazione della grecità olimpica, nella quale, tuttavia, il significato arcaico della prima dea è ormai perduto o andato integrandosi ad altre divinità. Creuzer decide di dedicare alla sua origine e alle sue successive emanazioni una parte davvero consistente della *Simbolica*, che rimane in questa sezione di raccordo tra Oriente ed Occidente così costituita un documento chiave, per altro unico nel suo genere, per comprendere la figura di Artemide-Diana, che viene a configurarsi sempre più come immagine della notte iperborea primordiale e indistinta nella quale tutto era unificato. Creuzer si rifà per la natura di Ilizia alla testimonianza di Pausania: *Ilithya* è Grande Madre, 'prima genitrice' da cui discende la generazione iperborea, come riporterà l'*Inno ad Apollo* di Omero, nonché madre di Eros (1843, 520). Inoltre, è 'prima filatrice', poiché si narra che ella venne in soccorso al parto difficile di Leto utilizzando un nastro d'oro. Come recita l'inno di Olen, è la dea più antica del cosmo, più anziana dello stesso Crono, nonché *Pepromene*, 'dea del destino'. L'attributo di filatrice sarà in seguito accostato a tutte le grandi divinità femminili – Minerva, Persefone, Diana e Venere – che sono chiamate da Omero tessitrici o filatrici, depositarie della vita e del destino umano in memoria dell'antico ufficio iperboreo di Ilizia che fu trasferito, primo fra tutte, ad Artemide, di cui si approprierà in seguito la religione romana con il nome di *Bona Dea* o *Fortuna*. Ma si tratta, dice Creuzer, dell'Artemide nata da Zeus e Persefone, la prima Artemide che ha dato la luce a sua volta a Eros. Qui, in questo intreccio tra

Artemide e Ilizia, si mostra il trasferimento del culto dalla divinità iperborea più antica a quella più recente greca. Creuzer avanza l'ipotesi interpretativa di una filiazione diretta tra Ilizia, Artemide e Persefone con la *Libera* dei misteri, come l'hanno intesa i filosofi neoplatonici nella dottrina orfica. Nel dirlo, non manca di difendersi dalle accuse dei suoi interlocutori avversari, i quali non sembrano persuasi della linea genealogica che conduce da Artemide ai Misteri orfici. In questa tradizione sacerdotale tramandata da Olen a Delo attraverso Erodoto, Callimaco, Cicerone, Pausania troviamo, infatti, secondo Creuzer, una valida conferma della continuità culturale tra le diverse religioni: una teoria che si deve poter supporre per sostenere la tarda origine dell'orfismo (1843, 521-22).

Creuzer introduce, a questo punto, l'attributo più importante: la luna. Artemis Efesia, come tramanda Pausania, è la luce della notte primordiale, ma anche figlia della notte, «Tochter der alten Nacht», giacché in Oriente ogni cosa era concepita come evoluzione di un'altra e ad essa intimamente unita. Qui si comprende come Persefone e Demetra siano una sola entità divina. L'uomo greco divise poi ogni cosa e sulla molteplicità creò i più bei miti e canti che ancora oggi conosciamo, ma permans la memoria dell'antica unità del maschile e del femminile della religione persiana, che si dispiega ancora nel simbolismo religioso e che nell'immagine di Artemide si conserva proprio nella molteplicità degli attributi e dei nomi. Creuzer antepone il messaggio del cantore misterioso Olen che in maniera del tutto diversa dall'epica antropomorfa di Omero ha saputo rendere con evidenza il carattere simbolico e misterico della Dea Efesina, riconoscendo il carattere primordiale della luce nata dalla notte, chiamata a sua volta luna, e dalla legge sacerdotale, cioè luce primordiale, *Urlicht*.

Artemis, come Ilizia, è madre di tutte le cose generate dalla notte lunare portandole alla luce. Il carattere primordiale di Artemis è quello che è stato meglio conservato attraverso i canti orfici e celebrato nei misteri bacchici:

Die erste Lehre von den zwei Lichtern hatte der Hymnendichter Olen gewisse noch seh im alten Sinn und Tone gesungen. Besser als der anthropomorphistische Homerus hatte er das Licht, aus, in, und durch Nacht geboren, erkannt, Mond genannt im gemeinen Glauben, aber im höheren Priesterglauben und Priestergesang als das milde, helfende Urlicht gedacht, als Ilithya, die alle dinge ans Licht bringt, die den Eros gebiert, der das Streitende einigt, und seine Flügel über den geordneten Cosmus schwingt. In diesem Tone sangen nun die Orphiker ächter Schule fort. Jetzt erblickte man im grossen Weltspiegel ein in tausend und tausend Strahlen gebrochenes Licht. Jetzt erkannte man in der Epheserin die grosse und gute Mutter, die sich am bunten Farbenspiele der unzähligen Naturen freut; man erkannte in ihr die Natur, wie die Unterschriften nachheriger Bildner die Ephesische Göttin ausdrücklich nennen: *Φύσις παναίολος πάντων μήτηρ* (Creuzer 1843, 588-90).

I pitagorici o orfici riformati sono dello stesso avviso e considerano Artemis come rappresentazione della natura e come specchio della molteplicità, dotata di infinite forme, come madre nutrice del mondo, spesso raffigurata dalle lunghe

membra in atto di abbracciare ogni essere vivente, come genitrice cosmica, come Venere Urania (Creuzer 1843, 592). Artemis Ilizia è, quindi, dea dell'armonia e dell'ordine cosmico, madre di Eros. Da essa sono discese le amazzoni e le vergini iperboree di Efeso, adepte del sacro culto della prima genitrice e Grande Madre fondatrice del culto di Efeso, dal quale si tramandò il successivo culto della Grande Dea e Dea della Luce e dalla quale nacquero Artemide e Apollo a Delo (1843, 522-23). Ma il parto che reca con sé oltre che la luce della vita, anche le doglie e la sofferenza, conferì ad Artemis anche gli attributi della morte. Viene così per Creuzer a stabilirsi una relazione tra Ilizia e Brimo, potenza cosmica cantata in un poema orfico, introducendo nella sfera di influenza della Dea della Luce gli attributi ad essa opposti:

Nacht, Mond und ihre Phantome und Schrecknisse gränzen so nahe an einander, wie auf der andern Seite Geburt und Geburtswehen und oft der Gebärenden Tod. Das sind die Punkte, um welche sich diese neue Ideenreihe herumdreht. Zuvörderst der Orient kennt von alten Zeiten her in fortlaufender Tradition auch eine peinigende Alilat, eine furchtbare böse Lilith, die Angst und Schmerzen bringt, und mit schreckhaftem Zauber die Kreisenden heimsucht. [...]. Alle diese Vorstellungen gingen nun auch auf die alte Brimo über (Creuzer 1843, 525).

Secondo Creuzer, il simulacro della Grande Dea di Efeso era in origine un *Himmelsbild* (1843, 578). L'idolo recava la forma di un'erma dotata solo di testa e piedi, «einen blossen Tronk mit Kopf und Füßen» (1843, 522). Le braccia sono tese, fissate al suolo o alla base del pilastro, costruito prevalentemente in legno di ebano. Dal colore nero del materiale divenne perciò *Mohrengöttin* (1843, 579). L'idolo si presenta, inoltre, come un *Pantheum*, un aggregato di molteplici attributi che recano testimonianza dei tratti dell'abbondanza, derivati da tutti i culti ad essa corrispondenti e diffusi in tutta l'Alta Asia. Nei miti e nella scultura si osserva poi come i greci decostruirono questa esuberante figura politeistica che rappresentava l'uno nel molteplice. Nelle numerose immagini di Artemide, dice Creuzer, si frammentano infatti i caratteri di quella complessità che un tempo era riunita in una sola immagine, la dea di Efeso.

Artemis, dunque, permase a livello iconico come *dea Panthea* e il suo idolo così caratteristico divenne oggetto di un importante culto, nonché materia di riproduzione specializzata da parte degli artigiani e orafi di Efeso, i quali contribuirono a diffondere la sua icona in tutto il mondo. Altri attributi significativi sono la corona turrata sulla testa velata, analogo a quello della dea frigia Cibele, e la *polimastia*, raffigurante molti seni animali e per la quale essa è detta *multimammia*. Sul tronco è presente una mezzaluna, numerose teste di animali come leoni, vacche, cervi, api, granchi, oppure composizioni miste, come teste di pantera con corna e ali, teste di leoni e tigri con mammelle femminili, animali fantastici come grifoni, draghi, forme arabesche, sfingi. La vacca era sacra all'Artemide persiana, da cui Artemide *Tauropolos*. Il cervo è legato all'immagine di Artemide tramandata a Creta, dove divenne patrona della caccia. Più oscuro

invece il legame che aveva il cervo nell'idolo di Efesia che rinvierebbe per la straordinaria longevità di vita al carattere dell'eternità, riprodotto su molte monete del periodo imperiale. Il cervo appare inoltre nella Gigantomachia come avversario di Tifone, fratello di Osiris, diventando un simbolo della lotta della luce contro le tenebre. Il granchio appare invece, secondo Pausania, come uno dei più antichi attributi della dea Artemide in Arcadia, sulle cui coste veniva chiamata *Eurinome*. Questi era moglie del vecchio dio serpente che governava prima che arrivassero Crono e i Titani. Artemide Eurinome era nata dall'acqua come l'Iside primordiale. Anche sulla testa di Iside è spesso raffigurato un granchio, simbolo dell'elemento umido e immagine mistica della trasmigrazione delle anime nella sfera sublunare (Creuzer 1843, 583). Anche l'ape è legata nella mitologia egizia all'idea della rinascita, in cui si narra che un'ape fu estratta dal corpo del toro in decomposizione attraverso una metamorfosi fisica per tramutarsi in un toro alato (Creuzer 1843, 585). Inoltre, l'ape veniva associata all'idea del primo elemento, puro e innocente, la cui invenzione era attribuita a Melissa, una ninfa. In origine si dice che i primi uomini avessero vissuto di miele in uno stato di indebitamento nei confronti dell'Eden pagano. Le api o melisse venivano così venerate come sacerdotesse poiché avevano istruito il popolo alla coltura del miele. Melissa diventa così un altro attributo di Artemide in quanto Grande Dea Madre o Grande Nutrice. L'ape appare infatti rappresentata su molte monete napoletane sulla testa di Diana. Anche l'immagine dell'ape è legata simbolicamente all'idea dell'anima, del suo eterno fluire e del ritorno: l'ape che lascia la patria per stabilirsi in un nuovo posto non dimentica mai la casa paterna: discende sulla terra in un mondo inferiore, per poi fare ritorno. Nell'antico sacerdozio di Efeso, Artemide è 'dea psicopompa', signora della vita e della morte, legata alla trasmigrazione dell'anima, al suo viaggio e alla circolarità della vita che dalla morte rinasce. In questo è associata ancora una volta a Persefone e Demetra, legate ambedue dal simbolo dell'ape (Creuzer 1843, 586-87).

Ilizia-Brimo è a sua volta legata a *Lilith-Alilat*, nonché alla notturna Ecate, il cui nome greco maschile fu apposto come predicato anche ad Apollo e Artemide, ma la cui etimologia è legata alle idee di purificazione, allontanamento ed espiazione. Ecate è «Fernwirkende, oder als Entfernde und Fluchtabwendende» (Creuzer 1843, 525), potenza infera e notturna, signora della morte che nella triplice configurazione lunare presiede al dominio dei regni della terra, del cielo e del mare. In Ecate-Ilizia si riuniscono le idee di vita e di morte, comuni a molte religioni arcaiche e che si ritrovano più tardi riunite nelle celebrazioni misteriche-dionisiache (Creuzer 1843, 527).

Dopo aver commentato alcune altre possibili diramazioni di *Ilithya* in Tracia e Bitinia, come Artemide *Tauropolos*, Creuzer, passa alla trasmissione dei culti animisti legati a Ecate signora delle fiere, dei lupi, dei cani, giunti in Grecia attraverso la Licia e Creta, ammettendo tuttavia che «In welche Gestalt Ilithya aus dem Hyperboreerlande nach Delos gekommen war, wissen wir nicht» (1843, 531). Giunta dall'Alta Asia a Creta, *Ilithya* si sovrappone ad Artemis sorella di Apollo e figlia di Latona. Ciò accade anche nella genealogia divina della *Teogonia* esiodea

– tradotta per altro da Voss e letta da Heine – nella quale Artemide-Ilizia è figlia di Giove-Ebe: la prima è generata insieme con Apollo da Latona e Giove; la seconda, nata insieme con Ares dall'unione di Zeus ed Era, testimoniando così l'analogia genealogica cretese con quella di Delo (Creuzer 1843, 550). I due fratelli divini ereditano da Giove gli attributi della profezia oracolare e dell'arco (Apollo), e la caccia con l'arco e frecce (Artemide). Artemide, esattamente come le amazzoni insediate nel Ponto e nella Scizia, diventa «umbarmherzige, blutdürstige Kriegerin», una guerriera spietata e assetata di sangue; mentre a Creta si trasforma in una bella e pudica vergine dorica, «schönen, aber spröden Dorischen Jungfrau» (Creuzer 1843, 551). Così, essa ebbe il nome di Brito o Britomarte – la 'dolce vergine' in greco, ninfa di Diana e figlia di Zeus – altrimenti detta *Ditinna*, dal nome del monte cretese dove cacciava cervi e animali selvatici. In questa stessa veste la canta ad esempio Callimaco. Erodoto (III, 59) invece stabilisce il culto di Ditinna a Samo, dove gli emigranti cretesi avevano fondato la città Cidonia e costruito il tempio della dea. Per Creuzer, fra Artemide cretese e Ditinna Britomarte sussiste la medesima relazione, come si riflette anche tra la asiatica *Upis* e la dea *Iperborea* (Creuzer 1843, 552). In breve, in Asia le adepti di Artemis sono Amazzoni, in Grecia sono cacciatrici.

In Egitto Artemis venne assimilata a Iside. Qui la Grande Dea di Efeso emerge nella sua veste geroglifica come 'mummia' e 'mummia velata', unendosi a Isis e Neith, dee lunari, dell'acqua e della notte primordiale, *Urwasser-Urnacht* (Creuzer 1843, 568). Caratteristiche di queste divinità sono la mutevolezza lunare, la potenza caotica, l'influsso tremendo di questa sull'intero creato, nonché stati come la follia, la malattia, il dolore e la morte. Isis è dunque «zürnende Göttin» e i suoi attributi sono i medesimi di Artemide (Creuzer 1843, 569). In Asia vi sono ulteriori identificazioni di questa divinità discendente da Ilizia come *Athor*, *Buto-Bubastis* e la dea assiro-babilonese *Derceto*. Erodoto ha individuato una correlazione tra le greche *Latona-Artemis* e le egizie *Buto-Bubastis*; e così anche Eschilo, il quale definì Artemide 'figlia di Demetra', dacché Horus e Bubastis erano figli di Iside; mentre Buto, al pari di Latona, era propriamente *Amme*, colei che genera indirettamente o che aiuta il parto (Creuzer 143, 570). In base alla genealogia egizia, se *Bubastis* è figlia di Iside e Artemis è figlia di Demetra, allora *Bubastis-Brimo-Artemis* sono a loro volta emanazioni di Ilizia Lucina. Ciò è testimoniato anche da alcune somiglianze: ad esempio entrambe le dee si circondano di fiere come cani e segugi. Rifacendosi poi a Erodoto, Creuzer sottolinea che lo stesso criterio poteva essere applicato alla discendenza di Apollo, poiché l'Apollo ellenico poteva essere correlato al culto egizio del lupo di Horus-Anubis, legato a sua volta al culto della luce e del sole in quanto *Licht-und Sonnenwesen*: qualità, quella della luce, che consentono a questi déi la «Sonnenreincarnation» (Creuzer 1843, 556-58). *Horus-Arueris*, *Harpocrates*, *Sem-Herakles* nel sistema ellenico corrisponderebbero così a Hyperion, Helios, Apollo. Sarebbero derivati così dall'Egitto in Grecia due Apollo del tutto differenti: *Apollo-Horus* e *Apollo-Helios*. Il primo è l'incarnazione del figlio di Osiride e Iside di Sais, caratterizzato da uno stato ambivalente di esaltazione, annientamento e umiliazione, vendetta e furia

devastatrice, e non da un'imperturbabile serenità come vuole il culto ellenico della luce dell'Apollo greco, che è piuttosto un portato del dio egizio Helios (Creuzer 1843, 558). Potremmo concludere riassumendo che la Grecia ha derivato dall'antico culto egizio un Apollo ctonio e un Apollo celeste.

4. Diana italica

Il culto di Diana italica ha origini antichissime che affondano le radici nell'Età del Bronzo. In Occidente si insidia tramite i Calcidesi: ne testimonia il mito di Oreste, il quale dopo aver ucciso il re Toante, era fuggito con la sorella Ifigenia in Italia recando con sé il simulacro di Diana taurica (Vincenti 2010, 81; Green 2007, 40). Del mito di Oreste riferiscono Igino (*Favole*, 261), Strabone (V, 3, 12, 239) e Servio (*Ad Eneide* II, 116, VI, 136).

Alla coppia Oreste-Ifigenia corrisponde quella di Apollo-Diana. Le spoglie di Oreste, che inizialmente era state riposte ad Aricia, furono trasferite da Ottaviano a Roma nel nuovo tempio della Concordia, prima tempio di Saturno. Ciò ha importanza non solo dal punto di vista politico, ma anche rituale, poiché come Oreste, anche Saturno era in esilio, bandito dal cielo da Giove, e come Romolo era stato portato in cielo. Il mito di Oreste d'altronde riveste una grande importanza nella storia della mitologia, in quanto per Bachofen segnerà la definitiva vittoria del patriarcato sul matriarcato, attestando un momento di transizione importante nella cultura arcaica (Bachofen 2021).

Il culto così fondato di Diana italica ebbe grande diffusione in tutta la penisola in epoca Imperiale. Tra i siti più importanti si menzionano l'Aventino, dove è presente un tempio di Diana eretto da Servio Tullio, tra gli abeti del monte Algido (sui Colli Albani), tra i cespugli del Corno sui monti Reatini, sul monte Arcadia e sul boscoso Monte Tifata presso Capua nell'Appennino campano, dove veniva celebrata Diana Tifatina, e infine ad Aricia (attuale Ariccia). Il culto di Diana italica conobbe notevole diffusione non solo nell'epoca di Augusto, ma soprattutto nel II sec. d.C. acquisendo importanza anche dal punto di vista politico. A questo proposito è necessario specificare che già nel VI sec. a.C. Aricia, oltre ad essere un importante centro religioso, era anche uno spazio politico e di rappresentanza all'interno del quale venivano regolati i rapporti diplomatici tra i popoli latini che qui potevano stringere o sciogliere alleanze. Coloro che entravano nel bosco disarmati potevano infatti godere di questo spazio neutro in virtù della protezione della dea, che dunque appare nella sua primissima attestazione come dea armata e patrona dei guerrieri che si battevano per garantire la pace, impegnati a costruire la Lega latina. Intorno al I sec., Servio spostò il culto di Diana sull'Aventino con l'intento di portare il prestigio del culto di Aricia anche a Roma.

Sull'Aventino Diana cominciò ad essere celebrata come ad Aricia nella festa delle calende di agosto, dove venne ad assumere in particolare il carattere di festività dedicata alle donne e agli schiavi liberati. Servio Tullio vi aveva eretto un tempio a memoria dei liberti sul modello del tempio di Diana a Efeso, che similmente svolgeva un ruolo sia religioso, sia diplomatico. Sull'Aventino viveva

la *lex arae Dianae* in Aventino, l'iscrizione che regolava i rapporti civici e militari tra autoctoni e forestieri e che creava una comunità aperta dove potersi confrontare e accordare senza ostilità privatamente e pubblicamente (Green 2007, 95-100).

Come riporta il Roscher, la *dea nemorensis* sopravvive in questi luoghi nella forma di «Waldgeist» e «Obwalterin», spirito elementare che presiede alla vegetazione spontanea e feconda, incontaminata e incorrotta dall'azione umana. A lei e al dio boschivo Silvano sono dedicate in questi luoghi numerose iscrizioni (1884-90, 1005).

Aricia è considerato per lo più uno spazio sacro circoscritto al bosco e al lago di Nemi, in cui la *dea nemorensis* era venerata insieme al *rex nemorensis* e dio della vegetazione Virbio, da lei riportato in vita. Il mito di Diana e Virbio è narrato nel canto VII dell'*Eneide*:

Va alla guerra anche Virbio, splendido figlio di Ippolito,
famoso e bello, venuto dalla materna Ariccia,
cresciuto nell'umido bosco sacro di Egeria, dove
sorge l'altare ricco della clemente Diana.
Dicono che Ippolito, morto per l'inganno
della matrigna, dopo aver espiato col sangue
la vendetta paterna travolto dai cavalli
imbizzarriti, tornasse a vedere le stelle
altissime e l'aria del cielo, risuscitato dai filtri
del medico Peone e dalla pietà di Diana (Virgilio 1952, 261).

Come spiega Frazer, quello di Diana nemorense è un mito di fondazione che prevede un culto sacrificale di sostituzione, che rimanda a sua volta ai riti di passaggio dei giovani all'età adulta. Il culto di Diana era affiliato al sacerdozio di Aricia, un barbaro rituale disceso da antiche usanze, che prevedeva la successione dinastica del nuovo re, tramite l'uccisione del suo predecessore sconfitto a duello. Il rituale del ramo d'oro che interessa il culto di Diana aricina e della successione del re del bosco è da individuarsi a sua volta nella storia del ramo fatale con cui Enea poté, per ordine della Sibilla, fare ritorno tra i vivi prima di intraprendere il suo viaggio nel regno degli inferi. Servio ha posto in relazione il rito del ramo d'oro narrato con l'episodio dell'uccisione del re del bosco (*Eneide* VI, v. 409), in cui dopo la morte di Miseno, Enea è esortato a servirsi di un ramo fatale, *virga fatalis*, affinché l'eroe possa discendere negli Inferi attraverso lo Stige (*Eneide* VI, vv. 170-87):

Se davvero desideri con tanta forza passare
due volte le paludi dello Stige, vedere
due volte il nero Tartaro, se davvero hai il coraggio
di tentare un'impresa pazzesca, ascolta quello
che prima dovrai fare.
Sopra un albero ombroso,

opaco, pieno di foglie, c'è un ramo tutto d'oro
(d'oro le foglie, d'oro il flessibile gambo)
consacrato a Giunone infernale: lo copre
e lo nasconde il bosco, un'alta ombra lo chiude
in una valle oscura. Non si può penetrare
nei segreti del suolo prima d'aver strappato
dall'albero quel ramo dalle chiome dorate.
L'ha deciso la bella Proserpina, che vuole
le si porti in regalo il ramo: chi lo strappa
ne vede spuntare un altro eguale, mettere fronde
di un eguale metallo. Cerca in alto con gli occhi,
e quando riesci a trovarlo strappalo con le mani
secondo il rito (Virgilio 1952, 196-97).

Per subentrare al sacerdozio sacro, il re del bosco di Nemi, *rex nemorensis*, avrebbe dovuto staccare un ramo e utilizzarlo a sua volta come arma, in virtù della concezione secondo la quale chi si appropria dello spirito silvano dell'albero diventa sua volta divinità incarnata e re del bosco. Attorno all'albero a lei sacro orbitava dunque costantemente un uomo, sacerdote e omicida, che doveva difendere il proprio sacerdozio con ogni forza, per impedire che un nuovo sacerdote, uno schiavo fuggitivo più astuto e forte di lui, potesse prendere il suo posto uccidendolo.

Virbio non sarebbe altri che Ippolito, o figlio di Ippolito stesso, resuscitato per volere di Artemide e trasportato ad Aricia sotto la protezione della Ninfa Egeria, sacra a Diana, e che nel boschetto di Nemi avrebbe preso il sacerdozio nascendo a nuova vita. Virbio significa appunto *vir bis*, 'uomo due volte'. Secondo Servio, Virbio era venerato ad Aricia come dio del sole. Insieme con Diana costituisce una coppia divina, al pari di Attis e Cibele, Erittonio e Minerva, Adone e Venere.

Diana aricina, collegata alla figura emblematica del fuggitivo, nonchè matricida Oreste, è stata dunque onorata a Nemi come protettrice degli schiavi fuggitivi, esiliati e ammalati, nel cui bosco ha trovato anche asilo Virbio-Ippolito rinato dal potere di Diana e Asclepio guaritori. Virbio-Ippolito, complementare a Oreste, rimanda non tanto al rituale sacrificale del *rex nemorensis* in uso ancora al tempo di Pausania (II sec.), quanto ai riti di morte e resurrezione di Ippolito-Virbio. Anche quest'ultimo trova infatti posto a Nemi, eroe legato alle sorti di Diana come Ippolito lo è di Artemide, il quale veniva celebrato insieme a Diana nelle Idi di agosto (Green 2007, 53).

Secondo Graves, il mito del ramo d'oro è da ricondursi anche al mito dell'evirazione di Urano ad opera di Crono, successivamente ucciso da Zeus, poiché egli lesse nell'avvicinarsi delle generazioni divine per omicidio la medesima pratica sacralizzata dell'eliminazione annuale del vecchio re della quercia da parte del suo successore. Zeus viene così legato al culto della quercia Diana-Dodona in Epiro, dove il dio era venerato con il nome oracolare dei pastori e nel cui luogo officiavano le sacerdotesse di Dione, una «Grande Dea silvestre»,

altrimenti nota appunto come Diana. Anche nel Peloponneso il culto della quercia veniva officiato come culto dell'orzo, nel quale il successore del titolo di re ereditava i favori della sacerdotessa della Dea Madre; mentre i resti della vittima divenuta immortale erano seppelliti su un'isola sacra, un luogo di culto in cui venivano praticate usanze orgiastiche e rituali di stregoneria in favore della Dea (Graves 2009, 76-7).

Leggendo in chiave esegetica il passo di Stazio (*Selve*, III, 1), che narra della festa in onore di Diana-Trivia nel giorno delle Idi di Ecate, il 13 agosto, Frazer collega la festa pagana al culto cristiano, giorno in cui di fatto è celebrato anche Sant'Ippolito. Diana, che è discesa lo stesso giorno negli Inferi per salvare Ippolito, sarebbe ascisa il terzo giorno, il 15 agosto, che nel calendario romano corrisponde all'Assunzione della Vergine Maria. La sua importanza per Frazer è centrale nella cristianità, poiché

[...] difficilmente si potrebbe dubitare che il sant'Ippolito del calendario romano, che fu trascinato a morte dai suoi cavalli il 13 agosto, il giorno appunto di Diana, non sia tutt'uno con l'eroe greco dello stesso nome che, dopo essere morto due volte come peccatore pagano, fu felicemente resuscitato come santo cristiano (Frazer 1950, I, 37).

D'altra parte, la morte rituale di Ippolito è letta come la rappresentazione di una più «profonda filosofia sulle relazioni della vita dell'uomo con la vita della natura» (Frazer 1950, I, 41). Che Diana sia dea della vegetazione e in genere della fertilità della natura è testimoniato dallo stesso mito di Ippolito e Artemide a Trezene che rappresenta una variazione del mito della fertilità della terra, del bestiame e dell'uomo. La vicenda che lega Diana al re del bosco insegna infatti l'eziologia stessa dell'antico rituale del sacerdozio di Nemi: il rito si configura cioè come rappresentazione antropomorfa del rinnovamento della vegetazione e del ciclo naturale attraverso l'incarnazione dello spirito della vegetazione. Nell'Europa moderna e soprattutto nei paesi di lingua germanica, simili rituali sopravvivono nelle culture rurali contadine in forma di celebrazioni e carnevali durante la Pentecoste o San Giovanni, che ripropongono il mito del re e della regina del bosco come simbolo del rinnovamento stagionale in primavera o in estate – si veda, ad esempio, la festa del *Walber* bavarese o il rituale del Verde Giorgio – che termina con il risveglio del fanciullo da parte della fanciulla per mezzo di una danza rituale e si conclude con il matrimonio sacro dei due. La mitologia classica è densa di simili unioni sacre propiziatricie – ad esempio, il culto di Dioniso ad Atene e lo sposalizio di Zeus e Demetra, dea del grano.

Anche il mito norreno di Baldr, narrato nell'*Edda*⁵, presenta delle analogie con i miti di fertilità e sacrificio del vicino Oriente, come quelli di Tammuz, Attis, Baal,

⁵ Il poema *Edda* è noto tra Sette e Ottocento attraverso la traduzione di Herder dei poemi di

e quelli di Orfeo, Venere e Adone, Diana e Virbio (Turville-Petre 1964, 17; 21-6; 157). Freya, dea dell'amore e della bellezza e valchiria, discende agli inferi per salvare e liberare il suo amato figlio Baldr, semidio ucciso a duello da Loki, reso vulnerabile da una fogliolina di vischio (Turville-Petre 1964, 17; 21-6; 157). Secondo altre versioni, Freya resuscita Baldr con le proprie lacrime (Demant 2002, 140). Infine, si registra anche la vicinanza con la figura di Cristo, il quale, come riferiscono alcuni testi apocrifi, fu crocifisso su un ramo di vischio (Turville-Petre 1964, 158-9).

Diana aricina, oltre che dea cacciatrice e protettrice della natura e degli schiavi liberati, assume infine l'attributo di guaritrice come «Göttin der Heilung» (Föcking 2008, 152), poiché ha aiutato insieme a Leto a guarire la ferita di Enea, come narra Omero nell'*Iliade* (5, 445-48). Questa funzione svolta dalla dea è osservabile anche a livello culturale grazie ai numerosi ritrovamenti archeologici nell'Italia centrale di opere e manufatti votivi dedicati a Diana (Green 2007, 235-36). Sotto questo aspetto Diana è anche dea delle partorienti invocata tre volte durante il travaglio in quanto 'Lucina' o Ilizia, e sorella di Asclepio guaritore. Come riporta Orazio nelle *Odi* (22, 1-3), Diana è invocata come «Vergine che proteggi i monti e i boschi, che tre volte invocata odi le giovani donne in travaglio e le strappi alla morte» (Vincenti 2010, 137; 148).

Diana non solo è guaritrice delle malattie fisiche legate al parto e alle ferite di caccia – come osserva Grazio nel poema didascalico sulla caccia *Cynegeticon* – ma di anche malattie psichiche, come l'*error mentis*, il *furor* e altri disturbi comportamentali, nonché il morbo sacro o epilessia. Quest'ultima si riteneva fosse provocata dal dio e solo da quello potesse essere guarita (Green 2007, 236).

5. Trivia

Trivia rappresenta originariamente uno dei primissimi epiteti di Diana e verosimilmente anche uno dei più frequenti in relazione a Diana *Lucina* dotata di triplice volto (Vincenti 2010, 90). Esso è riferito non solo al suo aspetto di dea delle strade e nei crocicchi, dei trivii, ma anche alla sua triplice natura che nella classicità la raffigurava come Luna nel cielo, Diana sulla terra, Proserpina-Ecate negli Inferi. In epoca ellenistica Diana era fusa con Ecate, dea infera legata alla notte, alla magia e ai riti misterici, nonché ai fantasmi e agli spettri della terra con i quali appariva nottetempo e che formavano il suo corteo infernale – metamorfosi aberrante del pagano corteo di ninfe. Come Diana, anche Ecate veniva infatti adorata a Efeso e celebrata dalle donne con delle danze. In Trivia si rileva la centralità planetaria e cosmologica come divinità celeste e infera che presiede la ciclicità della vita lunare e terrestre, ma non solo. Essa, infatti, rappresenta «un senso escatologico del tempo» e i suoi volti sono immagine delle tre forme «vita, circolarità, idolatria»

Hickes e Bartholin e, soprattutto, dell'*Edda* di Resenius e Bartholin, apparsa sul «Teutsche Merkur» nel 1783 (Strich 1910, I, 54).

(Galvano 1967, 125). Nella letteratura astrologica, soprattutto in età ellenistica, Diana-Luna-Selene sono i tre volti di una stessa divinità cosmica e planetaria. Diana come dea della luna viene menzionata da quasi tutti i più importanti autori latini, da Varro, Cicerone, Ovidio, Virgilio, Orazio, Catullo; specificamente come Trivia da Petronio, Marziale, Orazio. Virgilio menziona la sua forma triadica: «tria Virginis ora Dianae» (*Aen.* 4,511). Anche Orazio ne evoca la numerologia di «diva triformis» dal valore mistico (*Carm.*, III, 19, 11, 22). Per Servio, Trivia è composta da Diana-Luna-Proserpina (*ad Aen.*, 4, 511). Tolomeo la colloca nella costellazione insieme ad Afrodite, la quale si occupa di esercitare un influsso sulle nascite e la fertilità. Il simbolismo numerologico antico di Trivia non richiama solo la triplice configurazione della luna piena, calante e crescente di Diana, rappresentata anche in *Ecate Cornuta* e in *Lucina-Diana-Ecate*, signora della nascita, della vita, della morte, ma anche la trinità italica di *Cerere-Liber-Libera* sull'Aventino e di *Giove-Apollo-Diana* presso l'altare trino (Usener 1966, 30; 345).

Nei culti della natura di origine italica, la divinità celebrata nel nord Italia è detta *Fortuna* o *Bona Dea* poiché essa dava i frutti della terra. *Bona Dea* è associata da Macrobio a Ecate (*Saturnalia*, I, 12, 23), ma in principio era maggiormente legata a Cerere o Cibele nella religione romana, potenza tellurica, che dai Pelasgi trapassò agli Etruschi attraverso le feste della vegetazione celebrate dai cabiri o coribanti (Creuzer 1843, 571; Brouwer 1989). Orazio tesse le lodi di *Fortuna* insieme a *Necessità* e *Speranza*, sue ancelle: tre dee che rappresentano la triplice dea lunare in quanto luna piena-crescente-calante (*Carmina* 1, 35).

Nelle credenze folkloriche europee Trivia assume le sembianze di *Fato*, assimilandosi alle Parche greche, alle Moire romane e alle Norne germaniche, la celtica Brigit, poi Santa Brigida (Gimbutas 2008, 109).

Dal tramonto del paganesimo Diana-Trivia – cui apparteneva un culto della fertilità diffuso in gran parte dell'Europa centro-meridionale – è celebrata attraverso misteriosi riti agricoli e sabba notturni (Ginzburg 2017, 79; 102). Nell'immaginario occidentale, la figura della strega si ritrova nella letteratura sia pagana (Circe, Medea), sia biblica (Endor). Nella mitologia emerge in relazione al culto di Diana-Trivia e alle feste celebrate in onore di Diana italica. Nella letteratura latina, troviamo Cynthia, la donna amata dal poeta Propertio, la quale è associata al potere stregonesco di Trivia: infatti, viene vista procedere per oscuri boschi per l'antica via Appia (che collega Roma ad Ariccia), recando torce e fiaccole accese in onore della triplice dea, come si usava durante le calende di agosto. La dea che viene vista in questa processione assume per Propertio l'aspetto di una strega che esercita un'irresistibile malia in chi osi guardarla: «Qui videt, is peccat; qui te non viderit ergo, non cupiet: facti lumina crimen habent» (*Elegie*, II, 32). La donna in questione è una viandante notturna che preferisce i boschi e le strade insidiose alle battute vie romane da cui si allontana. Celebre è l'invocazione delle figure divine di Notte, Diana e di Ecate dea dell'Averno per bocca della strega Canidia nelle *Epodi* di Orazio (V; XVII). Ecate è a sua volta invocata ora come Diana, ora come Proserpina, perché aiuti la strega a preparare filtri d'amore e incantesimi a scopo divinatorio insieme alle altre due megere, Sàgane e Veia, in un

oscuro rituale che si svolge nei giardini di Mecenate sull'Esquilino. Orazio ne descrive l'apparizione: «Con questi stessi occhi, io vidi Canidia / con l'abito nero e la cintura in vita / correre insieme a Sagane e gridare nel vento: / il pallore la rendeva orrenda» (*Sermones*, I, VIII).

Il lato notturno di Diana è così legato alla stregoneria e alle arti magiche sin dai poeti tardo-ellenistici: è questa particolare configurazione come dea notturna e viandante, avvolta da un'aura sinistra e di occultismo, solita vagare di notte con le anime dei morti, seguita da cagne e intenta in esorcismi e in stregonerie che Diana torna nel folklore popolare europeo come dea-demonessa della caccia selvaggia. Nel Medioevo Diana-Trivia assume, tra le tante sue denominazioni, anche quella di *Madona Oriente* o *Signora del zogo*, come veniva chiamata nell'arco alpino, composta dal terzetto Diana-Abunde-Erodiade (Ginzburg 2017, 76-7; Muraro 2006). Se *Abunde* o *Habonde* è legata a Diana come *Bona Dea*, *dea Abundia* o *Satia* ovvero *Abundantia*, allo stesso modo Erodiade è *Herodiana*, dea Meridiana, accostata a Diana a partire dal concilio di Trier nel 1310 (Ginzburg 2017, 76). Tra queste, spesso compare anche *Richella*, ossia 'ricchezza' (Ginzburg 2017, 80-1).

In una testimonianza del 1384, la Signora al cui gioco le streghe prendevano parte era chiamata «Diana dagli inquisitori, Erodiade dal popolo, Madonna o Signora Oriente dalle imputate» (Muraro 2006, 148). A partire dal X secolo, infatti, emerse un culto sotterraneo femminile legato da viaggi notturni e composto dalla triade satanica delle dee Diana-Abunde-Erodiade, una trasposizione fantasmatica dell'antico culto di Diana adorata a Efeso, che diventa nel medioevo «una religione estatica femminile dominata da una dea notturna dai molti nomi» (Ginzburg 2017, 100). Le schiere di demoni trasformati in donne è chiamato *Holda* nel *Decretum* di Burchard von Worms. Uno degli epiteti di Diana è *Frau Holde*, ma è chiamata volgarmente anche *Unholde*, oltre che *Fraw Berthe* e *Fraw Helt*⁶. Il termine ha una valenza anticattolica, poiché *unhold* potrebbe essere inteso, oltre che come una probabile corruzione di *bona dea*, anche in contrapposizione al valore positivo della figura Vergine dell'Annunciazione salutata come *Holdselige*.

In un primo momento alla «Società di Diana» prendevano parte adunanze di giovani uomini e donne dediti a rituali di fertilità sessuali e propiziatori svolti in accordo con la ciclicità lunare, secondo credenze di varia natura e superstizioni astrologiche (Battisti, 1989, I, 162-63; Cattabiani 2002, 220). In accordo con il suo attributo astrale, Diana è considerata anche sovrana del tempo, della misura del calendario lunare che veniva calcolato in base alle ombre lasciate dal passaggio solare, cioè con la meridiana (Chiavarelli 2007, 33). Non è un caso che anche di Erodiade sia stata messa in rilievo la connessione mistica con la luna (Ogane 2010, 167-84), tratto mitico che ne prova non solo la filiazione simbolica astrale con Diana-Ecate, ma anche con tutte le dee lunari della tradizioni mediterranee e asiatiche, come la babilonese Ishtar, l'ebraica Astarte e l'egiziana Iside, la cui

⁶ I nomi compaiono nei sermoni dei predicatori domenicani, come Johannes Herolt attorno al 1480 (Ginzburg 2017, 87).

sacralità è tuttavia posta nel segno di una *luna nera*, vendicativa e fatale (Sicuteri 1980, 53), richiamando a sé l'antichissima e temibile configurazione di *Lilith*, prima compagna di Adamo, alter-ego di Eva, serpente-demone coperto di sangue e saliva che secondo il Berešit Rabbâ si rifiutò di sottostare ad Adamo e lo abbandonò (Sicuteri 1980, 19-34).

6. «Grande è la Diana di Efeso»

La storia della distruzione del culto di Diana efesina è riportata negli *Atti degli Apostoli* (19,23-20,1), scritti presumibilmente dallo stesso autore del vangelo di Luca. In un passo (19,23-34) si narra di una storica rivolta degli artigiani della città di Efeso, capeggiata dall'orafo Demetrio contro il tentativo di conversione dell'apostolo Paolo di Tarso. Questi si era recato dal 52 al 55 d.C. nella città di Efeso – attuale Selçuk in Turchia – per diffondervi la religione cristiana, proprio là dove troneggiava il grande tempio di Artemis, il cui culto fioriva un tempo come il più rigoglioso di tutto l'Oriente antico. La predicazione di Paolo minacciava non solo la scomparsa dell'antica religione panteista, ma la stessa professione degli orafi. Questi, infatti, basavano i propri commerci, estesi a tutto il Medio Oriente, interamente sulla produzione di statuette votive raffiguranti l'idolo della Grande Dea.

Nota è vicenda della resistenza degli orafi e artisti efesini che gridarono per più di due ore «Grande è la Diana di Efeso!», per preservare il culto di Artemis Efesia nella sede del grandioso tempio Artemision. I cristiani iconoclasti si opponevano all'aspetto materiale e terreno del culto efesino. Proclamarono la distruzione delle statue per sopprimere e reprimere la seducente idolatria e impedire così la propagazione di una sorta di *effetto Pigmalione* pagano (Böhme 2006, 373-74; Belting 1990, 48). Gli adepti della dea, al contrario, sostenevano la sacralità dell'immagine culturale della dea efesina e del suo *Himmelsbild* che rappresentava infatti l'idea della natura feconda, della madre terra nelle forme di una dea primigenia e *multimammia*, ponendo Diana nel solco di tutte le dee madri delle religioni antiche: dalla Grande Dea orientale Iside, alla Frisia Cibele, alla greca Rea e fino alla dea romana Idae (Thiersch 1935; Hoenn 1946; Fleischer 1973, 229-33).

Sulle tracce della Grande Diana di Efeso anche Sigmund Freud si era imbattuto casualmente nel 1911, allorché la Dea «ancora ai nostri giorni è apparsa come Santa Vergine a una pia ragazza tedesca descrivendole il suo viaggio a Efeso» (Freud 1974, VI, 509). In questo incredibile sogno, la donna di nome Katharina Emmerick di Dülmen, trovatasi al cospetto della Dea, con dovizia di dettagli riferisce in una seduta del luogo e dell'abitazione della morte della Vergine a Efeso. Questi luoghi, che furono trovati realmente così come la donna li aveva descritti, divennero meta ancora una volta, come nell'antichità, di pellegrinaggi di fedeli. Il pretesto del sogno mistico offre a Freud l'occasione di ripercorrere il tragitto compiuto un secolo prima da Goethe, del quale menziona la poesia *Groß ist die Diana der Epheser!*, al fine di illustrare «la tesi della continuità di certi elementi di

culto fondamentali nel passaggio da una religione a un'altra» (Freud 1974, VI, 507). Oltre alla storia degli artigiani narrata nella *Apostelgeschichte*, Freud aggiunge ulteriori dettagli sulle trasformazioni dell'Antica città di Efeso in Asia Minore. Le rovine di Efeso furono portate alla luce dagli scavi dell'archeologia austriaca, come si rende conto nell'opera di Sartiaux, *Villes mortes d'Asie mineure* (1911). In particolare, annota che il tempio di Diana, sorto per mano di emigranti ionici nell'VIII sec., divenne sede del culto matriarcale della dea *Oupis*, che gli ionici identificarono con la patria Artemide. Nel 356, la stessa notte in cui nacque Alessandro Magno, il quarto e più importante tempio andò in rovina a causa di un incendio appiccato per mano del folle Erostrato, così che il tempio venne ricostruito ed Efeso si trasformò in una 'moderna Lourdes'. Segue la storia dell'apostolo Paolo ambientata nel 54, così come conosciuto nell'episodio biblico. Qui Freud riporta come l'apostolo abbia posto fine al dominio del culto dianico e alla rivolta degli artigiani di Efeso capeggiata da Demetrio, narrando della difficoltà di sedare il tumulto da parte delle autorità locali, che dovettero assicurare loro che «la maestà della grande dea era tangibile e superiore a qualsiasi attacco» (Freud 1974, VI, 510). A Paolo subentrò Giovanni, presunto autore dell'Apocalisse, il quale insediatosi ad Efeso impose l'adorazione di una nuova divinità matriarcale e materna cristiana, la Madre Vergine Maria, facendo erigere nel IV sec. la prima basilica dedicata alla Vergine, garantendo altresì la continuità della professione degli artigiani e degli orafi, nonché una nuova meta di pellegrinaggio per i fedeli. La città era poi tramontata definitivamente sotto la conquistata islamica, «ma la grande dea di Efeso non rinunciò neanche allora al suo diritto» – conclude Freud al quale non resta che riferire dell'improbabile sogno di Diana efesina (1974, VI, 510).

7. Diana Vergine Maria

La soppressione dei culti pagani e la conversione del culto di Diana in quello della Vergine trova fondamento nell'editto di Teodosio nel 380 (Baren, Cashford 2017, 764). Il tragitto che conduce da Efesina a Maria non è lineare e sottende un processo di sovrapposizione mitica in cui la visione patriarcale-indoeuropea è stata integrata da quella ebraico-cristiana, dopo che quest'ultima era passata attraverso una precedente assimilazione del momento matriarcale pelagico preellenico (Galvano 1967, 128). In questo momento si assiste alla «trasformazione nella Vergine cristiana di Isis [...] o della stessa Efesina [...] per il suggestivo accostamento del suo culto con la tradizione del soggiorno della Vergine a Efeso, e l'opera del locale Concilio del 431 d.C.» (Galvano 1967, 129). Come detto, infatti, Diana efesina, il cui culto raggiunse l'apice nel III secolo d.C., era considerata 'vergine madre universale' al pari di Iside, a sua volta immagine della *sophia gnostica* secondo Plutarco, dea 'una che è tutto', dai mille volti e nomi (Belting 2022, 87-8). Proprio nella possibilità di Artemis-Isis risiederebbe la Vergine madre, la quale rappresenta

[...] il mondo pagano entro il quale la Cristianità nacque e fu capace di trovare [...] la propria speranza e la propria fede. Essa fu l'unica divinità che salvò la specie umana. Qui appunto si può scoprire una piena riconciliazione tra il politeismo con tutta la sua illogicità (sic) e l'enotheismo religioso che Apuleio fa proclamare a proposito di Isis: *Numen unicum multiformi specie nomine multiuogo veneratur orbis* (Galvano 1967, 45-6).

A partire dal tramonto del paganesimo nel V secolo, Diana efesina è assimilata progressivamente alla Vergine Maria e tale metamorfosi è, secondo Böhme, la più significativa che assume la Dea di Efeso (2006, 375). La figura protocristiana di Maria, prima ancora che 'madre di Dio' era infatti già considerata 'madre degli dèi', ed era stata assimilata a Roma con la frigia Cibele di Pessinunte, così come con l'Artemide di Efeso (Belting 2022, 86-8). È lei, inoltre, il modello del celebre *Inno alla Madre degli dèi* dell'Imperatore Giuliano l'Apostata, il quale si dichiara devoto alla Dea «verGINE senza madre, il cui trono si trova accanto a quello di Zeus» (Belting 2022, 88).

Nel 431 il culto dianico di Efeso scompare definitivamente, soppiantato da quello mariano. Il terzo concilio ecumenico aveva introdotto l'adorazione della Vergine Maria, poi confermata definitivamente dal concilio di Calcedonia nel 451, in cui le si impone il titolo di 'genitrice di Dio', sollevando non poche discussioni sulla convergenza dell'aspetto di vergine con quello di genitrice. Ma del resto, questa convergenza riporta niente meno che al secolare aspetto ambivalente di Diana Lucina. Il culto di Maria introdotto dall'Imperatore Teodosio II assimila gli attributi della Grande Madre di Efeso e li riconverte in senso cristiano in quelli di divina Madre di Dio. Il culto mariano si diffonde velocemente nei due secoli successivi alla sua introduzione (Böhme 2006, 365; Belting 2022, 89). Molti templi di Diana e Iside sono riconvertiti e riconsacrati in chiese e basiliche mariane dalla fine del IV secolo, i resti dei templi di Diana sono usati per la costruzione della chiesa di San Giovanni (Dobschütz 1899; Klein 1933; Böhme 2006, 375).

In Francia sarà soprattutto Iside a prefigurare la Vergine Maria. L'assimilazione tra le due è attestata a partire dal XV secolo in alcune incisioni di Christin de Pisan, dove Isis-Io-Maria è concepita oltre che come allegoria della conoscenza divina, anche come dea della natura, della vegetazione e dell'agricoltura, rappresentata in veste di giardiniera, che pota alberi e piante, secondo la tradizione risalente al testo di Isidoro di Siviglia commentato da Servio, *Isis autem lingua Aegyptiorum est terra* (Baltrušaitis 1985, 83-5; 121). L'iconologia della *Giardiniera* attesta difatti la miscidazione tra il culto della natura derivato dalle antiche madri pagane e quello domestico e accuditivo della Vergine, che rappresenta una delle immagini più diffuse del Rinascimento italiano. Tale assimilazione ha origine nel culto della Madonna del Galloro, scoperto con il ritrovamento nel santuario di Valle Giardino ad Ariccia di statuette ex-voto che raffigurano delle donne sedute con il capo velato e che tengono un bambino in grembo; e di un dipinto raffigurante un'icona della Vergine con Bambino inciso su pietra albana risalente al X sec. (Vincenti 2010, 137-409). Dal 1600 la Madonna del Galloro, alla quale ad Ariccia era stato eretto

un tempio e venivano dedicate processioni e festività, veniva salutata come «Signorina della Festa» (Vincenti 2010, 142).

Seguendo l'allegoresi rinascimentale di ispirazione orfica del Seicento, gli dèi omerici vengono trasformati attraverso l'apologetica cristiana in «figure del dissimile» (Didi-Huberman 2009)⁷. Diana viene rappresentata spesso nelle vesti della Vergine Maria (Usener 1948, 228). Il mito di Diana assume un duplice significato nell'ambito dell'allegoresi cristiana: positiva, se ricondotta al ruolo di Diana come dea della virtù, della fedeltà e della castità. Essa è evocata nel romanzo d'amore ellenistico già a partire dal XII secolo come modello della *sophrosyne* associato alla Vergine Maria (Moog-Grünewald 2008, 154). Questo aspetto è sottolineato dall'*Ovide moralisé en prose*, la volgarizzazione delle *Metamorfosi* ovidiane in francese (XIV sec.), dove Diana compare come allegoria cristiana della castità sovrapposta a Maria.

L'assimilazione cristiana di Diana procede di pari passo con una più terrena e laica immagine di Maria Maddalena, che nel vangelo apocrifo di Giovanni appare a Cristo come una Madonna in ginocchio in penitenza, perdonata da Gesù, dunque come peccatrice redenta e santificata dall'amore e dal pentimento (Baert 2012, 189-222; Nürnberg 1996, 228-42). Nell'arte figurativa, Maddalena compare sia ai piedi della Croce, sia nelle scene bibliche del *Noli me tangere* (Baert 2012, 193). Entrambe le iconologie tematizzano il fondamentale ruolo di Maddalena come testimone, *apostola apostolorum* della Resurrezione di Cristo, la quale scopre il sarcofago vuoto.

8. La Dea mutilata di Trier

Nella storia religiosa, l'idolo di Diana ha attraversato fasi alterne di gloria e miseria, sopravvivendo a distruzioni e occultamenti. Il tempio di Efeso, la terza meraviglia del mondo, subì diverse catastrofi: dopo numerosi incendi – uno dei quali nel 356 a.C. narrato da Plinio nella *Naturalis Historia* (33, 154) – ed altrettante ricostruzioni, è distrutto definitivamente nel 410. Con la sua distruzione ebbe fine anche il culto della Grande Dea di Efeso (Muss 2001).

Le metamorfosi di Diana si infittiscono e si complicano a partire dal tardo Ellenismo, quando crebbe la percezione apocalittica della decadenza e si cominciò a far strada l'idea che con la distruzione del paganesimo un mondo stava per concludersi e un altro per iniziare (Del Corno 1983). La minaccia della fine incombe ciclicamente e si impone sugli uomini con un senso di angoscia e di

⁷ Si adotta qui in senso lato il concetto di Didi-Huberman, per il quale la dissomiglianza riguarda uno spazio mentale, *regio dissimilitudinis*, ovvero «il tentativo di esprimere spazialmente una tale frammentazione dell'immagine divina», uno spazio che qualifica la distanza dall'imgo Dei, determinandone il grado di deformità, mostruosità, abisso, oblio. Una figura che astraendosi dalla somiglianza, esce da sé per raggiungere l'alterità (2009, 66-82).

fatalismo cosmico. Molti tentano di dare una risposta all'angoscia e all'inadeguatezza di fronte ai problemi ultimi, trovando conforto nel «riconoscere il divino negli eventi della vita terrena» (Del Corno 1983, 11-3). È un'epoca fortemente sincretistica: divinità orientali come Serapide, Iside, Cibele vengono importati nel *pantheon* greco, vengono scoperti i riti misterici di Eleusi e si diffonde il culto di Dioniso.

Quando a cavallo tra il VI e il VII sec. Diana assumerà le forme più diverse – come scrive Heine (DHA 9, 240) – già siamo al termine di quella fase di transizione tra la cultura ellenistica e quella cristiana, segnata dalla soppressione degli idoli pagani imposti dai concili e dalle bolle papali che si erano espressi a più riprese sul divieto di adorazione pagana nell'Impero Romano a partire dall'editto di Teodosio nel IV sec. Secondo quanto affermavano i romani, Diana era una delle «più caparbie antagoniste della religione cristiana. Lo zelo missionario dei cristiani si volgeva soprattutto contro di lei» (Duerr 1992, 28). Questa dea si diceva tenesse avvolti in catene fiammeggianti i propri adepti con l'avvento del cristianesimo. Ne reca testimonianza un busto marmoreo di una Diana mutilata della città di Treviri, la cosiddetta «Abgöttin von Trier», rinvenuta presso il convento di St. Matthias, attualmente conservata nel Landesmuseum di Treviri. Una lapide ne reca la seguente iscrizione medievale:

Wollt Ihr wissen was ich bin
 Ich bin gewesen ein Abgottin
 Da S. Eucarius zu Trier kam
 Er mich zerbrach mein Ehr abnam
 Ich was geehrt als ein Gott
 Jetzt stehen ich hie der Welt zu spot (Duerr 1982, 27)⁸.

Secondo Grimm, la statua di Diana a Treviri rappresenterebbe un'assimilazione del culto romano a quello celtico in Gallia (1835, 77), così che possiamo pensare che fosse proprio Treviri il centro d'irradiazione di quello stesso antico culto germanico di Diana menzionato da Beugnot nella *Histoire de la destruction du Paganisme en Occident* (2 voll., 1835), una delle principali fonti sulla storia della distruzione del paganesimo consultata da Heine.

L'idolo di Trier è menzionato anche con il nome di «Venere mutilata» o «Torso di Venere» (Florencourt 1848, 128-40). Ciò presuppone che la miscidazione tra Venere e Diana fosse radicata nel Medioevo ancor prima del Rinascimento, il periodo storico in cui è maggiormente attestata (Wind 2012). In particolare, emerge come Venere e Diana siano considerate entrambe *Zaubergöttinnen* nella cultura germanica. Di fatti, nelle trasposizioni moderne delle leggende medievali di Heine

⁸ «Volete sapere che cosa sono / Sono stata un idolo / Quando S. Eucario venne a Treviri / Mi distrusse mi levò l'onore / Ero venerata come un dio / Ora sono lo zimbello per il mondo» (Duerr 1992, 29).

e dei Romantici – dove la contaminazione tra le due viene ripresa a tutto campo nella riscrittura della leggenda del Tannhäuser – Venere e Diana appaiono come due figure spesso del tutto sovrapponibili. Tuttavia, pare che all'epoca Diana fosse più popolare e maggiormente adorata rispetto a Venere: «Dem Volksglauben des frühmittelalters war der Name der Diana (als Zaubergottheit) geläufiger als der der Venus» (Bezold 1962, 96).

Diana subisce con la persecuzione del suo antico culto un lungo e tormentato esilio, privata della propria arcaica essenza e dei propri luoghi e santuari; è spodestata e confinata nel regno delle ombre, un regno al quale alcune povere donne potevano accedere solo mediante «fantasie e chimere» (Duerr 1992). L'antico paganesimo si ritirò in lande remote, mentre lontano era da venire il nuovo paganesimo di coloro che «nell'autunno del Medioevo» avrebbero iniziato a «spezzare i giunchi sul petto di Artemide» (Duerr 1992, 30). In pieno Medioevo, l'anatema di abatterà definitivamente su Diana, diventata nel frattempo lo 'zimbello del mondo', come recita l'epigrafe a Trier. La dea è tramutata in uno spirito malvagio, un'entità perversa e demoniaca, che sperimenta nelle sue metamorfosi e aberrazioni il destino dell'esilio divino. Oltraggiata e ridotta a spettro, era infatti accusata dai suoi detrattori di contagiare con il suo ebbro morbo pestilenziale interi villaggi, di indurli alla perdizione, infestando i candidi sonni dell'Ecclesia.

La storia dell'esilio di Diana in quanto ultima dea sopravvivente nell'Occidente cristiano e il problema della resistenza del suo culto italico è indagato da Heine a partire dagli scritti coevi dello storico francese Beugnot, autore di due volumi storici sulla distruzione del paganesimo in Occidente, apparsi in Francia nel 1835⁹. Nello stesso periodo Heine stava lavorando alla prima parte del saggio *Elementargeister*¹⁰. Secondo Beugnot, Diana sarebbe l'ultima divinità romana ad essere venerata nell'Occidente cristiano. A partire dagli editti ecclesiastici emanati nel contesto della missione civilizzatrice di Carlo Magno, Diana muta in una serie di credenze superstiziose legate alla caccia e alle foreste. Il suo culto, radicato nell'Italia settentrionale, è trasferito dalle province meridionali della Gallia a quelle centrali fino a raggiungere il cuore dell'Europa. Là avrebbe avuto inizio l'idolatria pagana di Diana, giunta attraverso la diffusione di statuette e simulacri che la popolazione utilizzava durante le celebrazioni rurali e le feste campestri:

Diane était également invoquée dans ces contrées, car l'auteur de la Vie de Saint Césaire évêque d'Arles, dit: *Daemonium quod rustici Dianum vocant*. Le culte de

⁹ Diverse sezioni sono dedicate alla distruzione del culto pagano di Diana (Beugnot 1835, I, 284; II, 316-43).

¹⁰ L'opera di Beugnot si rifà a sua volta ai lavori storico-religiosi di Tzschirner e Schröckh, che pure furono consultati da Heine per la teoria di fondo di *Elementargeister* sulla sopravvivenza del paganesimo germanico e del culto della natura nell'età moderna (Beugnot 1835, I, 11).

Diane s'était renforcé d'une foule de pratiques superstitieuses relative's aux forêts et à la chasse, que les Francs avaient apportées dans la Gaule. Je parlerai ailleurs avec plus de détails du culte de cette divinité, qui parait avoir été la dernière dont le nom fut prononcé dans l'Occident [...] (Beugnot 1835, II, 316).

A partire dal V secolo si era diffusa nelle campagne la credenza che Diana percorresse le contrade notturne a cavallo accompagnata da un corteo di spiriti maligni. Tale credenza, da cui origina il culto pagano-romano-germanico di Diana nell'VIII secolo (Beugnot 1835, II, 331), era legata alla sopravvivenza di un culto della natura panteista legato a rituali pagani della fertilità e della vegetazione, a partire dai quali si alimentò il grande e controverso fenomeno della stregoneria.

I residui del culto pagano di Diana alla fine del primo millennio, ormai consistente per lo più in rituali rurali e popolari dediti alla fertilità e alle pratiche di guarigione, verranno condannati una volta per tutte dal *Canon Episcopi* di Regino von Prüm (900 ca.), ribaditi dai decreti di Burchard von Worms (1024), quindi dal *Malleus Maleficarum* (*Martello delle streghe*) di Sprenger e Institoris (1487), il più importante trattato inquisitoriale storico sulla stregoneria. Le adepte della società di Diana verranno accusate di stregoneria e di satanismo. Diana è condannata attraverso una formula penitenziale ecclesiastica che si tramanda con una certa continuità fino al 1540, e si ritrova trasmessa pressoché invariata a partire da Sant'Agostino (*De Spiritu et anima*, VI sec.) e per tutto il medioevo nei sermoni, nei libri confessionali, nei trattati dei teologi, soprattutto francesi, italiani e spagnoli, nei documenti ecclesiastici, nei libri di demonologia (Hansen 1963). La formula recita: «Nocturnis horis cum Diana paganorum dea vel cum Herodiade et innumera multitudine mulierum equitare super quasdam bestias [...]» (Grimm 1835; Hoffmann-Krayer, Stäubli 1927-42, II, 196-7; Hansen 1963, 38; 105).

Capitolo 2

Arte e iconologia

1. Allegoresi rinascimentale

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

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

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

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Diana cortigiana

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Diana libertina

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

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

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

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

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

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

4. Diana rivoluzionaria

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Capitolo 3

Diana nelle lettere

Amor è que' che mi guida e conduce,
nell'opera la qual a scriver vegno;
Amor è que' ch'a far questo m'induce,
e che la forza mi dona e lo 'ngegno;
Amor è que' ch'è mia scorta e mia luce,
e che di lui trattar m'ha fatto degno;
Amor è que' che mi sforza ch'i' dica
un'amorosa storia molto antica.

Giovanni Boccaccio, *Ninfale Fiesolano*

1. Antichità classica

Nell'arte classica si registra una grandiosa diffusione dell'immagine di Diana-Artemide, dai manufatti ai vasi, dalle medaglie ai bassorilievi. Non lo stesso si può affermare per la letteratura, dove la figura della dea Diana-Artemide è limitata a sporadiche e marginali comparse e mai in qualità di protagonista della vicenda principale.

Nella religione olimpica, di cui è testimone su tutti il corpus omerico, Artemide, figlia di Giove e Latona, nata a Delo è la corrispettiva femminile di Apollo, suo fratello. Artemide appare in molti passi come dea vergine e cacciatrice che vive appartata sui monti (*In.*, V, 17-20; *Od.*, VI, 102-5; *Il.*, XXI, 486). Nell'*Odissea* appare per lo più nella sua versione antropomorfizzata come dea vendicativa e spietata che dispensa pene a coloro che hanno mancato di offrirle i propri servizi: l'episodio più significativo è quello in cui Artemide uccide Arianna su ordine di

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

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

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

Arianna Amatruda, *Diana nelle lettere*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0969-4.08, in Arianna Amatruda, *La Dea Diana di Heine. Sopravvivenza e rinascenza del mito nella Parigi del XIX secolo*, pp. 73-89, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0969-4, DOI 10.36253/979-12-215-0969-4

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

Dioniso sull'isola di Dia (*Od.*, XI, 325). Nell'*Iliade* si menzioni il suo ruolo vendicativo nella vicenda del cinghiale Calidonio (*Il.*, IX).

Artemide è anche celebrata per la straordinaria bellezza e come quintessenza di tutte le qualità propriamente femminili, che includono in modo complementare sia la ritrosia della sua casta essenza, sia il fascino della sua potenza erotica. Con questi attributi Artemide permea l'episodio dell'incontro di Ulisse e Nausicaa, dea votata alla verginità. Essa, infatti, appare in particolare come protettrice delle donne che ad essa si offrono e consacrano tramite un voto di castità, che se rotto diviene fatale per la coppia. Come termine di paragone della bellezza femminile, Artemide assume le sembianze di Elena quando fa il suo ingresso nella sala del banchetto prima di scatenare la guerra di Troia.

Queste le principali configurazioni divine con cui appare Artemide nel corpus omerico (Skafte Jensen 2009, 51-60):

- Dea della caccia e della natura selvaggia¹;
- Dea della morte²;
- Dea della verginità³;
- Dea della bellezza e della gioventù⁴;
- Dea danzante, esperta in arti musicali e corali⁵;
- Sorella di Apollo e figlia di Leto e Giove⁶.

Nella letteratura latina Diana assume una connotazione sempre più erotizzata. Attirati dall'opposizione tra le ambivalenze che fanno di Diana ninfa fuggitiva, cacciatrice e vergine vendicativa, numerosi sono gli autori che si servono della figura di Diana come rappresentante avatar delle donne da loro amate, da Tibullo, Propertio, Virgilio, Ovidio, Plinio, a Servio (Green 2007, 121).

Tibullo e Propertio associano la dea alle figure delle etere Delia, Nemese e Cinzia. Tibullo in particolare traccia numerosi parallelismi in chiave allusiva tra Delia e Diana e tra Nemese e Diana come dea vendicativa (Della Corte 1980, XXI). Un altro riferimento, questa volta esplicito, è contenuto nel terzo libro del *Corpus Tibullianum* (III, 9, 19-22), dove Diana è controparte di Venere. Propertio accosta Diana a Cinzia offrendo i suoi voti alla dea per poterla rivedere (*Elegie*, II, 19, 17; 28, 57-62). Cinzia, del resto, non è solo il nome dell'etera amata da Propertio e

¹ *Il.* V, 49-58; IX, 533-39; XXI, 483-86; *Od.* VI, 102-9; *In. Om.* V, 16-20; XXVII, 4-10.

² *Il.* VI, 196-206; 425-28; XIX, 59-60; XXI, 483-84; XXIV, 602-17; *Od.* V, 121-24; XI, 172-73; 321-25; XV, 409-11; 478-79; XVIII, 202-25; XX, 60-82.

³ *Il.* XVI, 179-83; *Od.* VI, 102-9; *In. Om.* V, 117-21; XXVII, 11-20.

⁴ *Od.* IV, 122; VI, 102-29; 150-52; 162-63; XVII, 37; XIX, 54; *In. Om.* II, 424; V, 93.

⁵ *Il.* XVI, 179-99; *Od.* IV, 122; VI 102-9; *In. Om.* III, 197-99, V, 19; 117-21; XXVII, 15-20;

⁶ *Il.* V, 445-50; XX, 38-40; 70-1; XXI, 470-514; XXIV, 602-17; *Od.* VI, 106; *In. Om.* III, 14-6; 158-59; 165; 197-99; XI 1-6; XXVII, 11-21.

musa di tutta la poesia, ma anche il nome di Diana Cinzia, nata cioè sul monte Cinto, sull'isola di Delo, come narra Orazio (*Carmi*, III, 28, 12).

Nelle *Metamorfosi* ovidiane è presente nei miti legati ad Aretusa, Atteone, Callisto, Chirone, Egeria, Ifigenia, Ippolito, Niobe, Procri, Cefalo (Ovidio 2015, 671). Diana è anche detta *Bubasti*, sorella di Febo. Una delle sue metamorfosi è il gatto (Ovidio *Met.*, V, 330). Come dea della caccia è *Ditinna*, «dea delle reti da caccia» (Ovidio *Met.*, II, 441; V, 619). In questa veste è celebre soprattutto nel mito di Atteone, narrato nel terzo libro delle *Metamorfosi*. È un mito di rilievo in tutta la ricezione moderna e contemporanea per lo sviluppo dell'immagine di Diana come dea vendicativa e crudele, casta e inaccessibile. Nel mito ovidiano, la cacciatrice boschiva Diana si trova a riposo presso una fonte, descritta come dea delle selve, «dea silvarum» (Ovidio, *Met.*, III, 163) e con le vesti succinte, «succintae sacra Dianae» (Ovidio, *Met.*, III, 156). Atteone è il cacciatore che osa spiare al bagno, nel bosco sacro dove ella se ne stava in compagnia delle ninfe. Diana, accortasi dell'infrazione, punisce Atteone con le proprie frecce, ma non avendone a disposizione durante il riposo, getta un fiotto d'acqua sul volto del cacciatore. Questi si trasforma in un cervo e in tali sembianze è sbranato dai cani. Diana emerge qui anche come dea dalle grandi dimensioni, poiché si dice che quando le ninfe si accorsero del cacciatore, vollero proteggere la dea circondandola coi propri corpi, ma quella li sovrastava tutti dal collo in su essendo più alta di loro (Ovidio, *Met.*, III, 180-81).

Diana è anche la patrona della verginità femminile, della fedeltà e dell'amore monogamico (Ovidio, *Epistola* 20).

Diana-Luna-Selene compare anche nel mito di Endimione. In questa versione essa è sì dea casta, ma volubile, che ama. Secondo versioni più antiche del mito, Endimione avrebbe chiesto per amore di Diana di essere calato in un sonno eterno e di preservare in quella condizione l'eterna giovinezza (Ovidio, *Eroidi*, 18; Apollodoro, *Biblioteca*, I, 7, 6; Apollonio Rodio, *Argonautiche*, 4, 57; Pausania, V, 1, 4; *Mythographi Graeci*, 319, 324; Platone, *Fedro*, 72c; Cicerone, *De Finibus*, V, 20, 55). Esistono diverse versioni del mito classico (Frazer 1995, 202). In alcune di queste Atteone, dopo aver spiato Diana al bagno, viene trasformato da lei in cervo e dilaniato dai suoi cani (Callimaco, *Inni*, V, *Lavacrum Palladis*, 107-15; Ovidio, *Metamorfosi* III, 138-255, *Epistole* XX, 103; Igino, *Favole*, 181; Nonno, *Dionisiaca* V, 301-15).

Con il motivo della caccia, Diana è spesso associata al furore della battaglia. Il fascino della donna guerriera e cacciatrice è parte delle qualità maschiline di Diana. Virgilio accosta le caratteristiche rigide e spartane di Diana a quelle della giovane guerriera Camilla, protagonista della battaglia dei Vosgi (*Eneide*, VII, 761-82).

Nell'*Ars amatoria*, Ovidio descrive Diana come una vergine crudele e sfuggente, che infligge ferite d'amore più che di guerra, e il cui bosco sacro di Ariccia è considerato il luogo ideale dove fare le migliori conquiste romantiche:

Quid tibi femineos coetus venatibus aptos
Enumerem? numero cedit harena meo.

Quid referam Baias, praetextaque litora velis,
 Et quae de calido sulphure fumat aqua?
 Hinc aliquis vulnus referens in pectore dixit
 'Non haec, ut fama est, unda salubris erat.'
 Ecce suburbanae templum nemorale Dianae
 Partaque per gladios regna nocente manu:
 Illa, quod est virgo, quod tela Cupidinis odit,
 Multa dedit populo vulnere, multa dabit. (Ovidio, *Ars Amatoria*, I, 254-63).

Plinio (*Ep.*, I, 63; IX, 10) e Servio (*Ad Aen.*, I, 219) legano l'aspetto della caccia al gioco erotico della ricerca dell'amato, conferendo all'attività venatoria una valenza libidica. In questi poeti, la dea viene a rappresentare la metafora della donna cacciatrice di uomini, metafora che emerge nell'accostamento delle qualità della dea a quelle delle donne da loro amate, avviando così la tendenza alla personalizzazione o soggettivazione della figura di Diana che segue un fortunato itinerario nella letteratura moderna. Non solo crudele e vendicativa, dunque, ma anche ninfa: Ovidio ne coglie la doppia natura (*Eroidi*, IV, 87-91), predisponendo Diana all'assimilazione rinascimentale con Venere, come vergine-ninfa, dea della castità e dell'eros, in cui Diana dopo le fatiche della caccia cede il posto al riposo, allentando la propria inflessibilità di fronte ai piaceri dell'amore, come fa Venere.

Dalla tradizione del romanzo d'amore ellenistico e in genere nella narrativa erotica tardoantica, Diana diventa la dea protagonista «che restituisce la felicità dopo aver imposto la castità che ha condotto la coppia alla rovina» (Conca 2002, 25). Gli aspetti legati alla natura insaziabile e negativa e della verginità prescrittiva imposta da Diana, nonché la vendetta inflitta a chi osi violare il vincolo di castità sono tutti motivi antichi che affondano le radici nell'*Inno ad Artemide* di Callimaco, alla fine del quale il poeta avverte il lettore di non trasgredire mai gli insegnamenti e i precedetti di Artemide, o andrà incontro a tragiche conseguenze. Né uomini né donne si sottraggono alle esemplari punizioni di Artemide: ne sono vittima Atteone, Opide, Oto, Orione che hanno osato varcare il sacro confine tra umano e divino, e Callisto, che trasgredisce il voto di castità della dea.

2. Umanesimo e Rinascimento

La tradizione dell'Umanesimo risulta particolarmente significativa per una nuova concettualizzazione del mito di Diana. Essa verte in una duplice direzione: una riguarda il suo *sensus moralis*, che interpreta gli aspetti legati alla prescrizione della castità, un vincolo sacro e morale imposto dalla dea ai suoi devoti e devote. Il *sensus moralis* si traduce a livello estetico nel *decorum*, la virtù della morigeratezza e della temperanza nel contesto sociale, encomiastico e cortese. L'altra direzione riguarda invece l'acquisizione di senso allegorica entro la dimensione filosofico-epistemologica che lega il motivo della caccia alla metafora della conoscenza, divina e di sé, e interpreta il percorso amoroso come viaggio iniziatico dell'anima.

Durante il Rinascimento si assiste ad una crescente assimilazione tra Diana e Venere, spesso poste in antitesi come rappresentanti di due tipi di amore, ma intese l'una come complemento dell'altra. Questa complementarità del dualismo amoroso derivava dall'interpretazione neoplatonica del *Simposio* condotta da Marsilio Ficino. Ficino nel *De Amore* (II, VII) enucleava la tensione insita nel rapporto amoroso, già messo in evidenza dalla letteratura ellenistica e tardolatina, interpretando il dettato platonico legato alle figure oppositive e complementari di *Aphrodite Pandemos* e *Urania*, o *vulgare e celeste*⁷:

[...] la dottrina platonica delle due Veneri non designava più due tipi opposti d'amore, l'uno casto e nobile, l'altro sensuale e vano, ma due nobili amori chiamati 'amore celeste e umano'; il secondo dei quali, confinato al variegato mezzo della sensibilità, era solo l'immagine più umile del primo (Wind 1985, 170)⁸.

Tiziano rappresenta questa dicotomia nel dipinto *Amor sacro e Amor profano* (1515), dove le due figure «non esprimono contrasto tra bene e male, ma simboleggiano un unico principio secondo due modalità di esistenza e due gradi perfezione» (Panofsky 1975, 208). Venere *vulgare, genitrix* o naturale è espressione dell'amore terrestre che «prende possesso delle facoltà intermedie dell'uomo, cioè l'immaginazione e la percezione dei sensi e lo spinge a procreare una similitudine della divina bellezza nel mondo fisico» (Panofsky 1975, 197), mentre la divina Venere celeste, *Urania*, simboleggia il desiderio puro di bellezza e conoscenza.

Le *Metamorfosi* di Ovidio, e più nello specifico le volgarizzazioni nelle edizioni a stampa note nel Cinquecento, avevano contribuito a diffondere un'immagine profana di Diana (Moog-Grünwald 1979; Guthmüller 1981; 1986). La dea appare sempre più antropomorfizzata, situata in precisi contesti umani, in particolare cortesi, autocelebrativi e di potere. In tali contesti codificati, Diana si qualifica in base l'aderenza o meno al *decorum* stilistico tarato su precetti morali e contenuti edificanti, svolgendo una funzione prescrittivo-normativa in base all'ordine costituito. Il *decorum*, che era nell'antichità un principio canonico, viene da questo momento sempre più spesso infranto, diventando un metro di paragone e indice della distanza rispetto al canone: «Die Berücksichtigung des decorum muß daher als die erste systematisierende Voraussetzung für die Interpretation profaner Malerei in der früher Neuzeit gelten» (Thimann 2002, 72). Un principio, quello moralistico adattato al contesto, che va dunque tenuto in considerazione anche nella successiva rielaborazione del mito di Diana nel XIX secolo dove, quanto più Diana procede nella storia del pensiero moderno sdogmatizzato e smitizzato, tanto maggiore diventa il grado di infrazione del *decorum*.

⁷ Heine conosceva il saggio di Friedrich Wilhelm von Ramdohr. *Venus Urania, über die Natur der Liebe*, Leipzig, 1798–99 (DHA 7/2, 1306).

⁸ Si veda anche il fondamentale saggio di Praz (1962, 83-168).

Un esempio letterario di infrazione del *decorum* legato a Diana è quello del Boccaccio, il quale traspose esemplarmente tale conflitto nel *Ninfale fiesolano* (1344), recuperando non solo la fondamentale tradizione delle *Metamorfosi* ovidiane, il più importante ipotesto del mito di Diana come mito d'amore, ma anche la più recente tradizione del *fabliau* della letteratura licenziosa francese, venata di ironia e giocosità, che mescola l'impostazione classica erudita all'elemento popolare e borghese del quadro storico-eziologico fiorentino. Tale rapporto erotico ambivalente tra il desiderio naturale erotico, sospinto da Venere, e la castità imposta da Diana è tematizzato nella figura ninfale di Mensola, per la quale «lo scontro tra la legge naturale e la forzosa adesione a una castità imposta alla dea» condurrà lei e l'amato Africo «al tragico finale e all'annessa spiegazione eziologica, con il successivo ripristino dell'ordine sociale fondato sull'amore matrimoniale» (Piccini 2018, 94). Ninfa, avendo giurato voto di castità a Diana, rifugge l'amore pur provandone desiderio; così che sul fascino di quella e sull'eterno cercarsi e rincorrersi con l'amato hanno fondamento tutte le tensioni psicologiche insite nel dramma novellistico. Boccaccio narra una favola mitica che trae spunto dalla propria biografia: la ninfa Mensola non sarebbe altri che la monaca dal nome Diana, amante dello stesso Boccaccio. L'autore traspone così nella ninfa i «sentimenti di una religiosa combattuta dalla seduzione dell'amore», adombrando in tutto il poema la storia di un amore illecito (Piccini 2018, 12). L'opera esalta nella figura di Diana una precisa funzione civilizzatrice, alludendo tramite il suo significato allegorico, la proposta di un itinerario spirituale di trasformazione dell'*homo naturalis* in *homo gentilis*. Boccaccio metterebbe infatti in scena

[...] una sorta di grande rito misterico che ci descrive una progressiva iniziazione alle pratiche e ai misteri d'amore, un esemplare itinerario spirituale di rigenerazione, palingenesi dell'*homo naturalis* – non amante o dedito esclusivamente ad amori esclusivamente terreni – all'*homo gentilis*/amante o meglio, alla stessa deificazione umana (Orvieto 1979; Capello 2002, 59).

Ne *La caccia di Diana* (1334), Boccaccio aveva già inteso il mito di Diana e di Atteone come una metafora dell'incontro erotico proibito. Qui il pastore Cimone è trasformato in cervo da Afrodite, allegoria dell'amore, nonché figura rivale della casta Diana. La donna amata incarna il tipo della «donna piacente», che rinuncia alla castità imposta da Diana per cedere alla lusinga amorosa di Venere, assumendo in tal modo una decisiva valenza erotica che si rileva d'ora in avanti nelle riscritture del mito di Diana-Artemide (Moog-Grünewald 2008, 46).

Nella filosofia rinascimentale, Diana diventa allegoria mitica: il motivo della caccia di Diana è la metafora del percorso iniziatico della conoscenza, spinta da tensione, esaltazione, pulsioni erotico-tanatologiche, che emerge per altro in contrapposizione al concetto statico di *tabula rasa* dato dalla Scolastica (Föcking 2008, 157). Diana, già Dea della Natura e Madre divina, nel Rinascimento è concepita come una divinità sapienziale, legata al mistero dell'amore e della natura

femminile. La sua immagine è debitrice della ricezione delle *Metamorfosi* di Apuleio, oltre che di Ovidio e dell'*Inno di Callimaco* (V, 110). Ma è soprattutto nella rilettura rinascimentale filosofica del mito della caccia erotica di Atteone che Diana diventa l'immagine della Sapienza. Cusano teorizza il processo della caccia della conoscenza in *De venatione sapientiae* (1463): la caccia consente all'uomo di oltrepassare i limiti consentiti, di varcare la soglia dello spazio divino per accedere ad una conoscenza superiore. Nel mito lo spazio in cui Diana agisce è sacro: un tempio, una grotta, un lago, dove essa emerge come natura incontaminata e incorrotta, predisponendo tale spazio allo sconfinamento della sacralità attraverso l'incontro con l'uomo, con la rottura simbolica della sua origine incontaminata. Il topos dell'ingresso nello spazio sacro è anche la metafora di un viaggio iniziatico, che più spesso ha luogo in un giardino d'amore, un antro delle ninfe, un *hortus conclusus*. Questo spazio è presente nella tradizione iconografica degli emblemata e si ritrova ad ogni livello narrativo e simbolico nella favola d'amore onirico-iniziatica *Hypnerotomachia Poliphilii* (*Sogno di Polifilo*) di Francesco Colonna (scritto nel 1467 e pubblicato nel 1499). Quest'opera risente a sua volta dell'influenza proiettata dagli *Hieroglyphica* di Orapollo, un antico manoscritto greco del II secolo ritrovato all'inizio del XV secolo, i cui caratteri geroglifici avviarono un dibattito nei circoli neoplatonici umanisti circa l'esistenza di un'unica fede universale espressa tramite indecifrabili caratteri e arcani crittogrammi (Seznec 2015, 131).

Nel *Sogno di Polifilo*, il protagonista è un giovane che si mette in viaggio alla ricerca dell'amata Polia, ninfa e sacerdotessa di Diana e Venere, la quale avrà poi il compito di risvegliare Polifilo dal sonno d'amore con un bacio. Anche nelle *Trasformazioni* di Dolce (1553), l'incontro tra il cacciatore e la dea si configura come spazio della ricerca della quiete, del sonno e della contemplazione, riservando dunque al mito d'amore di Diana una dimensione estatica, onirica, arcadica e iniziatica, oltre che rigeneratrice (Cieri Via 1995, 152). A queste opere si ispira il trattato *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano (1556), dove la dea Diana sulla scorta del mito narrato da Pausania nella *Periegesi* (*Arcadia*, VIII, 23, 6-7), viene rappresentata in una forma non convenzionale, diversa e bizzarra: è il caso di Diana *strangulata*. Questo motivo sarà ripreso e variato nei toni del romanticismo nero da Heine nella leggenda narrata in *Elementargeister*, dove un cavaliere tedesco, giunto come viandante in Italia, viene accolto e sedotto dalle lusinghe di una «schöne Wirthin» (DHA 9, 47-9), una bella quanto inquietante figura femminile, che gli si presenta nelle vesti della padrona di una sontuosa villa. Dopo la cena e il vino, il cavaliere si addormenta e viene assalito dai più inquietanti incubi, portandolo infine alla decapitazione della dea, trasformatasi nel sogno in un orrendo mostro.

Nel trattato dialogico *De gli eroici furori* (1585) di Giordano Bruno – e più precisamente nel quarto dialogo del primo libro – il mito di Diana e Atteone è centrale. Esso ricorre nel senso fondamentale della tradizione neoplatonica e orfica di una continua tensione che qualifica la ricerca della conoscenza divina come eroico furore, nella quale si intrecciano spinta epistemica e libido erotica. Secondo

Bruno, «Atteone significa l'intelletto intento alla caccia della divina sapienza, all'apprensione della beltà divina», laddove «l'amore è quello che muove e spinge l'intelletto a ciò che lo precede, come lanterna» (Bruno 2007, 53-4). Ma nella caccia amorosa mossa dal *furor* si rovesciano le sorti iniziali: il cacciatore da agente diventa oggetto della stessa rincorsa, subendo una trasformazione ontologica, che è anche il percorso della propria conoscenza: «andava per predare e rimase preda [...] perché lo amor trasforma e converte nella cosa amata» (Bruno 2007, 54).

L'Umanesimo e il Rinascimento variano e interpretano i miti di Diana. Modello assoluto di una moderna parodizzazione del mito di Diana ed Endimione sono i *Dialoghi degli dèi* di Luciano di Samosata (II sec.), che aprono a una reinterpretazione in chiave umoristica del motivo della caccia amorosa e della castità impersonato dalla dea Diana. Nel *Dialogo IX* tra Luna e Venere, troviamo Endimione che è stato calato dalla dea in un sonno profondo, affinché quella possa contemplarlo e possederlo indisturbata. La dea – non più casta e ritrosa – appare mossa dal desiderio, e come per un rovescio rispetto al mito di Atteone, si trasforma nella parte attiva di colei che desidera avvicinare l'amato.

La versione di Luciano, tradotta alla corte di papa Leone X nel 1518, conoscerà un'enorme fortuna. Tutte le ambiguità che abbracciano l'universo moderno di Diana si fondano su questo mito; la tensione umanizzata tra voluttà e castità apre a tutta una problematizzazione di natura morale, che avrà non pochi riflessi nell'epoca della Controriforma. L'amore sarà percepito come un'infrazione rispetto al mandato di Artemide, laddove l'amore di Diana è un proibitivo *Liebesverbot*, per di più contro-natura, perché proibita è l'unione di un dio e di un mortale. Sotterranei si insinuano gli istinti inespressi e insopprimibili dell'eros umano, in aperta antitesi alle imposizioni della morigerata morale cattolica.

3. L'Oriente mistico

All'inizio dell'Ottocento esplose in Francia una vera e propria egittomania alimentata dagli entusiasmi provenienti dalla spedizione napoleonica. Quest'ondata di esotismo culturale contribuì allo sviluppo di un immaginario mitico legato a un Oriente leggendario e favoloso e a tutto un filone letterario e artistico che avrà grande fortuna lungo il secolo (Said 1991). Tra coloro che intraprendono viaggi di formazione e di iniziazione in Oriente, molti sono amici e conoscenti di Heine. Tra questi si ricordino Cristina di Belgiojoso, autrice del libro di memorie *Ricordi dell'esilio e Vita intima e vita nomade in Oriente*, e Nerval con *Voyage en Orient*.

Già nel Quattrocento filosofi e sapienti avevano iniziato a interessarsi alle cose d'Egitto. Il Rinascimento aveva contribuito alla riscoperta della tradizione ermetica e magica tramite la traduzione ficiana degli scritti di Plotino, Porfirio e Giamblico⁹,

⁹ Si fa qui riferimento, in particolare, alla dottrina egizia esposta nell'*Antro delle Ninfe* di Porfirio, nelle *Enneadi* di Plotino e nel *De Mysteriis* di Giamblico (Castelli 1979, 11).

diffondendo un grandioso arsenale di saperi e un fitto immaginario misteriosofico legato all'Oriente. Anche l'arte rinascimentale trarrà ispirazione dalla civiltà egizia: si pensi al ciclo di affreschi dell'Appartamento Borgia ad opera del Pinturicchio modellato sul *De Iside e Osiride* di Plutarco (1492-94).

Nell'Egitto antico trovano origine non solo l'alchimia, la magia e la medicina, ma ogni manifestazione divina e celeste. Attraverso gli scritti ermetici come l'*Asclepius (Corpus Hermeticum)* attribuito a Ermete, tradotto da Sant'Agostino e Giordano Bruno, si era diffusa la credenza magica che gli dèi egizi fossero migrati nelle statue. Un'idea, quella dell'animazione vitalistica delle statue attraverso la magia – statue nelle quali gli dèi potevano trasfondersi come un soffio divino – che si diffonderà nel Quattrocento, facilitando la credenza nelle arti negromantiche e lo studio dell'astrologia da parte dei neoplatonici, poi ripresa nel Cinquecento da Cornelio Agrippa nel *De occulta Philosophia* e dalla cinquecentesca tradizione cabalistica. Anche la tradizione scritturale, infatti, non era estranea a questo tipo di credenza, poiché nella Bibbia si narra che Mosè fosse stato istruito dai sapienti egizi. Non diversamente sarà per Heine, per il quale gli dèi, dopo la sconfitta nella Gigantomachia, si sarebbero rifugiati in Egitto come entità teriomorfe (DHA 9, 241).

La tradizione mitografica e artistica su Diana si fonde con quella ermetica e alchemica della tradizione teologica neoplatonica nella silloge poetica nei *Dialoghi d'amore* di Leone Ebreo (1551), passati nella tradizione francese attraverso la traduzione di Pontus de Tyard (Marek 1995, 177; 182-91). Ebreo mescolava la dottrina esoterica delle tradizioni ebraica, cristiana, greca e araba all'interno di una visione cosmologica che considerava l'universo come nato e governato da forze cosmiche sorrette dal principio dell'amore cosmogonico e dall'armonia celeste da quello prodotta. Secondo la genesi cosmica descritta da Ebreo, dalla nascita dei gemelli Apollo e Diana, «deux Princes celestes» (Marek 1995, 177; 182-91), sarebbe nata la luce e a questa risalirebbe la creazione biblica delle sfere celesti: sole, stelle, luna. In questa cosmogonia, Apollo e Diana rappresentano due principi naturali del tutto opposti, quello del fuoco e dell'acqua, dalla cui unione scaturirebbe l'equilibrio ideale del macrocosmo celeste, *harmonia mundi*, nonché l'equilibrio di tutti gli opposti ad essi associati, come quello di spirito e anima: «Le Soleil est simulacre de l'Entendement divin, duquel tout entendement depend; et la Lune est simulacre de l'Ame du monde, de laquelle tout autre ame procede» (Marek 1995, 187). Già secondo Pitagora, l'armonia celeste era in grado di produrre la musica delle sfere. Questo è un topos che ricorre spesso nello Heine lirico, soprattutto nelle descrizioni dell'amplesso maschile-femminile. Quello di Ebreo rappresenta un importante modello lirico e sincretistico sul mistero dell'amore recepito da Heine, il quale secondo Nerval non solo era debitore nelle sue poesie erotiche nei confronti dei dialoghi di Leone Ebreo, ma li sorpassava di gran lunga per la profondità e l'intensità filosofica nel trattare la materia d'amore (Nerval 1989, 1128-32).

Iside era la divinità più rappresentativa dell'Antico Egitto, simbolo della natura madre, dea universale, dotata di numerosi nomi e attributi. Erodoto la identificò

con Cerere; Diodoro la confuse con Luna, Cerere e Giunone; Plutarco con Minerva, Proserpina, Teti e Luna; Apuleio la chiama ‘madre degli dèi’ fondendo in lei le dee Proserpina, Cerere, Giunone, Venere, Diana, Ecate (Baltrušaitis 1967, 19).

Su tutti fu Macrobio a fondere insieme le figure di Diana Efesia e Iside che vennero a contaminarsi l’una con l’altra (Baltrušaitis 1967, 269). Se dunque già nell’antichità classica Diana veniva assimilata a Iside assegnando a quest’ultima l’origine di quella lontana patria mitica da dove ogni divinità antica era a sua volta migrata, nella cultura del Rinascimento francese Diana si fuse ancor più con la dea egizia, che aveva accolto nel proprio arsenale mitico una versione anamorfica di Diana. Ciò avvenne grazie alla diffusione dell’iconologia e mitografia rinascimentale e al commento delle *Metamorfosi* di Ovidio (XIV sec.), a sua volta mediato dalla *Genealogia Deorum Gentilium* (1472) di Boccaccio (VII, 22) – ovvero dall’*Ovide moralisé en prose*, in cui la dea veniva assimilata sia a Iside, protagonista del mito della rinascita del dio Osiride, sia a Ecate nella sua configurazione Trivia come signora degli Inferi (Baltrušaitis 1985; Pairet 2019).

In molte cattedrali francesi, il simulacro di Iside è rappresentato come Diana multimammia secondo la versione di Macrobio. Questa sovrapposizione – come riportano le descrizioni di Ménestrier – non annientò l’immagine di Efesia a favore di Isis, ma la ‘sdoppiò’, di modo che Diana mantenne comunque una sua precisa configurazione e tratti distintivi caratteristici: «la Diane à seins multiples est coiffée d’une tour, l’Isis d’un panache hiéroglyphique noué autour d’un globe ou d’oiseaux de proie» (Baltrušaitis 1985, 115).

Iside, come la Sibilla delfica, viene ad assumere le qualità di una santa e profetessa cristiana¹⁰. Mitica la contaminazione religiosa e devozionale con la Vergina Maria, con la quale Iside condivide «la calma spirituale, la dolce promessa di immortalità» (Frazer 2019, 460). A Iside, Maria deve, per altro, il suo posteriore carattere di *Stella Maris*, come protettrice dei marinai. Iside è posta in genere da Frazer in relazione alla vicenda biblica della redenzione e ai culti oriental-occidentali di fertilità, in virtù del mito egizio che la vede protagonista della ricerca e del tentativo di resurrezione dell’amato. Non è un caso che in Francia i misteri di Gesù vengano fatti corrispondere ai misteri di Iside (Baltrušaitis 1985, 28). Sulle rovine di alcuni ritrovamenti archeologici che attestavano la presenza di un antico tempio di Iside situato a Parigi, venne eretta Notre-Dame-de-Paris in nome di Iside, *dea Lutetia*, patrona di Parigi – ‘par Isis’ –: «Dic alacris salvata Deo Lutetia summo / sic dudum vocitata, geris modo nomen ab urbe Isia» (Baltrušaitis 1985, 72; 92).

Anche in area germanofona, la multimammia di Macrobio, Diana *Ephesia-Isis*, viene riprodotta ancor più che in Francia, ed è trasmessa soprattutto attraverso le incisioni di Cartari (1571), Pictorius e Rudbeck (1689). Non solo l’architettura e

¹⁰ Sul pavimento del Duomo di Siena, ad esempio, la Sibilla delfica è rappresentata accanto a una lapide marmorea, sorretta da figure di sfingi, che alluderebbero al mistero dell’incarnazione di Cristo, come testimonia l’iscrizione. La sfinge, simbolo esoterico per eccellenza, alluderebbe infatti ai misteri della morte (Castelli 1979, 21; 25).

l'iconografia, anche il teatro massonico si appropria dei motivi e dei simboli pagano-egizi. Una singolare Sfinge ibrida dal seno prosperoso della Diana efesina svetta nella serie di incisioni di Schinkel ispirate al *Flauto magico* di Mozart su libretto di Schikaneder, realizzate per l'Opera di Berlino (Schinkel 1815). L'opera che, com'è noto, ha per soggetto l'iniziazione di un principe e una principessa ai misteri di Iside, ebbe una vasta ricezione in letteratura: da Goethe che ne scrisse una continuazione (*Der Zauberflöte, II. Theil*, 1798), a quanti si lasciarono ispirare dal mistero della Iside velata, Signora della Notte, come Schiller e Novalis (Mor 2011).

La riscoperta della figura egizia di Iside, come detto, si deve al saggio di Plutarco *De Iside et Osiride*, noto ai poeti-mitologi tedeschi attraverso lo scavo di eruditi egittosofi ed egittomani settecenteschi. Nella mitologia egizia, Iside è moglie e sorella di Osiride. In quanto divinità lunare esercita il suo potere sul regno dei morti; a lei, infatti, spetta la ricerca e la resurrezione dell'amato Osiride ucciso per mano del fratello. Iside è perciò dea dell'amore e della devozione vestale, il cui simbolo del fuoco a lei attribuito viene impiegato nella cerimonia del sacrificio del divino fanciullo che risorgerà a nuova vita.

Se nel mondo egizio Iside è una figura subordinata al corrispettivo maschile, nel mondo greco-romano acquista un'autonomia erotico-sapienziale grazie alle letture di Plutarco e di Apuleio (*Asino d'oro*, XI libro), integrando i caratteri della dea Neith adorata come Isis a Sais (Plutarco 1985, 44). In questa configurazione viene recepita da Schiller e poi dai Romantici attraverso i Rosacroce (Cambi 2011). Celebre è il motto legato a Iside, riportato sul tempio eretto in suo onore a Sais: «Ich bin alles was da war, was ist, und was seyn wird. Kein Sterblicher hat mein Gewand aufgehoben» [«Io sono tutto ciò che è, ciò che è stato, ciò che sarà. Nessun uomo vivente ha sollevato il mio velo»], motto che viene ripreso a vario titolo dai poeti tedeschi, da Goethe e Schiller a Novalis fino a Heine, nel loro modo ambivalente di accostarsi al sacro femminile e alla rivelazione divina che rappresentano nelle mute figure divine, sacre, enigmatiche e oracolari e che trovano il loro archetipo nella grande Sfinge.

In *Das verschleierte Bild zu Sais* (Schiller, «Die Horen», 1795), l'io lirico, sollevato il velo proibito, rimane come esterrefatto, colpito dal senso di colpa per aver osato varcare i confini del sapere umano nella convinzione di non poter rendere tangibile o intelligibile il sacro disvelato: «Weh dem, der zu der Wahrheit geht durch Schuld! / Sie wird ihm nimmermehr erfreulich sein» (Schiller 2005, 52). Goethe, invece, dinnanzi al disvelamento ha un atteggiamento beffardo: «Bleibe das Geheimnis teuer! / Laß den Augen nicht gelüsten! / Sphinx Natur, ein Ungeheuer, / Schreckt sie dich mit hundert Brüsten». In *Die Lehrlinge zu Sais*, primo romanzo di Novalis scritto nel 1798 e pubblicato postumo nel 1802, il poeta sovrappone l'Iside egizia alla Madonna cristiana. In questo romanzo è contenuta la favola di Hyazinth e Rosenblüte che rappresenta una *mise en abyme* della parabola delfica del motto *γνώθι σαυτόν* («conosci te stesso»). Attraverso la ricerca della dea velata, «Jungfrau und Mutter zugleich», madre di ogni cosa e vergine, Giacinto troverà infine l'amata già conosciuta, Bocciolin di Rosa. Iside appare allora come

colei in seno alla quale si compie l'iniziazione dei discepoli alla via della conoscenza e dell'amore per ritrovare il contatto perduto con l'essenza della natura. Ispirandosi parzialmente a Schiller, del quale aveva seguito le lezioni accademiche, Novalis scorge in Iside soprattutto la possibilità rivelatrice della natura nel suo carattere misterico e iniziatico. La concezione della natura che egli ne dà è tuttavia frutto di un'interpretazione romantica del pensiero idealista fichtiano, che Novalis aveva studiato tra il 1795 e il '97 (Moretti 2017, 6).

Nel segno della ricerca di Iside – archetipo della Grande Madre, modello e sogno di ogni altra figura femminile – si porrà anche Gérard de Nerval nel suo *Voyage en Orient* (1844–47). Il narratore intraprende in questo romanzo un reale quanto immaginifico viaggio verso Oriente, che si configura come spazio erudito, mitico e sapienziale, «simbolo del sogno-ricerca» della donna e di sé, conosciuto attraverso un cammino iniziatico, dove si mescolano suggestioni e fantasie poetiche, aneddoti mitici e visioni erotico-oniriche. L'isola di Citera è descritta da un lato nei suoi tratti geografici e mitici, come nella *Periegesi* di Pausania, dall'altro è letta in rapporto al mito che la rappresenta. Nel capitolo sulla Grecia è la storia d'amore di Polifilo e Polia narrato nella *Hypnerotomachia* a dominare lo scenario. Qui, spiega il narratore

I romani, discesi da Venere per mezzo di Enea, poterono elevare da questa superba rocca la sua statua in legno di mirto, i cui tratti possenti richiamavano l'arte primitiva dei Pelasgi. Era proprio la grande dea madre, Afrodite Melania o nera, che portava sul capo il *polos* ieratico, con i ferri ai piedi, come se fosse incatenata a forza dal destino della Grecia, che aveva sconfitto la sua cara Troia (Nerval 1997, 60).

Al termine del viaggio i due amanti si consacrano alla dea in una cerimonia iniziatica (la messa di Venere), portando a compimento la loro unione spirituale presso il Santuario di Citera. Fascino esotico, arcaicizzante e rappresentazione onirica e mitopoietica si mescolano nell'immagine di una Grecia orientale.

Come nei *Lehrlinge*, anche qui la favola nella favola di Polifilo e Polia narrata da Francesco Colonna costituisce un libretto d'amore platonico, un vangelo dell'iniziazione erotico-spirituale tra gli amanti, che in tutto il romanzo di Nerval si compie nel segno della Grande Dea, un'immagine *pantea* che assume a seconda dei luoghi visitati ogni volta una nuova forma e un nome mitologico diverso (Iside, Venere Urania, Dione, Diana efesina). Nerval non si sottrae al tono erudito-didascalico, ma allo stesso tempo la sua narrazione è come pervasa da un intreccio di immagini archetipiche che egli va rintracciando nelle diverse diramazioni della mitologia isolana, legando tra loro tutte le possibili genealogie femminili della Grande Dea. Nel capitolo «Le tre Veneri» emerge la sua concezione politeistica, riunita nell'idea di un'unica grande divinità che i greci hanno di volta in volta fatto discendere da una Venere Urania o celeste o una Venere Pandemia o terrena, al cui archetipo appartiene anche Diana efesina (Nerval 1997, 72). Il nuovo mito di Iside al centro dell'opera e della ricerca della *femme* di Nerval si caratterizza come un «processo di estrazione dall'antica mitologia egizia per divenire il simbolo

sincretico di antiche cosmogonie con religioni nuove, quasi il punto ove si opera la fusione tra Oriente e Occidente» (Toso Rodinis 1969, 331).

Bisogna ricordare che Nerval era partito per l'Oriente dopo la morte di Jenny alla ricerca dell'amata reincarnata. Là aveva raccolto, suggestionato dalla moda dei viaggi di natura sansimoniana, una miriade di leggende e notazioni mitologiche sulle divinità femminili orientali e che in *Voyage en Orient* si sostanziano nell'incontro emblematico del viaggiatore con la mitica regina di Saba. Tra i vari abbozzi preparatori Nerval annota la leggenda nel frammento *Le amoureux de Diane*, che narra il mito della fondazione di Smirne (Nerval 1984, II, 1692). Tra le mura di una fortezza nella città turca, è incastonata «une tête colossale de Diane» (Nerval 1984, II, 868). Secondo la leggenda trasposta da Nerval, un giovane uomo, abitante della cittadella, descritto come un «Endimione musulmano», si era innamorato del busto di Diana. Egli si recava giorno e notte presso quella e, sospirando d'amore, poteva vedere la statua animarsi davanti a sé. Un giorno, dei soldati che passavano di lì, per fanatismo o per divertimento, cominciarono a prendere di mira la testa di Diana a colpi di fucile, e la sfregiarono. L'innamorato, non potendo sopportare il dolore per la perdita dell'amata, si ficcò un pugnale nel cuore e morì ai suoi piedi:

Dans le mur de la vieille citadelle on voyait autrefois une tête colossale de Diane, enclavée parmi les matériaux grossiers et les fûts de colonnes qui avaient servi à la construction. Un jeune homme de la ville devint amoureux de cette figure. Tout les matins et tous les soirs elle revivait pour lui sous les teintes rosées du soleil d'Asie. Souvent, selon l'usage des amants du pays, soupirant au pied des murs et des fenêtres où paraît un instant le visage de leur maîtresse, il s'ouvrait les bras avec son poignard et répandait son sang comme une libation sacrée. Un jour, des janissaires, par fanatisme ou par amusement, criblèrent la figure d'une décharge de coups du fusil. L'amoureux, revenant le soir, fut saisi de douleur et pleura longtemps, les yeux fixés sur l'image outragée. Les derniers rayons du couchant teignaient douloureusement ces tristes débris. Voyant la nuit descendre, le jeune homme tira son poignard et se perça le cœur au pied de cette muraille d'où avait disparu son amante céleste. – Cet Endymion musulman était digne du pays d'Homère (Nerval 1984, II, 868).

Nel solco di un atteggiamento distaccato e quasi ironico, come quello di Goethe nei confronti del mistero di Sais, si pone Heine, che mescola il motivo del mistero della ricerca della dea velata all'immagine enigmatica e tremenda di una sfinge. Heine amalgama tensione erotico-allucinatoria e conoscenza della natura nella contemplazione estatica della sfinge, che venera con orrore misto a fascinazione esotica ed erotico languore. In questa figura orientaleggiante sono condensati i portati di una chimerica natura femminile dal carattere misterico-iniziatico con quelli culturali dell'Iside egizia nervaliana. Ma diversamente dalla rassicurante visione materna di Nerval, la tremenda e conturbante Sfinge di Heine è al contempo per il poeta un presagio di morte (DHA 1/1, 11).

Nella potenza enigmatica ed infera della sfinge heiniana si avverte il carattere misterioso e inaccessibile che George Byron riserva alla dea Astarte nel dramma *Manfred*, che Heine aveva tradotto nel 1821¹¹. Il protagonista del dramma si appella *in extremis* all'ombra di Arimane, spirito del male, affinché interceda per evocare il fantasma di Astarte, figura tremenda, ieratica e profetica. Manfred desidera soltanto di poter sentire un'ultima volta la sua voce (atto II, scena IV), ma una volta evocata, Astarte non risponde al richiamo dell'eroe, il quale la supplica affinché possa morire e porre così fine ai suoi tormenti nella redenzione.

4. Parodie classico-romantiche

Il mito di Endimione, rinarrato in forma parodica dal prosatore satirico Luciano, viene riscritto da Christoph Martin Wieland nella «scherzhaftes Erzählung» *Diana und Endymion* (1762). Qui Diana emerge già nelle sue ambivalenti tensioni pagano-cristiane, come incarnazione allegorica del desiderio erotico e, all'opposto, della virtù e della castità mitologicamente associate al tipo di Diana. Sensualismo giocoso, frivolezza, *divertissement*, piacere estetico e tensione erotica vengono trasferiti sulla figura di una comica quanto tragica dea della caccia amorosa. Il poema ha come modelli l'elegia amorosa latina, su tutti l'*Ars amatoria* di Ovidio (Horn 1999, 1097-105); ma soprattutto trae spunto dalla scena XI del dialogo tra Venere e Luna nell'opera *Dialogo degli Dei* (II secolo) di Luciano di Samosata, dove la dea Diana, nel dialogo con Luna, è impegnata a raccontare le proprie imprese erotiche a Venere, rivelandosi tutt'altro che casta. Ella confessa infatti come di notte si fermi a spiare il giovane Endimione nel sonno per poterlo possedere. Wieland rappresenta l'iniziale tensione tra il pastore Endimione, venerato dalle ninfe, e la gelosa Diana, che vorrebbe Endimione tutto per sé. In questa tensione erotica ed esasperata emerge il problema del conflitto tra sensualismo e soddisfacimento materiale delle pulsioni, calato tuttavia in uno scenario che, invece che essere comico, appare piuttosto come tragico:

In der bedeutendsten dieser Verserzählungen – *Endymion* (später unter dem Titel *Diana und Endymion*) – stellt er ein sinnlich erfülltes Leben heraus und erhebt zugleich den Konflikt zwischen empfindsamer Erotik und bloßer Triebbefriedigung in geradezu tragische Dimensionen (Heinz 2008, 111).

Diana è collocata nella dimensione liminale e ambivalente tra la ritrosia sfuggente della vergine e il desiderio sensuale della dea che, contrariamente alle regole imposte dalla sua proverbiale castità, è costretta a nascondersi nella luce

¹¹ Heine, che si definiva il 'Byron tedesco', aveva tradotto, sempre nel 1821, anche il poema di viaggio *Childe Harold's Pilgrimage*. Da questo trasse ispirazione per i suoi *Reisebilder*. *Childe Harold* è anche il titolo di una sua poesia contenuta nel ciclo *Romanzen, Neue Gedichte* (Häfner 2006, 56-61).

lunare per poter godere indisturbata della bellezza del giovane, dopo averlo per giunta avvolto in un magico sonno. Non solo, Diana si sbarazza delle Ninfe sue rivali nel corteggiamento di Endimione, e le punisce per aver infranto il voto sacro, prescrivendo loro un rigido riposo notturno, cosicché lei possa agire indisturbata. In discussione, dunque, è la presunta moralità e superiorità attribuita a Diana, smascherata come un portato idealistico, messa a dura prova dalla sua stessa natura sensuale e dal desiderio erotico. La tensione tra castità e desiderio è così accentuata da un atteggiamento ipocritamente altezzoso, che porta ad una condizione di frustrazione e colpevolezza. Sentendosi colpevole del proprio soddisfacimento e per poter preservare una supposta pretesa di virtù, Diana mette infine a repentaglio l'intero idillio pastorale, dando adito con il suo atteggiamento, all'espressione della più brutta animalità, fino ad arrivare a commettere un delitto contro il Fauno colpevole di aver smascherato la sua ipocrisia. Wieland proietta così il racconto comico in una dimensione misogina, in cui il risveglio di una sana natura sensuale femminile emerge come deprecabile, soprattutto se la sensualità non è accettata dall'interno, oltre che essere punita dall'esterno (Heinz 2008, 184).

Nel poema di Wieland si rilevano due caratteristiche che saranno fondamentali per la trasposizione degli dèi in esilio heiniani: il travestimento parodistico e la maschera mitica delle antiche divinità classiche. Diana in esilio nella modernità si traveste per Heine da *coquette, fille de joie, femme entretenue*, esasperando il filone prima rinascimentale, poi rococò culminante nel poema comico *Diana und Endymion* di Wieland, dove l'effetto eroicomico e parodistico, dato dalla collisione tra natura divina e volontà umana, rende maggiormente accattivante il motivo di fondo dell'intreccio erotico e della caccia amorosa.

Nella *Göttin Diana* Heine recupera l'effetto burlesco e galante della figura ninfale di Diana, scissa tra desiderio erotico e castità divina, calando nel tema del rapporto imperfetto tra umano e divino lo sconfinamento parossistico delle norme, mettendo di volta in volta in discussione il *decorum*, l'adeguamento alla morale convenzionale.

Wilhelm von Heinse pone al centro del romanzo *Laidion oder die Eleusinische Geheimnisse* (1774) la fascinazione del mondo antico risvegliata al cospetto della dea dell'amore Laidion, «himmlische Göttin der Liebe» (Heinse 1799, 11), la Grande Dea dei Misteri Eleusini. Heinse tematizza il ritorno dell'antichità pagana nella cornice italiana in un imprecisato paesaggio napoletano, ad opera della più antica divinità del mondo, sacerdotessa di un'antichità ebraica, orgiastica e vitalistica che si insinua in sordina nella contemporaneità, sconvolgendone le prospettive razionaliste. Questa divinità appare al cospetto del giovane viaggiatore protagonista, presso un chiostro cristiano tramutatosi come per incanto in un nuovo Eden. A questa apparizione, dimensione terrena e celeste improvvisamente si compenetrano: lo spazio sacro e quello pagano si sovrappongono dando vita a un'iniziazione del protagonista, che sarà oggetto di una disamina filosofica nella seconda parte del romanzo.

Heinrich von Kleist prende spunto dal mito delle Amazzoni per la caratterizzazione della protagonista del dramma *Penthesilea* (1808), una guerriera

sacerdotessa, devota a Diana, con la quale condivide lo spirito bellicoso. Penthesilea ha una femminilità mascolina e una carica erotica che sconfinava nella violenza carnale e nella follia amorosa, spingendo sé e il proprio amato alla morte. Essa prefigura a sua volta quella «Phänomenologie der Angst» (Wirtz 2022), che caratterizza la rielaborazione mitica del *Mannweib* e che troviamo in parte nella concezione di Heine di una femminilità violenta e rivoluzionaria.

Nelle novelle di Joseph von Eichendorff si compie una più sfaccettata variazione del mito moderno di Diana pari quasi a quella di Heine. Diana appare in veste allegorizzata come immagine dell'arte in *Viel Lärmen um Nichts* (1832), nelle vesti di ninfa adescatrice e cacciatrice su modello rinascimentale, calata in uno scenario contemporaneo. Qui una simile Diana baccantica compare come allegorica figurazione della poesia classica e rinascimentale in un ambiente favolistico dal sapore shakespiriano. Il titolo, infatti, richiama la commedia inglese *Much ado about nothing*, che fu tradotta da A. W. Schlegel e Tieck; tuttavia, il motivo di fondo dell'idillio arcadico e fiabesco è quello che rievoca in tutto la commedia *Midsummer Night's Dream*, che viene rifunzionalizzata all'interno di una satira bucolica e galante. Si tratta di una satira sulle tendenze borghesi Biedermeier della moderna poesia tedesca che Eichendorff sbeffeggia, dove poeti di vario genere si contendono lo scettro per la conquista di Aurora, la musa poetica. Nel gioioso ambiente campestre, tra feste coribantiche, cortei danzanti e battute di caccia appare una «schöne Reiterin», la divina Aurora «Göttin der Dichtkunst» (von Eichendorff 1993, 628), allegorica figurazione della poesia, il cui nome italianizzato allude all'origine classico-rinascimentale. Aurora è corteggiata da tutti, ma soprattutto da un giovane principe. Ma la sua è una natura sfuggente e inafferrabile, e proprio come la ritrosa e casta Diana, rifugge legami e vincoli matrimoniali, sì che i personaggi si fanno beffa del principe che desidera chiederla in moglie: «Die Gräfin Aurora? [...] ebenso gut könnte man die Göttin Diana unter die Haube bringen – oder die Thetis den Verlobungsring an den rosigen Finger stecken – oder die Phantasie heiraten – und alle neun Musen dazu!» (von Eichendorff 1993, 69). I giorni trascorrono lieti in questa giovane Arcadia sospesa nel tempo. In onore di Aurora presa da momenti di ebbrezza dissoluta viene annunciata una grande battuta di caccia intermezzata da un *Lied* che la paragona nuovamente a Diana:

»Wir waren ganz herunter,
Da sprach Diana ein,
Die blickt' so licht und munter,
Nun geht's zum Wald hinein!«
»Da meint er mich!« flüsterte die Gräfin (von Eichendorff 1993, 34).

Aurora è musa e allegoria della poesia romantica, fonte di ogni poesia ebbra e baccantica nel fiorire della natura celebrata dal romanticismo e in antitesi alla falsa musa che cercano invano i nuovi letterati tedeschi appartenenti alla *Trivialliteratur* e allo Junges Deutschland, che si perdono in scherzi e battute, canzonando Aurora

come «Bacchantin, mit Luna und Fortuna» (von Eichendorff 1993, 60), fino a perdersi in disquisizioni mitologiche sulla sua natura. La salita al Venusberg condotta da Willibald assieme ad Aurora simboleggia l'iniziazione poetica che si compie in seno alla natura e all'eros, in un viaggio fin dentro gli abissi del cuore. La vera Aurora è «gar nicht baccantisch oder amazonenhaft, so milde still und über alle Beschreibung schön» (von Eichendorff 1993, 59). Essa ricorda in tutto il carattere estroso e androgino di Mignon, così come la sua provenienza: i due amanti, infine riconciliati, si avventureranno felici verso l'Italia, paese natio di Aurora.

Diana compare ancora in due racconti di Eichendorff, *Das Marmorbild* (1819) e *Die Entführung* (1838)¹².

¹² *Das Marmorbild* sarà oggetto di analisi in un capitolo a sé dedicato al mito del Venusberg.

Parte seconda

LA MITOGRAFIA DI HEINE

Capitolo 4

Il dibattito sul mito

1. La scienza della mitologia da Heyne a Frazer

Mentre Johann Joachim Winckelmann, emancipandosi dai modelli di descrizione dell'arte cronachistica e antiquariale, scriveva la prima storia dell'arte sulle tracce della riscoperta dell'antichità classica (*Geschichte der Kunst des Alterthums* 1764), fondando al contempo un metodo storico basato sulla periodizzazione dell'arte (Momigliano 1955; Fancelli 1993), il filologo classico Christian Gottlieb Heyne gettava le basi per lo studio scientifico della mitologia (*Einleitung in das Studium der Antike: oder Grundriß einer Anführung zur Kenntniß der alten Kunstwerke* 1772). Questo primo tentativo di fondare una teoria scientifica della mitologia si basava a sua volta sullo studio del mito su base religiosa¹. Rispetto all'assunto settecentesco e razionalista che tendeva a identificare il mito con la narrazione favolistica e pre-razionale dei popoli primitivi nell'antichità, Heyne rivendicava, in linea con Vico, la necessità di una comprensione storica del mito, non gravata da pregiudiziali estetiche o religiose. Egli aderiva inoltre a un'impostazione razionalistica già adottata da Bernard Le Bovier de Fontanelle, che aveva superato la concezione illuministico-seicentesca del mito come allegoria, per intenderla ora come simbolo, riabilitandone l'aspetto euristico (*De l'origine des fables* 1724). Secondo una tale visione epurata da assunti primitivistici e favolistici, Heyne intendeva dunque il mito come spiegazione tendenzialmente razionale dei fenomeni naturali, come reazione

¹ Su questa scia si situano anche Friedrich Creuzer e Joseph Görres e più tardi, Karl Ottfried Müller, Wilhelm Mannhardt e James George Frazer (Graf 1985).

discorsivo-narrativa dell'essere umano al tentativo di ordinare gli eventi incomprensibili della realtà, attraverso un sistema di riferimento fatto di culti e credenze prereligiose, analizzabile attraverso la ricerca delle sue tracce residuali e sacrali della mitologia.

Anche Johann Gottfried Herder intende la mitologia come sistema simbolico, poiché in essa convergerebbero mito, poesia, linguaggio e religione (Strich 1910, I, 297-338). Condividendo la posizione di Heyne sulla specificità popolare del mito, le idee herderiane abbracciano il concetto di mitologia come storia umana universale, in cui l'espedito divino mira a descrivere le sorti dell'essere umano, come si evidenzia nel mito di Prometeo, nel quale l'uomo greco si era pensato come «Schöpfer unsterblicher Götter». Tale concezione avrà un influsso considerevole sullo sviluppo dello studio del mito in senso filosofico (Hoenn 1946, XI). Agli occhi di Herder il carattere e l'ideale dell'umanità espresso nelle forme della mitologia si rivela sia nel cristianesimo sia nell'antichità greca, che avrebbe plasmato nuove forme e ideali umani in senso metastorico. La creazione di nuovi miti comporta la nascita di *Paramythien*: modelli esemplari ricavati attraverso un uso euristico della mitologia antica in quanto «Musterbeispiele vom neuern Gebrauch der Mythologie»

Die Paramythien sollen die alte Mythologie eben so wenig verwirren, als unzeitige Nachahmungen auffordern; sie sind ihrer Art nach mythologische Idyllen oder Fabeln, Dichtungen über Gegenstände der Natur, dergleichen wir ohne den Namen der Paramythien schon mehrere in unsrer Sprache haben (Herder 1985-2000, III, 698).

Herder recupera un concetto espresso da Lessing in relazione all'uso euristico della favola, «heuristisches Gebrauch der Fabel» (Strich 1910, I, 162). L'uso euristico della mitologia herderiana chiarisce il funzionamento specifico della mitologia moderna, con l'auspicio che l'uomo possa trarre dal mito e dalla favole le formule e i modelli di ispirazione per la creazione di una nuova narrazione del presente, in virtù della capacità del mito di scoprire e plasmare la realtà, nonché di crearla e modellarla a suo piacimento attraverso la sua propria «Einbildungs- und Erfindungskraft», la forza creatrice e immaginativa. Herder riveste così una posizione di raccordo tra la *Urmythologie* – lo studio etnologico del mito inteso come 'origine' – e *Dichtermythologie* e *Kunstmythologie* – la nuova mitologia romantica o «mitologia della ragione» (Cometa 1989). Quest'ultima parte dal «presupposto estetico di una riscrittura poetologica delle più diverse fabulae mitologiche», appoggiandosi appunto all'idea di mito come attivazione del «potenziale euristico (Herder) e alla valenza comunicativo sociale (Schlegel, Schelling)» (Cometa et al. 2004, 290-302). Il primo filone si tradurrà anzitutto nelle speculazioni filosofiche della Scuola di Heidelberg, impegnata nella ricerca dell'origine mitica e dell'essenza religiosa del mito; nel secondo filone rientra l'impegno della Scuola di Jena con le teorie del *Systemprogramm* e della Nuova

Mitologia romantica, che sposta l'attenzione dall'origine al prodotto poetologico e alla funzione sociale e politica della mitologia.

Friedrich Schlegel esalta il linguaggio plastico della mitologia, che ritiene un'opera poetica in sé compiuta, perfetta nella forma e nel contenuto e nella quale si riflette al massimo grado il senso del bello e del buono dello spirito greco. Nella mitologia greca, Schlegel aveva indicato il modello ideale verso cui doveva tendere la poesia moderna. Il mito greco avrebbe infatti un potenziale figurale in grado di eguagliare con la sua plasticità la creazione poetica, una capacità che si evidenzia soprattutto nella ritualità del mito, nelle feste, nelle danze e nei canti, nella restituzione della pienezza e della forza vitale, nonché dell'armonia e della concordia tra gli uomini e gli dèi:

Der Griechische Mythos ist – wie der treuste Abdruck im hellsten Spiegel – die bestimmteste und zarteste Bildersprache für alle ewigen Wünsche des menschlichen Gemüts mit allen seinen so wunderbaren als notwendigen Widersprüchen; eine kleine vollendete Welt der schönsten Ahnungen der kindlich dichtenden Vernunft. Dichtung, Gesang, Tanz und Geselligkeit – festliche Freude war das holde Band der Gemeinschaft, welches Menschen und Götter verknüpfte. [...] in lieblichen Bildern haben die Griechen freie Fülle, selbständige Kraft, und gesetzmäßige Eintracht angeboten (Schlegel 1979, 277-78).

I due orizzonti di indagine sul mito, quella filologico-ermeneutica e quella poetologica vengono assorbite alle soglie del XIX secolo anche dalla Scuola di Heidelberg, che indagherà con particolare acribia le origini culturali europee nelle antiche religioni orientali, fondendo lo studio della mitologia con la storia delle religioni, laddove le religiosità antiche venivano intese come forme primitive di mitologia. Jacob Grimm, sulla scia di Herder, aveva riletto le leggende popolari indoeuropee come derivazione e sviluppo delle grandi saghe nordiche dell'Edda e dell'Ossian scozzese. Anche in Oriente era ricercata l'origine delle radici del pensiero e dei culti occidentali, che potevano essere letti come portato sincretistico di antichissime tradizioni secolari. Nuove riletture vengono date anche alla mitologia classica: Omero non era più visto quale originario autore di riferimento sul mito classico, ma veniva ora considerato un semplice aedo, la cui epica si era sviluppata in una fase già occidentalizzata della poesia arcaica.

Tali ricerche interessarono anche i romantici di Jena. Friedrich Schlegel, dopo essersi dedicato allo studio della poesia e dell'antichità classica europea, passò allo studio dell'Oriente antico. A Parigi aveva appreso il sanscrito e studiato la letteratura indo-iraniana; a Bonn divenne docente di quelle discipline. Nella prima parte nel saggio *Über die Sprache und Weisheit der Indier* (1808), Schlegel matura l'idea di un'unica derivazione indiana delle lingue indoeuropee, segnando il proprio distacco dal romanticismo popolareggiante e inaugurando una nuova scia interpretativa del mito visto da Oriente (KFSa 8, 105-433).

La convergenza tra l'idea herderiana di mito, poesia e religione e l'impostazione razionalistica di Heyne, che intende il mito come 'origine' in ottica

storico-primitivistica, rappresentano due approcci teorici fondamentali per lo studio moderno del mito su base scientifica e in particolare nella ricezione della mitologia da parte di Heinrich Heine che fonde insieme questi approcci. Egli elabora una propria nuova mitologia adottando strategie mitopoietiche ed euristiche, non senza guardare al significato originario che ciascun mito riveste in quanto narrazione favolistica e simbolica. Da allievo degli Schlegel, Heine aveva inoltre sviluppato un particolare interesse per l'India proprio grazie agli scritti di Friedrich, che legge intensivamente tra il 1821 e il 1823, rielaborando queste letture solo in una fase successiva, dal 1828 in poi (DHA 8/2, 1336). Nel secondo libro della *Romantische Schule*, Heine richiama questi studi, lodando le ricerche di orientalistica dei due Schlegel apprese attraverso le lezioni di letteratura *Vorlesungen über die Geschichte der Literatur* (1812-13). Queste, insieme all'opera di Herder² rappresentano per Heine il meglio sulla storia letteraria di tutti i popoli (DHA 8/1, 168). Gli studi indiani hanno un'importanza di carattere sia storico-religioso sia poetico, poiché essi hanno reso noti in Occidente «nicht bloß die Mysterien, sondern auch die ganze katholische Hierarchie und ihre Kämpfe mit der weltlichen Macht» (DHA 8/1, 167).

Sulla scia di Friedrich Schlegel si erano posti Friedrich Creuzer, Joseph Görres e Friedrich Schelling, da cui trarranno più tardi spunto Max Müller e Georges Dumézil. Schlegel respinge la concezione allegorica del mito, come mero involucro e artificio poetico in virtù di un'originaria derivazione unitaria del molteplice da un'unica fonte primigenia indiana. Egli indaga i principali sistemi filosofico-religiosi orientali desunti dalla letteratura indù, come «la dottrina dell'emanazione, il culto materiale della natura connesso alle diverse superstizioni astrologiche; religione della luce o dottrina dei due principi di bene e male, dottrina panteista o Buddismo» (Marelli 2000, 30). Per questi pensatori romantici, l'Ellade soccombe all'India: il mondo greco si configura come posizione intermedia tra un Oriente pre-religioso, patria originaria di ogni sistema mitico, e un Occidente cristiano e medievale, la cui radice spirituale di un mondo esoterico e mistico occidentale è da rinvenire in una fase ben anteriore rispetto all'età omerico-eroica esaltata da Winckelmann, contribuendo a diffondere una nuova concezione della greccità, non più considerata in senso assoluto, ma come frutto a sua volta della ricezione ed elaborazione del sostrato religioso orientale.

Anche gli elementi della dottrina cristiana sono riletti in un'ottica sincretistica, partendo dall'assunto che ogni religione derivi da un'unica fonte di matrice orientale. Friedrich Schelling sostiene l'analogia tra la mitologia orientale e quella cristiano-moderna nelle *Vorlesungen über die Kunst* (Jena 1802-03; Würzburg 1804-05). Görres si inserisce nel dibattito sulla natura della trinità cristiana in

² Heine si riferisce, in particolare, alle opere *Zur schönen Litteratur und Kunst; Stimmen der Völker in Liedern; Blumenlesen aus morgenländischen Dichtern; Älteste Urkunde des Menschengeschlechts* (DHA 8/2, 1339).

Mythengeschichte der asiatischen Welt (1810)³, sostenendo che la trinità è espressione di un'unica originaria manifestazione divina precristiana. Görres aveva individuato attraverso lo studio dell'Oriente antico la fondamentale opposizione duale di maschile e femminile su cui si fonda l'ordine delle forze contrastanti del cosmo. Il carattere sessuale di questa relazione organica tra uomo e cosmo e che determina il divenire naturale passa attraverso la ricezione della filosofia di Paracelso e della tradizione cabalistico alchemica rinascimentale. Per Görres anche la natura umana è profondamente duale, composta di giorno e notte, «luogo del manifestarsi di due originarie forze antagoniste» (Marelli 2000, 67). Se ogni culto divino era originariamente inteso come culto naturale, ogni mitologia è dunque espressione creativa e linguaggio di quel culto, mentre il mito è espressione della muta materia, la cui forma più elementare si manifesta come mimica e danza, movimento del corpo che sente e delle passioni in connessione profonda con l'ordine cosmico (Marelli 2000, 61).

Jacob e Wilhelm Grimm gettano un ponte tra la scuola di Jena e quella Heidelberg nell'unione programmatica di poesia, folklore e mitologia. Allievi dello storico Savigny e della pensiero di Herder, il quale coniugava poesia naturale e poesia d'arte, i Grimm considerano la poesia e la storia di un popolo come inscindibili, laddove la poesia emerge «come una totalità universale che si sviluppa nella storia all'insegna dell'unione organica di contenuto e di forma» (Moretti 2002, 100). In *Kinder- und Hausmärchen* (1812-58), le favole assumono la forma degli antichi miti. Per Jacob le favole costituiscono l'elemento materno della storia, il grembo dal quale questa emerge, sì che storia poetica e storia umana procedono di pari passo in una tensione spirituale progressiva. I Grimm sostenevano inoltre la sacralità della mitologia, negando ogni carattere di arbitarietà del mito, mentre la lingua diventa il patrimonio popolare in grado di riprodursi in maniera organica e vitale. Jacob, in particolare, si interrogò sulla natura e sulla funzione del mito: esso si distinguerebbe dalla storia per la capacità organica di riprodursi. Nella *Deutsche Mythologie* (1835), i Grimm studiarono la compenetrazione tra saga e mito nelle tradizioni popolari nordiche per evidenziare il nesso tra mito e linguaggio, arrivando a delineare un rapporto polarizzato tra paganesimo e cristianesimo, laddove quest'ultimo mirava a «rendere indegne idee pagane, e il paganesimo cercò di nascondersi sotto forme cristiane» (Moretti 2020, 109).

Gli studi incentrati sul secondo romanticismo o romanticismo di Heidelberg proliferano nei primi anni del Novecento grazie alle ricerche di J. Nadler, *Die Berliner Romantik 1800-1814* (1921), H. A. Korff, *Geist der Goethezeit. Versuch einer idealen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte* (1923-47), e soprattutto di A. Baeumler, *Bachofen der Mythologie der Romantik* (1926). Baeumler avanza l'ipotesi interpretativa di una netta distinzione di natura più storico-spirituale che storiografica, tra l'anima estetica del romanticismo di Jena,

³ Argomento sollevato per la prima volta dal Concilio di Nicea del 325 e dal Sinodo di Toledo del 675.

erede del razionalismo settecentesco (entro cui si annoverano Winckelmann, gli Schlegel, Fichte, Schelling, fino a Wilamowitz-Moellendorf)⁴ e l'anima religiosa del romanticismo di Heidelberg (da Zöega, Görres, e in certa misura Creuzer fino a K. O. Müller e Bachofen), capace di pervenire alla comprensione dello sfondo simbolico-religioso della natura, della storia e dell'arte.

Friedrich Creuzer (1771-1858) ha interpretato il mito antico nell'ambito della ricerca protoromantica condotta sotto l'influsso delle idee di Herder, circoscrivendo la problematica mitocritica alla dimensione genealogica ed archeologica, e dedicandosi ad un approccio razionalistico di stampo illuminista nel solco di Christian Gottlob Heyne e di Karl Philipp Moritz (Kuhlmann, Schneider 2012, 250-54). Nella sua prima monografia, *Die historische Kunst der Griechen*, (1803), Creuzer si occupa della storia artistica dell'antichità greca. Si tratta di uno studio pionieristico che confluirà in successive miscellanee sull'archeologia, come *Zur Gallerie der alten Dramatiker* (1839); *Zur Geschichte alt-römische Cultur am Ober-Rhein und Neckar* (1833); *Das Mithreum von Neunheim bei Heidelberg* (1838). Prendendo le mosse da Winckelmann e Lessing, l'opera di Creuzer si arricchisce grazie all'incontro con Joseph von Görres, alle suggestioni offerte dalla *Renaissance* orientale e dalla *Naturphilosophie* romantica, per approdare a un tipo di indagine storico-filosofica e mitologica intrisa di presupposti metafisico-religiosi, che d'altro canto poggiavano sulla fondamentale riscoperta di Plotino e sulle ricerche erudite intorno a Dioniso.

È nella monumentale *Symbolik und Mythologie der alten Völker* in quattro volumi (1810-12) che Creuzer elabora un nuovo sistema filosofico, affrontando da filologo e storico la concezione della greicità, del simbolo e del mito attraverso la ricerca delle radici storico-culturali e spirituali, artistico e religiose dell'Occidente. Per Creuzer, il credo mitico va letto in rapporto all'esistenza di una religione rivelata originaria e monoteistica proveniente dall'Oriente antico e dall'Asia minore, giunta attraverso il popolo dei Pelasgi e tramandata successivamente al mondo greco. Le tracce di questa religione sono avvertibili in Omero ed Esiodo e nell'antica religione orfico-misterica (Kuhlmann, Schneider 2012, 252). Come per Görres, la religione appare a Creuzer nel suo aspetto di muta culturalità: venerazione silenziosa della divinità al tempo in cui l'umanità non conosceva né la discorsività, né le forme logiche del mito proprie del periodo esiodeo e omerico. Una fondamentale importanza è da Creuzer attribuita al simbolo, *symbolon*: forma religiosa di ierofania o manifestazione dell'immagine del dio, quale evidenza intuitiva e sensibile dei fenomeni naturali. Gli *eidola* nella forma di simboli creano così una sorta di *Bildersprache* della natura⁵. Si configura un «originario panteismo

⁴ Anche Goethe prende le distanze dal romanticismo di Heidelberg, svalutando sia la religione misterica, sia il postulato di un'identità di questa religione con il cristianesimo.

⁵ La distinzione tra simbolo e mito in Creuzer influenza la successiva concezione storico-religiosa di Eliade (*Traité Histoire des religions, images et symboles* 1949-64), per il quale

sensibile di natura politeistica, per cui ogni elemento, ogni espressione e manifestazione del mondo fisico vengono colti nella loro valenza immediatamente rivelativa della presenza del divino» (Marelli 2000 105). Il cristianesimo deriva per Creuzer da quest'unica religione rivelata monoteista, di origine asiatica e induista che ha espresso il suo culto nei misteri. In tale rappresentazione romantica dei culti misterici greci si riflettono trasmissioni anche orfico-pitagoriche e neoplatoniche, recepite nel Settecento attraverso l'umanesimo rinascimentale di Marsilio Ficino e Giovanni Pico della Mirandola, i quali furono a loro volta commentatori di Platone.

Il mito di «Dioniso in esilio», avviato nel Settecento classico-romantico con la riscoperta dell'antichità orfica preomerica da parte di Hölderlin, Heinse, F. Schlegel, Novalis, Schelling, Creuzer, avrà un'importanza centrale per lo sviluppo del pensiero post-mitizzato che fiorisce dalla fine dell'Ottocento e per le prime decadi del Novecento (Frank 1982; 1988). Hölderlin e Schlegel hanno posto per primi l'accento sul fondamentale carattere orgiastico della poesia preomerica, che ha avuto espressione nei misteri orfici, facendosi mediatori del dionisiaco come motivo letterario:

Mann kann Schlegel den wissenschaftlichen Entdecker des 'Dionysischen' nennen, den Vorläufer Nietzsches, der diese ewige Lebensmacht des Altertums zugleich metaphysisch deuten und künstlerisch erneuern wollte. Weder Winckelmann noch Goethe sahen das Greichentum von dieser Seite: ihnen war nur der klare hellenische Formsinn und Formwille, das Apollinische (freilich nicht unter diesem Namen) erschlossen, nicht der dunkle mystische Rausch, aus dem diesem Lichtwelt sich erhob. Nur Hölderlin lebte etwa gleichzeitig in der orphisch dionysischen Luft des Hellenentums, ohne als Historiker zu betrachten, was er dichterisch erneuerte und seherisch erfuhr (KFSa I, CIX).

Il fenomeno del dionisismo e della tradizione orfico-bacchica è al centro delle riflessioni di Creuzer in *Dionysos* (1809). Dioniso è letto non solo come simbolo del vitalismo e della gioia pagana, come già per Schlegel e Hölderlin, ma come manifestazione divina dal «carattere sovversivo rispetto alle solari divinità olimpiche». Di questo dio si evidenziano il «legame con il mondo orientale, con la dimensione femminile e ctonia, con la sessualità orgiastica e con l'oscurità notturna del regno della morte» (Marelli 2000, 12). Il culto di Dioniso e la radice misterica orfica orientale del mondo antico apre a partire da Creuzer una riflessione feconda in ambito tedesco con la ricezione critica di Johann Heinrich Voß da un lato, e gli apprezzamenti entusiasti di Schelling e Hegel dall'altro. Heine in particolare è debitore nei confronti di Creuzer della lettura filologico-archeologica del culto di

il simbolo sarà propriamente un oggetto che prolunga una ierofania o che assume di per sé valore rivelativo; mentre il mito si configura essenzialmente come il racconto di un avvenimento archetipico, di una storia esemplare, costituendo il modello di ogni ripetizione rituale e avente valore fondante rispetto ad ogni azione umana.

Dioniso di matrice orientale, che il poeta tedesco lega alla propria visione estetica di matrice sensualista, aprendo altresì la strada alla successiva interpretazione polarizzante di spirito apollineo e dionisiaco nel saggio *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* di Friedrich Nietzsche (1872). L'elemento orgiastico della danza e della musica baccantica, di cui la *Göttin Diana* è cifra costitutiva, si lega alla riflessione nietzschiana sulla valenza rivoluzionaria e trasformativa della tragedia classica. Ulteriori riflessi gettati sulla filosofia di Nietzsche a partire dalla concezione del dionisiaco sono evidenti anche nei *Dionysos-Dithyramben (Also Sprach Zarathustra)*, (1891). I mitologi e filologi del tardo Ottocento come Müller, Otto, Rohde e Wilamowitz-Moellendorf recuperano e rielaborano in senso scientifico le idee romantiche sul dionisiaco (Frank 1982), sottolineando del mito il suo valore «inattuale» (Jesi 1972; 2001), spingendo la riflessione mitocritica verso il terreno dell'antropologia culturale e della psicanalisi, fino alle derive che prepararono il terreno all'irrazionalismo novecentesco, che intesero il dionisiaco come stato di natura e momento originario della civiltà⁶. Ma in tale frammentazione, si scava un solco la componente femminile del mito, ovvero, la relazione tra i culti di Demetra-Cibele con Bacco, già individuata da Schelling in un passo della *Weltalter* (Frank 1982) e che si sostanzierà da un punto di vista scientifico, archeologico ed etnoantropologico negli studi sul matriarcato pelagico di Bachofen in *Mutterrecht*, ma anche in *Psyche* di Rohde e negli studi sulla danza e il labirinto di Kerényi.

Dalla seconda metà dell'Ottocento prende avvio il filone interpretativo della mitologia con la *Philosophie der Mythologie* di Schelling (1856). Per tutta la vita Schelling si era occupato di miti, prima sotto l'influsso di Herder e Heyne a Tubinga, poi nel circolo romantico con Schlegel. Senza dimenticare la lezione romantica, per Schelling il mito si configura ancora come la più primordiale forma d'arte e insieme come scopo ultimo dell'arte, in cui reale e ideale, mondo e divinità tornano a riunirsi in quella corsa al 'ritrovarsi-con-sé' dell'ideale dolorosamente separato. Nella sua opera tarda si distanzia da queste prime idee romantiche tendendo verso un misticismo irrazionalista, che intendeva il mito come forma espressiva, necessaria e istintiva dell'uomo, che non può più riunire in sé il carattere di reale e ideale, poiché l'uomo si trova nel punto di distanza massima che possa sperimentare rispetto a Dio. Il mito simboleggerebbe in questo senso un tentativo di riavvicinamento al divino perduto, divenendo l'espressione simbolica di quel presagio dell'ideale insito nell'uomo. Un problema questo, che aveva già occupato Creuzer, e che ora Schelling risolve separando il mito da ogni avvenimento ad esso esterno. Da Schelling e dal culto romantico della natura trarranno ispirazione i mitologi della natura del XX secolo, come Walter Otto e Karoly Kerényi, seppur in maniera tra loro differente: per Otto il mito sarà una

⁶ Si vedano le teorie della «Kosmische Runde» cui appartenevano S. George e K. Wolfskehl, quelle di L. Klages in *Vom kosmogonischen Eros* e di A. Rosenberg in *Mythus des XX. Jahrhunderts* (Rosteutscher 1947).

forma epifanica di manifestazione del divino nella natura, un'immagine sacra che rappresenta la rivelazione immediata; mentre per Kerényi il mito sarà inteso come forma espressiva e di pensiero a sé stante, un mondo dischiuso delle forme espressive del divino, come musica e poesia, che tuttavia resta legato a una fase arcaica dell'umanità.

L'avvio vero e proprio dello studio scientifico della mitologia si fa coincidere con l'opera *Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie* (1825) di Karl Ottfried Müller, professore a Göttingen nel 1819. Rifacendosi a Herder, Jacob Grimm e Creuzer, Müller mette in rilievo il radicamento regionale e locale dei miti greci, così come la loro relazione con una storia primitiva delle singole radici greche. Egli realizza così una sintesi concettuale tra reale e ideale del mito, secondo cui il mito sarebbe interpretabile come dato reale nell'ideale, come portato creativo nella sfera della fantasia umana e collocato nella dimensione reale, cioè nell'ambiente fisico e storico dell'uomo. Per Müller gli eventi storici possono concorrere a formare dei miti, con il risultato che ogni epoca si riverberi in una forma specifica di mito (Jesi 1973, 41).

L'opera iniziatrice dell'antropologia culturale, *The Golden Bough* di George James Frazer prende le mosse dal mito di Diana nemorense ispirato dal quadro di William Turner, *Distant View of Ariccia*. Frazer si colloca a metà tra un discorso di natura etnografica, mitologica e letteraria. Tra le spinte razionalistiche dell'evoluzionismo e quelle mitologico-classiche, lo studioso inglese si situa più precisamente entro l'orizzonte di una scienza romantica del mito, dove per mito si intende lo strumento per investigare nel patrimonio psichico della storia umana (Scarpelli 2018). Nell'esplorazione di Frazer che mira nello specifico «a ricondurre le vicende di dèi ed eroi al centro di una riflessione culturale creativa» (Scarpelli 2018, 9), il mito è inteso essenzialmente come allegoria e manifestazione dell'inconscio dell'*homo sapiens* nel suo cammino storico culturale in sintonia con le coeve teorie psicanalitiche di Freud⁷. Che l'approccio di Frazer sia stato filtrato dalla ricezione dei romantici tedeschi e, più verosimilmente, dall'apporto razionalistico e proto-psicanalitico al mito di Heinrich Heine è fuori di dubbio. Mentre si dedicava allo studio dell'antichità classica sulle orme di Pausania, Frazer proponeva all'editore MacMillan una traduzione dell'opera poetica di Heine, che tuttavia non venne mai accolta. Sulle sue orme Frazer aveva intrapreso numerosi viaggi durante gli anni universitari per studiarne l'opera e la lingua, ritenendo Heine sino alla fine il proprio unico e intramontabile «poet of choice» (Ackermann 1987, 9).

⁷ Il rituale del *rex nemorensis*, ad esempio, è letto come mito di iniziazione e di successione in parallelo con il mito di Edipo, così come le intuizioni sui culti della rinascita si legano alle dinamiche psicologiche in atto nella tragedia classica del filosofo Nietzsche e al rapporto dell'inconscio con l'aldilà di Erwin Rohde (Scarpelli 2018, 130-98).

2. Tra storiografia e *Zeitkritik*

Nelle opere mitologiche heiniane da *Elementargeister* (1837) a *Die Götter im Exil* (1853) è evidente la propensione alla riscrittura del mito a partire dallo studio di fonti storiche e mitografiche. Heine si era dedicato con particolare attenzione allo studio e alla narrazione cronachistica della storia già durante gli anni universitari a Göttingen, dove emerge l'importanza dell'attività di studio e ricerca più che di scrittura: «Ich schreibe wenig, lese viel. Immer noch Chroniken und Quellenschriftsteller» (HSA XX, 183), riporta a Moses Moser invitandolo a leggere la *Kirchengeschichte* di Schröckh. Quest'opera, letta nel 1825, era servita a Heine per comprendere la storia della chiesa tra Medioevo ed Età moderna in relazione al fenomeno storico della persecuzione ebraica e dei roghi di libri, che gli era servita da avantesto per la stesura del *Rabbi von Bacherach*.

Lo studio della storiografia rappresenta dunque una fase propedeutica di lavoro alla riscrittura del mito, che emerge quale strumento artistico ed espressivo atto a veicolare e sostenere la tesi di base della concezione heiniana alla base della sua opera ideologica *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1834), ovvero la tesi dell'originario panteismo della cultura germanica (DHA 8/1, 62). Questa, come altre opere saggistiche heiniane, rappresentano una sorta di officina delle idee per il lavoro sul mito. Esse hanno inoltre la particolarità di essere «zeitkritische Schriften», scritti sulla storia attuale, laddove il ruolo del mito non è mai quello di storicizzare, ma sempre di attualizzare la storia. I *Französische Zustände* sono concepiti sì come articoli pamphlettistici, ma dal carattere storiografico che articolano una «Geschichtsschreibung der Gegenwart» (HSA XXI, 32) secondo un'impostazione di studio storico-analitica del presente (Lämke 1999). Questa eredità storiografica proviene dal maestro Friedrich Schlegel, il quale nei frammenti aveva definito lo storico come un profeta: formula, questa, che Heine attribuisce anche a Schiller, definendolo per giunta come un 'profeta rivolto all'indietro', «rückwärtsgekehrter Prophet» (DHA 81/, 154), e che adotta ancora nella seguente variante, mettendone in luce una funzione medianica: «Der Historiker ist immer ein Merlin, er ist die Stimme einer begrabenen Zeit, man befragt ihn, und er gibt Antwort, der rückwärtsschauende Prophet» (DHA 10, 318).

Heine è interessato non alla storia passata o alla storia in sé presa, al dato storico inattuale, ma al presente. Utilizza perciò la storia con fine metastorico guardando i fatti del presente come se fosse rivolto sempre indietro, o come se li osservasse «attraverso un cannocchiale rovesciato» (Ginzburg 2008)⁸. Nel maestro A. W. Schlegel, Heine loda l'attività di traduttore e retore, grande conoscitore della metrica alessandrina, ma deplora la mancanza di un impianto filosofico e di uno sguardo retrospettivo che gli consenta di analizzare il passato, che pur così bene

⁸ «Per capire il presente dobbiamo imparare a guardarlo di sbieco oppure dobbiamo imparare a guardare il presente a distanza come se lo vedessimo attraverso un cannocchiale rovesciato. Alla fine l'attualità emergerà di nuovo, ma in un contesto diverso inaspettato», Carlo Ginzburg, *Rileggere Hobbes oggi* (2008).

conosce, alla luce del presente. È la storia presente, quella nella quale Heine vede molta più poesia che non nel passato, un presente moderno che pure Schlegel ebbe la fortuna di vivere nell'era napoleonica ma che non riuscì ad apprezzare, in un tempo storico in cui Parigi pullulava di eroi, re e dèi... e dove «Napoleon jeden Tag ein gutes Epos improvisierte» (DHA 8/1, 171). Tanto più Heine deplora Schlegel poiché questi, pur capace di sentire tutti i dolori del presente, non fu in grado di leggere nelle sofferenze della nostra epoca le doglie della rinascita, e di questo travaglio non sentì «la santità, né la necessità per la futura salvezza del mondo»:

Er erkannte alle Herrlichkeiten der Vergangenheit und er fühlte alle Schmerzen der Gegenwart. Aber er begriff nicht die Heiligkeit dieser Schermez und ihre Notwendigkeit für das künftige Heiler der Welt. Er sah die Sonne untergehn und blicke wehmütig nach der Stelle Untergangs und klagte über das nächtliche Dunkel, das er heranziehen sah; und er merkte nicht, daß schon ein neues Morgenroth an der entgegengesetzten Seite leuchtete (DHA 8/1, 165).

Risulta quanto mai problematico collocare Heine all'interno della scuola storica tedesca che pure in Germania stava avendo ampio seguito accademico e scientifico. In *Verschiedenartige Geschichtsauffassung* Heine chiarisce la sua opposizione critica sia nei confronti delle teorie e metodi storici prevalenti tacciati entrambi di imparzialità politica, prendendo le distanze sia della scuola storica hegeliana progressista che concepisce la storia secondo una visione ciclica e dunque fatalista della storia; sia della scuola umanistica idealista, che crede che l'età dell'oro si collochi «nicht hinter uns, sonder vor uns» (DHA 10, 301), secondo una prospettiva civilizzatrice e illuministica che considera l'emancipazione sociale e politica futura come l'obiettivo del presente. Dalla dolorosa constatazione di un procedere organico circolare della natura che si ripete sempre allo stesso modo come nel continuo movimento delle onde marine, arriva all'idea di un'umanità dominata deterministicamente dalle stesse leggi della ripetibilità organica:

Ach! wenn man dieser Naturerscheinung länger zuschaut, so bemerkt man, daß das vorwärtsgeschrittene Meer nach einem gewissen Zeitlauf sich wieder in sein voriges Bett zurückzieht, später aufs neue daraus hervortritt, mit derselben Heftigkeit das verlassene Terrain wieder zu gewinnen sucht, endlich kleinmütig wie vorher die Flucht ergreift, und, dieses Spiel beständig wiederholend, dennoch niemals weiter kommt... Auch die Menschheit bewegt sich nach den Gesetzen von Ebbe und Flut, und vielleicht auch auf die Geisterwelt übt der Mond seine siderischen Einflüsse.– (DHA 11, 47).

Ma Heine comprende anche l'inutile transitorietà della vita. Nel rifiuto per una storia che nobiliti solo l'inutile transitorio, «das unnütz Vergängliche», o che consideri il presente solo come fine per uno scopo futuro e non un mezzo, si colloca la visione di una storia che sia pienamente radicata nelle «Ansprüche[n] jener

ersten wirklichen Welt, welcher doch der Vorrang gebührt» (DHA 8/1, 153), in controtendenza dunque con gli 'indifferentisti' della *Kunstperiode*. La ragione e la scienza in senso umanistico e illuministico non è sconosciuta da Heine che pure la esercita, ma essa deve restituire i godimenti che il cristianesimo cattolico ci avrebbe per tanto tempo sottratti, poiché egli si rende conto che l'umanità è chiamata non soltanto ad un'uguaglianza celeste ma anche terrena:

Aber nein, das Wissen, die Erkenntniß der Dinge durch die Vernunft, die Wissenschaft giebt uns endlich die Genüsse, um die uns der Glaube, das katholische Christenthum, so Lange geprellt hat; wir erkennen, daß Menschen nicht bloß zu einer himmlischen, sondern auch zu einer irdischen Gleichheit berufen sind (DHA 8/1, 160).

La filosofia della storia presente di Heine sembra riecheggiare più tardi nelle nietzschiane *Unzeitgemäße Betrachtungen* (1873-76) quando nella seconda Inattuale *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, distinguendo tra uomini storici e sovrastorici (cioè passivo-contemplativi), Nietzsche elogia la superiorità intellettuale dell'«uomo storico», il quale, guardando al passato per comprendere il presente, si porrebbe al servizio della vita:

Wir wollen sie die historischen Menschen nennen; der Blick in die Vergangenheit drängt sie zur Zukunft hin, feuert ihren Mut an, es noch länger mit dem Leben aufzunehmen, entzündet die Hoffnung, daß das Rechte noch komme, daß das Glück hinter dem Berg sitze, auf den sie zuschreiten. Diese historischen Menschen glauben, daß der Sinn des Daseins im Verlaufe seines *Prozesses* immer mehr ans Licht kommen werde, sie schauen nur deshalb rückwärts, um an der Betrachtung des bisherigen Prozesses die Gegenwart zu verstehen und die Zukunft heftiger begehren zu lernen; sie wissen gar nicht, wie unhistorisch sie trotz aller ihrer Historie denken und handeln, und wie auch ihre Beschäftigung mit der Geschichte nicht im Dienste der reinen Erkenntnis, sondern des Lebens steht (Nietzsche, 1954, 216).

A cavallo tra XVIII e XIX secolo in Germania si assiste a un progressivo sviluppo in senso scientifico delle discipline storiche, che cominciano a integrare metodologicamente elementi provenienti dalle scienze sociali e naturali e del nascente cognitivismo. La svolta in senso scientifico delle discipline storico-umanistiche è legata allo sviluppo di nuove metodologie di tipo empirico ed ermeneutico adottate in ambito accademico dallo studioso August Friedrich Wolf e applicate ai testi antichi e alla trattatistica enciclopedica, i quali, favorendo una «*Verwissenschaftlichung der Philologie*» (Kolk 1999, 90), spostavano la centralità della storia studiata ancora nell'ambito di una *Alterthumwissenschaft* di impostazione archeologica verso i modi della nascente *Kulturwissenschaft*.

La storia letteraria di Heine risente di questo mutamento critico, collocandosi nel dibattito all'interno della scuola storica tedesca che diventava sempre più storia

delle idee. Essa è stata intesa, infatti, «als Beispiel für eine operative Konzeption [...], die sich philologischer detailkumulation begibt, um politisch-historisches Orientierungswissen zur Verfügung zu stellen» (Kolk 1999, 93). Si tratta di un orientamento operativo che Heine persegue sia nella scrittura pubblicistica, per la compresenza di elementi di riflessione storica contemporanea e di critica storico-filosofica, sia nell'opera letteraria con i suoi mezzi stilistici e modi espressivi e soggettivi. Già nel saggio *Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers* (1821) Wilhelm von Humboldt considerava la storia del mondo come guidata da idee quali espressioni dello spirito umano, postulando un'identità tra riflessione cognitivo-soggettiva dell'uomo e conoscenza empirico-oggettiva degli eventi storici, indicando al contempo nella capacità di intuizione critica e deduzione la missione dello storiografo. Egli è chiamato non solo leggere la realtà, l'accaduto, «das Geschehene», ma a raccogliere anche il dato non visibile, sparso, «zerstreut, abgerissen, vereinzelt» che compone parte dell'universo sensibile, per riordinarlo in un tutto significativo attraverso la *Phantasie* (Humboldt 1910, 80). In questo modo, Humboldt colloca la storiografia in una dimensione creativa e poetica oltre che ermeneutica, qualificando lo storiografo come storico e poeta ad un tempo. La comprensione degli eventi storici così delineata, prosegue Humboldt, non può essere solamente frutto di una lettura lineare, logico-consequenziale, che darebbe un'idea distorta della realtà, laddove ovunque si mostrano buchi, falle, salti, elementi spuri. Lo storiografo deve tenere conto della storia con le sue connessioni interne, osservando le forze coinvolte nel processo storico, valutando la direzione che queste stanno prendendo in un certo momento:

Auch der Geschichtsschreiber, wie der Zeichner, bringt nur Zerrbilder hervor, wenn er bloß die einzelnen Umstände der Begebenheiten, sie so, wie sie sich scheinbar darstellen, aneinander reihend, aufzeichnet; wenn er sich nicht strenge Rechenschaft von ihrem innern Zusammenhänge gibt, sich die Anschauung der wirkenden Kräfte verschafft, die Richtung, die sie gerade in einem bestimmten Augenblick nehmen, erkennt, der Verbindung beider mit dem gleichzeitigen Zustand, und den vorhergegangenen Veränderungen nachforscht (Humboldt 1910, 89).

Si tratta di un'impostazione sinottica e diacronica in grado, secondo Wittgenstein, di restituire una «übersichtliche Darstellung» un quadro d'insieme composto di connessioni interne e 'anelli mancanti'⁹: una metodologia che sarà perseguita da Frazer nel suo *The Golden Bough* (Wittgenstein 1975, 28). Heine similmente ammette che la difficoltà più grande nello scrivere una storia letteraria

⁹ La formula 'anelli mancanti' è utilizzata dai teorici dell'evoluzionismo per intendere «forme intermedie tra stadi antichi e stadi recenti di variazione», poi adottata dalla ricerca storica warburghiana (Ginzburg 2017, XXX), ma risalente al naturalista illuminista Charles Devillers o de Villers, che la utilizza come «Forme intermediaires» e «chaînos manquants», (Didi-Huberman 2006, 66).

consista proprio nell'impossibilità di cogliere ogni cosa, ogni quisquilia, poiché ciò avrebbe il limite di dover registrare solo le manifestazioni più evidenti. Disconoscendo una storia letteraria di tipo pragmatico che si basi sulla descrizione dei primordi *ab ovo*, ma che invece esalti i fatti nei quali si riconosca l'impronta della necessità, egli avanza l'ipotesi, interessante per i futuri studi warburghiani, di dover cominciare a scrivere «eine literarische Astrologie», che spieghi con la congiunzione degli astri l'apparire di certe idee o dei libri in cui queste si manifestano (DHA 8/1, 216). In questa concezione astrologica e planetaria della storia della letteratura risuona ciò che Herder aveva antiveduto nel primo libro delle *Ideen*. Herder concepiva la storia dell'umanità come un movimento fisico degli astri, dal momento che la terra è essa stessa una stella che interagisce all'interno di un sistema ordinato di altre stelle e pianeti in continua evoluzione. Per comprendere la filosofia della storia del genere umano bisognava volgere gli occhi al cielo: «Vom Himmel muß unsre Philosophie der Geschichte des menschlichen Geschlechts anfangen» (Herder 1989, 21). Leggere i movimenti dei pianeti, degli astri significa allora capire non solo la formazione della terra, «die Bildung unsre Erde», ma anche la sua destinazione futura, il tracciato dell'umane sorti, «unsre zukünftige Bestimmung» (Herder 1989, 25). Heine accolse questo prezioso suggerimento, e interpretò la storia spirituale dell'umanità come un continuo inesausto movimento marino condizionato dall'influsso lunare: «Auch die Menschheit bewegt sich nach den Gesetzen von Ebb und Fluth, und vielleicht auch die Geisterwelt übt der Mond seine siderischen Einflüsse» (DHA 11, 47). Assimilò questo pensiero e lo fuse con la concezione divina della tradizione mitografico-astrologica rinascimentale che interpretava gli dèi come pianeti, i quali a loro volta assumevano le caratteristiche attribuite alle divinità, con i loro vizi e difetti, pregi e virtù, stereotipie e inclinazioni umane; il tutto all'interno di un sistema allegorizzante e antropomorfizzato.

3. Alla ricerca delle ultime tracce del paganesimo

La demitizzazione è legata alla progressiva perdita del senso del divino e del sacro, che nel passato aveva la funzione di rendere coesa la comunità. La perdita di coesione a livello collettivo, con lo sfaldamento che opera su più fronti nella società moderna, si riflette a livello individuale nella crisi del soggetto. A livello psicanalitico è stato osservato come il volgersi all'ellenismo, nello specifico al suo politeismo, rappresenti nella storia umana una soluzione a tale crisi. La Grecia ha sempre offerto e ricostituito il modello di tale politeismo, meta di una regione psichica storica, immaginale e letteraria «dove gli Dei sono» e nella quale è utile ritornare, affinché la psiche possa «reimmaginare quelle che sono le sue difficili situazioni fattuali e storiche da un diverso e più vantaggioso punto di vista» (Hillman 1977, 16-7).

Heine oppose alla perdita del numinoso nel mondo moderno e secolarizzato un suo particolare ritorno alla Grecia, una maniera plasticamente e metaforicamente intesa di esilio psichico, conferendole la patente letteraria di *dèi in esilio*. Si tratta

tuttavia di un politeismo deforme, che allude al decadimento di ideali e forme classiche, corrotte da elementi di disturbo, e che riflettono un'immagine decisamente perturbata della greicità, piuttosto che serena, armonica e rassicurante. Se tali figure appaiono «tragiche, mostruose e innaturali», *mitologizzare* diventa un modo per *patologizzare* (Hillman 1983, 181). Lo stesso fenomeno è stato messo in evidenza a livello iconologico: quando la mitologia classica è stata messa a repentaglio con il declino dell'Impero romano divenne *barbara* e si inquinò: i miti classici vengono affiancati da quelli nordici ed orientali, mescolandosi e sovrapponendosi. Ad ogni ricorso storico la situazione muta nuovamente e la mitologia preesistente viene investita di nuove riconfigurazioni.

Nel *Ludwig Börne* Heine fa esplicito riferimento al decadimento mitico in ottica metastorica, mettendo in relazione la scomparsa degli oracoli di cui parla Plutarco alle soglie dell'antichità ellenistica con la Rivoluzione moderna (DHA 11, 43). Se in epoca ellenistica, alle porte di quella nuova era che comincia con la morte del grande Pan inizia un'epoca di imbarbarimento, contaminazione, incertezza per il futuro, dopo la Rivoluzione francese i vecchi dèi, dopo essere riapparsi brevemente sotto Napoleone I, tornano nuovamente in esilio, un esilio che è doppiamente connotato. La scomparsa degli oracoli è solo la prima di una serie di manifestazioni apocalittiche che investiranno la storia degli uomini e degli dèi, che da questo momento andranno incontro al proprio tramonto. L'Olimpo si trasforma in Pandemonio. Il decadimento è visibile a livello delle forme: gli dèi diventano figure demoniache, eteroclitiche (Seznec 2015, 285). Da un punto di vista del culto religioso, gli apologeti cristiani si faranno carico di condannare gli dèi antichi come «angeli caduti», i quali «troveranno ricetto sulla terra» (Pascal 2010 [1904] 62-4). Prende avvio la tradizione evemeristica, si accentua l'antropomorfismo degli dèi. Dagli angeli partoriti dalla mitologia rinascimentale e dalla apologetica cristiana nascono quelle contaminazioni tra antico e moderno che con così vivida immaginazione Heine ci raffigura in *Die Götter im Exil*.

Il saggio sugli dèi in esilio tematizza sotto forma di parodia il decadimento borghese degli dèi nel mondo contemporaneo. Alcuni di questi dèi sono stati avvistati sulle sponde del Reno, come Mercurio nella Frisia (Olanda settentrionale) e Bacco nel Tirolo, altri ancora, come Giove, si sono isolati in regioni insulari, come l'Isola dei Conigli. Gli dèi si trovano ora a vagare sulla terra nelle sembianze che più rispecchiano il loro archetipo divino. Invece che la grandezza, ne osserviamo il declino. Questi demoni mettono in scena una sorta di paradiso perduto dando forma a una moderna Babilonia: l'inferno ha trovato dimora a Parigi (DHA 3/1, 190). Due divinità femminili sono state catapultate nella capitale del XIX secolo e Heine le ha vedute coi propri occhi: sono Venere e Diana, l'una colta a passeggio come raffinata *femme galante* e «dame aux camelias», l'altra vista correre al galoppo nelle vesti di un'agile cavallerizza e indomabile cacciatrice di uomini (DHA 9, 240-41). Lo sguardo del poeta non è più rivolto al cielo, ma alla terra dove vede svolgersi «Das Meisterstück der Schöpfung: unser Menschenherz» (DHA 3/1, 408).

Nell'indagine della storia presente, Heine è interessato non tanto ad una lettura retrospettiva rivolta al passato, ma proiettata al presente: egli intende analizzare il presente, e con questo il futuro, per imprimere al presente una leggibilità storica. Lo sguardo retrospettivo del presente significava anche pensare lo stesso presente come parte di un percorso non lineare, fatto di salti di senso e repentine mutazioni, come prodotto non solo di sovrapposizioni, mescolamenti sopravvivenze, e reminiscenze, ma anche di tracce e sintomi: in una parola quello che Heine indica come *Spuren*. Le tracce rappresentano i residui vitali di epoche passate, trapassati nel presente. La ricerca delle tracce del paganesimo nell'età moderna e contemporanea che delinea in una lettera da Helgoland, è il primo nucleo di indagine che lo conduce verso la teoria degli dèi in esilio:

Zu diesem Behufe beschäftigte ich mich jüngst mit Nachforschung über die letzten Spuren des Heidentums in der getauften modernen Zeit. Es ist höchst merkwürdig, wie lange und unter welchen Vermummungen sich die schönen Wesen der griechischen Fabelwelt in Europa erhalten haben. – Und im Grunde erhielten sie sich ja bei uns bis auf heutigen Tag, bei uns, den Dichtern. Letztere haben seit dem Sieg der christlichen Kirche immer eine stille Gemeinde gebildet, wo die Freude des alten Bilderdienstes, der jauchzende Götterglaube sich fortpflanzte von Geschlecht auf Geschlecht, durch die Tradition der heiligen Gesänge (DHA 11, 46).

Paganesimo e cristianesimo sono per Heine idee indistruttibili, «unzerstörbar und unsterblich» (DHA 8/1, 14), che si sono fronteggiate in un imperituro scontro fino a prevalere l'una sull'altra. Ma se l'idea del cristianesimo vittorioso è quello che nella storia ha continuato a vivere senza occultamenti, il paganesimo morente al contrario è stato costretto a nascondersi per sopravvivere, in quei luoghi che ancora potevano proteggerli: la natura, l'arte, la poesia, «im Dunkel alter Tempeltrümmer oder Zauberwälder» (DHA 9, 125).

Le *Spuren* heiniane rimandano per certi versi a quelle che Jacob Burckhardt indicò come «lebensfähige Reste», elementi residuali significativi della storia che lo condussero alla teorizzazione e periodizzazione del Rinascimento attraverso una lettura morfologica della storia culturale, che univa cioè visione diacronica della cultura e sincronica delle forme storiche e artistiche. Warburg condenserà a sua volta tale dinamica nel concetto di *Pathosformel* all'interno della teoria sul *Nachleben* (Ghelardi 1991, 129; Didi-Huberman 2006, 77; 313). Guardando all'immensa produzione e alla varietà dell'opera burckhardiana, non possiamo non notare l'ampia visione prospettica sulle dinamiche della storia del mondo, utili alla descrizione della storia dell'arte antica e moderna come risultato di quelle dinamiche. Dagli studi sull'antichità e sul Rinascimento, Burckhardt arriva a proporre un modello di storia universale non lineare e cronologico che «reclama la continua tensione» e in cui l'intreccio di «tre potenze [...] lo stato, la religione, la cultura [...] determina il carattere e il corso degli avvenimenti storici» (Banfi 1945, 8-9). Una lettura analoga emerge ad esempio, in *Die Zeit Constantins des Grosses* (1852), quando, considerando le cause della decadenza dell'Impero romano,

Burckhardt si era concentrato sui rapporti di forza tra paganesimo e cristianesimo (Momigliano 1975, 19).

Heine adotta una simile indagine morfologica: avendo intuito l'intima sinergia tra fenomeni storico-politici e vita artistica e materiale, egli cercò di legare quei fenomeni alla storia letteraria. Nello sviluppo della rappresentazione storico-mitologica degli dèi antichi nel mondo contemporaneo, Heine individua due tendenze di fondo che caratterizzano la differenza tra mitologia germanica e mitologia francese: la prima si contraddistingue dalla forma demoniaca cui sono stati sottoposti gli antichi dèi nel folklore a causa della superstizione religiosa; la seconda si caratterizza ancora per la forma classicheggiante, venata di accenti fiabeschi e melusiniani. Questi universi mitologici antitetici sono dovuti secondo Heine a un diverso sviluppo estetico delle ideologie attribuibile alla diversa concezione religiosa che le ha plasmate: in Germania la dominante cattolica ha condotto guerra al panteismo e, vincendo, ha trasformato gli dèi in demoni sottoponendoli alla propria giurisdizione; al contrario in Francia, dove regnava il paganesimo, gli dèi hanno potuto sopravvivere come spiriti elementari, assumendo la forma 'vittoriosa', più dolce e amabile del paganesimo. Ed è nella credenza nazionale germanica, che da panteistica è stata demonizzata, che si manifesta per Heine il vero spirito iconoclasta del cristianesimo (DHA 8/1, 14).

Ma Heine va ben oltre la storia moderna. Egli è interessato non solo alle cause, ma soprattutto agli effetti che tali processi storici esercitano sul suo presente. La storia ecclesiastica non gli interessa di per se stessa, ma come fenomeno storico utile per un'analisi delle resistenze che quella storia dei diavoli, nemici della Chiesa opposti alla dottrina monoteista forniva alla prova della demonizzazione delle divinità pagane costrette all'esilio e sopravvissute nella modernità. È sua l'idea, originalissima, di una sopravvivenza di quelle resistenze psichiche, latenze, spettri, *Schreckbilder* nel mondo contemporaneo borghese. Sua l'idea di una riemersione, di una rivitalizzazione, di una ricomparsa di quelle latenze in maniera deformata, deturpata. Warburg evidenzierà tale processo alla luce dello studio iconologico degli dèi planetari negli affreschi rinascimentali di Palazzo Schifanoia, da cui trae la teoria della forma demonizzata del patrimonio mitologico classico nell'astrologia medievale, così come nelle successive rappresentazioni allegoriche inficiate da credenze superstiziose in epoca luterana:

Die klassisch-vederelte, antike Götterwelt ist uns seit Winckelmann freilich so sehr als Symbol der Antike überhaupt eingepägt, daß wir ganz vergessen, daß sie eine Neuschöpfung der gelehrten humanistischen Kultur ist; diese 'olympische' Seite der Antike mußte ja erst der althergebrachten Dämonische abgerungen werden; denn als kosmische Dämonen gehörten die antike Götter ununterbrochen seit dem Ausgange des Alterthums zu den religiösen Mächten des christlichen Europa und bedingten dessen praktische Lebensgestaltung so entscheidend, dass man ein von der christlichen Kirche stillschweigenden geduldetes Nebenregiment der heidnische Kosmologie, insbesondere der Astrologie, nicht leugnen kann (Warburg 1998, 491).

La storia delle sopravvivenze degli dèi è una storia di mutilazioni e aberrazioni, di anamorfosi e ritorno del rimosso – rimosso che torna a infestare il presente e perturbarlo quanto più è stato sommerso. Heine immagina che a Parigi gli dèi antichi, intesi come spiriti antropomorfi di quelle idee pagane, sopravvivano come poveri emigrati che per scampare alla persecuzione sono costretti a travestirsi e mascherare il loro aspetto, svolgendo le più umili professioni borghesi in accordo con il carattere e le inclinazioni loro tradizionalmente attribuite dai poeti: «Viele dieser armen Emigranten, die ganz ohne Obdach und Ambrosia waren, mußten jetzt zu einem bürgerlichen Handwerke greifen, um wenigstens das liebe Brot zu erwerben» (DHA 9, 126). Heine, pur senza la pretesa di indicare una nuova impostazione storiografica, intuì in qualche modo che nella storia europea si erano date alcune analogie significative tali da presupporre che le transizioni, i passaggi e i mescolamenti tra le diverse epoche fossero frutto di alcuni residui vitalistici, sopravvissuti nei passaggi epocali perché indistruttibili, impossibili da annientare. L'esilio degli dèi infatti tornerebbe a ripetersi in una duplice, se non triplice analogia nei differenti momenti della storia delle rivoluzioni: il primo esilio coinciderebbe con la sconfitta e cacciata degli dèi dall'Olimpio dopo la Gigantomachia; il secondo riguarderebbe la sconfitta subita con la vittoria di Cristo, mentre un terzo implicito esilio è quello della fuga degli dèi nel XIX secolo. Tale interconnessione analogica tra diverse epoche storiche emerge nell'introduzione a *Die Götter im Exil*:

[...] die armen alten Götter, von welchen oben die Rede, zur Zeit des definitiven Sieges des Christentums, also im dritten Jahrhundert, in Verlegenheiten gerieten, die mit älteren traurigen Zuständen ihres Götterlebens die größte Analogie boten. Sie befanden sich nämlich jetzt in dieselben betrüblichen Notwendigkeiten versetzt, worin sie sich schon weiland befanden, in jener uralten Zeit, in jener revolutionären Epoche, als die Titanen aus dem Gewahrsam des Orkus heraufbrachen und, den Pelion auf den Ossa türmend, den Olymp erkletterten (DHA 9, 126).

Nel mondo contemporaneo il destino degli dèi in esilio rappresenta la reazione esasperata a una Parigi che andava sempre più trasformandosi politicamente in senso reazionario, laddove solo pochi anni prima poteva vantarsi di essere la patria della gioia di vivere pagana, quasi un'estensione moderna dell'epoca rinascimentale:

Die Renaissance [...] ist jetzt in Mode in Paris. Alles meubliert und kostumirt man jetzt im Geschmack dieser Zeit [...]. Was bedeutet diese plötzlich erwachte Leidenschaft für jene Epoche der erwachten Kunst, der erwachten Lebensheiterkeit, der erwachten Liebe für das Geistreiche in der Form der Schönheit? Vielleicht liegen in unserer Zeit einige Tendenzen, die sich durch diese Sympathie beurkunden (DHA 12/1, 296-97).

L'intreccio tra libertinismo francese settecentesco, risvegliatosi durante i primi anni della monarchia di Louis Philippe negli anni Trenta dell'Ottocento, e immoralismo Cinquecentesco italiano nella capitale francese era del resto un fatto storico. Il glorioso Rinascimento italiano era migrato a Parigi con Caterina de' Medici nel XV secolo per essere propagato sotto l'impulso di Francesco I alla corte Valois. Due civiltà venivano così legate indissolubilmente nel segno della rinascita dell'antico.

4. *Nachleben der Antike*: sopravvivenza ed esilio

Nell'ambito della *Kulturwissenschaft* la formula della *survivance* o *Nachleben* verrà teorizzata per la prima volta dallo storico dell'arte Anton Springer (*Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, 1867), per indicare il persistere dell'influsso dell'antichità nel Medioevo (Settis 2014, 147). Solo con Aby Warburg il termine diviene concettualmente noto, avendo sviluppato una metodologia di catalogazione delle immagini basata sul motivo della sopravvivenza nell'Atlante *Mnemosyne*, nel quale sono raccolte duemila immagini del Rinascimento e il cui nucleo è rappresentato dalla sopravvivenza di motivi pagani trasmessi attraverso la memoria storico-culturale (Didi-Huberman 2006, 81).

Eppure l'idea originaria di sopravvivenza warburghiana dovrebbe potersi far risalire agli *Dèi in esilio* di Heine, «testo fondamentale, evidentemente, per qualsiasi idea ci si voglia fare del 'Nachleben der Antike'» (Didi-Huberman 2006, 313) e che Warburg aveva letto in relazione alla leggenda di Dioniso, come sappiamo dagli appunti lasciati per la costruzione della sezione della propria biblioteca (Warburg 1934, 277). Se il termine *Nachleben*, letteralmente 'dopo-vita', è recepito nella *Kulturwissenschaft* come sinonimo di 'sopravvivenza' entrando nel lessico della storia delle idee come un'innovazione all'interno storia antropologica dell'arte, bisogna dunque dire che questa teoria, o per lo meno, la concezione di una qualche sopravvivenza delle tracce dell'antico nel moderno non era estranea a Heine, che su tale incredibile intuizione fonderà la sua epopea mitica, la sua mitografia parodica degli dèi in esilio¹⁰.

Le *sopravvivenze* sono dunque tracce residuali ed elementi spuri, sui quali la storia per un motivo o un altro ha operato un processo di occultamento, e che tuttavia procedono sotterranee e si ripresentano vivificate in seguito dopo molto tempo e in maniera del tutto inaspettata. Con un lungo salto temporale ritroviamo teorizzato il concetto nella variante *survivals* con l'etnologo britannico Edward B.

¹⁰ Se volessimo andare ancor più a ritroso il concetto di sopravvivenza come idea archeologica di *Relikt* era già presente nella *Metafisica* di Aristotele, dalla quale attingerà a sua volta il filologo classico Salomon Reinach nella variante francese *survivance*. Il concetto di sopravvivenza è sviluppato da Reinach alla luce del nesso che egli rinviene tra le leggende derivanti dal mito di Orfeo e che intuisce come originarie di un'unica fonte, ovvero dall'*Urmythos* egizio di Osiride (Häfner 2020, 133).

Tylor (1871): «Survivals are processes, customs, opinions and so forth, which have been carried on by force of habit into a new state of society different from in which they had their original home» (Tylor, 1958, I, 16). Dalla *science of culture* di Tylor si ispireranno non solo le teorie evoluzionistiche e l'antropologia della storia dell'arte della scuola di Warburg (Didi-Huberman 2006, 52-3), ma anche le idee psicanalitiche. *Survival* compare infatti ancora sotto forma di idea archetipica, così come è elaborata dalla psicologia del profondo; quindi in Freud come sinonimo di esperienza individuale infantile, universale ed arcaica (Blumenberg 1991, 191).

Una ricerca storiografica delle tracce in senso tyloriano dunque era stata pionieristicamente avviata da Heine, interessato a vedere quali sintomi si tramandano, cosa permane, quale è il dato inamovibile, permanente, atemporale inattuale e pure sempre presente, che si trasmette nel passaggio storico dall'antichità attraverso il medioevo per arrivare alla contemporaneità. Le immagini o forme sopravvivenenti hanno una carica virale, una forza fantasmatica di resistenza, un gradiente di permeabilità nella cultura nella quale si travasano, una sorta di tenacia storica. Se di forma o di contenuto, non importa sapere quale tipo di traccia Heine in realtà cercasse, poiché con Warburg si renderà evidente come questa distinzione non sussista, dal momento che ogni forma sensibile, ogni elemento tangibile veicola un contenuto preciso, un'idea. Anche quella delle vestigia dell'antichità nel Rinascimento fiorentino è un'indagine che si svolge sul terreno iconologico delle forme, degli stili, ma anche in senso antropologico nella ricerca degli atteggiamenti, dei movimenti e nelle dinamiche psichiche, poiché già per Burckhardt questi resti erano *lebensfähig*, viventi, caratterizzati da un'«energia residua, traccia di vita passata, di una morte appena evitata e quasi continuata» (Didi-Huberman 2006, 58), come un fantasma che rinasce travasandosi nel presente e lo trasforma, mentre quello acquista una nuova vita. Se allora il *Nachleben* warburghiano è stato letto come un modello anacronistico che rompe con le filiazioni vasariane e le nostalgie winckelmanniane per fondare una nuova teoria della storia in senso dialettico, una teoria che dilata la storia e la anacronizza, allo stesso modo operava Heine nella sua ricerca delle tracce del paganesimo antico nella modernità all'interno di un progetto che prende forma sull'isola di Helgoland, dove egli si trovava per poter godere periodicamente dei benefici marini.

Con il motivo degli dèi in esilio – l'ultimo e più compiuto complesso mitico sviluppato in conclusione dell'elaborazione della propria filosofia storico-religiosa, che percorre un lungo cammino in prosa e in poesia, dal ciclo *Nordsee* (1826) e fino a *Die Götter im Exil* (1853) – Heine si inserisce tra la critica della nostalgia grecofila dell'idealismo, l'utopia politica romantica e la parodia della moderna epoca borghese e capitalistica. In questo motivo emerge condensato uno spiccato interesse storiografico e mitocritico del divino inteso non solo come specchio della bellezza perduta e ora degradata, dei valori pagani antichi irrimediabilmente perduti e a cui aspira in seno ad un movimento di rinnovamento utopistico, ma come riflessione sul potenziale vitalistico del divino colto soprattutto nel suo carattere metastorico e sopravvivenente nel presente, legato cioè a valori estetici e psichici che egli individua come originari della cultura antica.

Nel neopaganesimo sopravvivente heiniano di derivazione paracelsiana¹¹ – che si basa su una visione panteistica della natura come popolata da spiriti elementari, forme degradate di divinità e che riprendeva a sua volta una concezione sviluppata da Aristotele fino alla Scolastica (Roling 2019, 144-66) – il mondo contemporaneo appare come popolato da dèi sopravviventi, che si aggirano come fantasmi e nature grottesche e demoniache, perché rese orribili e detestabili, cioè mortificate dalla morale ascetica, nonché degradate e fiaccate da secoli di lotta contro il cristianesimo fustigatore, che li ha costretti metaforicamente alla fuga e alla perpetua erranza. L'esaltazione della greccità lascia così il posto all'idea di decadenza associata all'antichità, di cui l'Ellenismo, ultimo tratto dell'aurea grandezza alessandrina, è emblema e simbolo, «ponte storico fra la primitiva barbarie asiatica e la moderna» (Mittner 1964, 198), secondo uno schema che Heine vede ripetersi a sua volta nella fine della Parigi monarchica.

Gli dèi antichi, dopo Napoleone, sono diventati demoni irrequieti, angeli caduti, che sulla terra vagano senza sosta in attesa della redenzione, sopravvivono in forme camuffate, si rifugiano nelle statue e nei relitti di un fastoso passato, escono allo scoperto solo di rado nella società civile, nei luoghi del piacere libertino, dedicandosi a danze sfrenate come il can can, la moderna danza baccantica: «Wir tanzen hier auf einem Vulkan – aber wir tanzen. Was in dem Vulkan gährt, kocht und brauset, wollen wir heute nicht untersuchen, und nur wie man darauf tanzt, sey der Gegenstand unserer Betrachtung», spiega Heine in *Lutezia* (DHA 13/1, 154). Che Heine non sia interessato alle cause profonde che si celano sotto questo 'vulcano danzante' viene smentito dalla critica immediatamente successiva che muove alla chiesa e al cristianesimo dogmatico, responsabile della condanna delle arti, soprattutto della danza, forma artistica che più di tutte rimanda all'antico culto dei pagani romani e germanici, i cui numi si trasformarono in essere aerei e a cui il popolo attribuì, sempre nelle parole di Heine, una strana mania danzante:

Ich kann nicht umhin hier zu erwähnen, daß die christliche Kirche, die alle Künste in ihren Schooß aufgenommen und benutzt hat, dennoch mit der Tanzkunst nichts anzufangen wußte und sie verwarf und verdamnte. Die Tanzkunst erinnerte vielleicht allzusehr an den alten Tempeldienst der Heiden, sowohl der römischen Heiden als der germanischen und celtischen, deren Götter eben in jene elfenhaften Wesen übergingen, denen der Volksglaube, wie ich oben andeutete, eine wundersame Tanzsucht zuschrieb (DHA 13/1, 154).

¹¹ Per Heine Paracelso è «Naturphilosoph in der heutigen Bedeutung des Ausdrucks» (DHA 9, 12), fonte cinquecentesca chiave per lo sviluppo di un'indagine che dilata la filosofia della natura della *Naturalis Historia* di Plinio, e per il quale gli spiriti abitano e agitano gli elementi naturali, che avrà gran fortuna nella *Volkmythologie* romantica, in Goethe, Fouqué, Tieck, Eichendorff.

L'interesse rivolto al perenne conflitto tra istanze sensualiste di matrice pagana antica e l'ascetismo cristiano-giudaico percorre sotterraneo tutta l'opera heiniana, articolando un pensiero di tipo dialettico, che l'autore sostanzia attraverso l'appropriazione della filosofia panteista spinoziana, adottata e riadattata dai contemporanei sansimoniani, e in chiave estetica del sensualismo goethiano esaltato su tutti in *Römische Elegien* e *West-östlicher Divan*. Quest'ultimo rappresenta per Heine l'opera che Goethe volle consacrare ai godimenti terreni gettandosi tra le braccia del sano mondo corporeo dell'Oriente per ristorarsi dalle fatiche spiritualistiche del *Faust* (DHA 8/1, 61). Nel primo libro della Germania Heine va spiegando il significato personale che attribuisce ai concetti di 'spiritualismo' e 'sensualismo', che dice di intendere non alla maniera filosofica francese, ma come due modi distinti di pensiero cui sottenderebbe d'altronde tutta la storia religiosa e politica dell'umanità nella sua atavica scissione cartesiana:

[...] diese Worte beziehen sich nicht wie bey den französischen Philosophen, auf die zwey verschiedenen Quellen unserer Erkenntnisse, ich gebrauche sie vielmehr, wie schon aus dem Sinne meiner Rede immer von selber hervorgeht, zur Bezeichnung jener beiden verschiedenen Denkweisen, wovon die eine den Geist dadurch verherrlichen will, daß die Materie gegen die Usurpationen des Geistes zu vindizieren sucht (DHA 8/1, 29).

Il conflitto tra cristianesimo e paganesimo e il tramonto di quest'ultimo è sin dalle sue prime manifestazioni iconiche descritto come una violenta irruzione della silenziosa furia spiritualista nella dimensione edenica pagana, che si manifesta improvvisa provocando caos, ammutolimento e, infine, distruzione apocalittica: dall'irruzione della figura sanguinante di Cristo sul banchetto degli dèi festosi in *Die Stadt Lukka* (DHA 7, 173), all'arrivo degli iconoclasti zeloti durante la danza delle ninfe alla fine del libro su *Börne* che termina con il rogo di quelle (DHA 11, 130), alla comparsa del difensore cristiano e censore Eckart al cospetto del cavaliere che sfida a duello per impedirgli non solo l'ingresso al Venusberg ma addirittura per eliminarlo (DHA 9, 73), per arrivare all'entrata in scena dei *sergeant-de-villes* in *Die Götter im Exil* che pongono fine a un orgiastico baccanale (DHA 9, 129). Una ripetuta storia di lotte per la supremazia, quella tra paganesimo e cristianesimo secondo Heine, che se non altro sembra essere inficiata dalla sua stessa visione ideologizzata, comunque scettica e polarizzata, dal momento che essa mette in moto una dialettica che la più recente storiografia ha invece inteso in altri termini: «Nelle ricerche degli ultimi decenni il conflitto tra paganesimo e cristianesimo nel secolo IV è stato descritto in gran parte in termini di passaggi e contatti fra le due parti in causa; vi si è guardato come a un processo di dare e avere piuttosto che a una lotta» (Vogt 1975, 47).

Ad ogni modo, la lotta tra sensualismo pagano antico e spiritualismo cristiano rappresenta fino all'ultimo il perno attorno al quale ruota la concezione filosofica heiniana, impegnata a ridefinire e dimostrare non «die Absurdität des Kampfes zwischen unsterblichen Wesen» (Robertson 2008, 139), ma l'esistenza di un eterno

e imperituro conflitto ideologico tra istanze contrapposte ad ogni livello, morale, storico, sociale e politico che non sarebbe mai terminato e che soprattutto non avrebbe mai più riportato in vita l'antica gioia ellenica. Se l'ellenismo rappresenta un periodo gioioso e primaverile della storia umana, caratterizzato dalla fioritura dell'arte e della bellezza plastica e vitalistica, esso si presenta tuttavia come un momento concluso che solo una volta è tornato a fiorire, ma che difficilmente potrà farlo ancora in tempi attuali: «[...] die bildende Geist der Hellenen [...] Jene Denkmäler einer Frühlingsperiode der Menschheit, die nie wiederkehren wird und die nur einmal hervorblühen konnte, gingen unwiederbringlich zu Grunde, durch den schwarzen Zerstörungsfeier der Christen» (DHA 9, 45).

La tensione oppositiva generata dalla persecuzione cristiana trovava origine nell'atavico respingimento e occultamento di certi elementi vitalistici della cultura antica che non potevano essere letti sotto la lente dell'armonia e dell'equilibrio delle forme, della serenità e della compostezza, ma come manifestazioni di una tradizione antica fortemente chiaroscurale e destabilizzante, che proprio attraverso i miti metteva in luce il lato ctonio e infero, a tratti brutale, di certi rituali, come nei misteri, nel dionisismo e nell'orfismo. Queste manifestazioni sono quelle che infine riemergono dall'abisso e che si ripresentano nelle varie fasi della storia dell'umanità con rinnovato vigore, se non con una violenta irruzione. Quanto più il sensualismo e la gioia di vivere sono stati repressi e respinti, tanto più violentemente irrompono nel quotidiano, sembra dirci Heine. Il fenomeno artistico del ballo, soprattutto quello popolare, tanto importante nella Parigi del XIX secolo, viene letto da un punto di vista antropologico come reazione più o meno esasperata alla repressione del sensualismo. Emblematico allora diventa il rapporto tra il sensualismo dell'arte antica e la danza popolare moderna che viene intesa come una sopravvivenza post-ellenistica di quella repressa vitalità dionisiaca.

Le istanze di cui Heine intende dimostrare l'esistenza e sulla cui contrapposizione religiosa si è costruita l'idea del cristianesimo e dell'ellenismo si incarnano emblematicamente nelle fazioni di Elleni e Nazareni, gli uni eredi del sensualismo – dimensione in sintonia con la natura e intesa nel suo aspetto gioioso e vitalistico; gli altri adepti dello spiritualismo, tendenti al cupo ascetismo, alla mortificazione della carne, al rifiuto della dimensione edonistica. Un simile *Parteikampf* si svolge per lo Heine recensore della *Deutsche Literatur* di Menzel, anche a livello politico, oltre che religioso, tra *Liberalismus* e *Servilismus*, ossia repubblicani e autocrati, i primi sostenitori di una visione progressista di segno protestante, i secondi ancorati alle catene del cristianesimo medievaleggiante:

Es gibt nur zwei Prinzipie oder entgegengesetzte Pole der politischen Welt, und an beiden Endpunkten der großen Achse haben die Parteien sich gelagert, und bekämpfen sich mit steigender Erbitterung [...] zwischen Liberalismus und Servilismus, Republikanismus und Autokratie. [...] Die liberale Partei ist diejenige, die den politischen Charakter der neueren Zeit bestimmt, während die sogenannte servile Partei noch wesentlich im Charakter des Mittelalters handelt (DHA 10/1, 243).

Questa concezione pare analoga a quella tematizzata da Georg Büchner nella polarizzazione delle due fazioni rivoluzionarie nel dramma *Dantons Tod* (1835), ossia dantonisti epicurei da un lato, e robespierristi roussoiani e kantiani dall'altro. Thomas Mann vedrà riproposta tale opposizione – ormai alla luce della storia dell'arte di Burckhardt – nella contrapposizione tra Lorenzo il Magnifico, «il grande pagano», e Savonarola, «il grande nazareno», nel dramma *Fiorenza* (1905). Qui sfocia infatti la ricezione del libro di *Börne* con il motivo della contrapposizione tra sensualismo e spiritualismo à la Heine, che si incarna da un lato nella figura filopagana del Magnifico, dall'altro in quella ascetica del monaco ferrarese, come Mann spiega in una lettera al fratello Heinrich l'8 gennaio 1904 (Mann 2002, 264). Le categorie antitetiche di Elleni e Nazareni heiniane disegnano per Mann una psicologia universale, una «Weltpsychologie», come si legge in *Notiz über Heine* (1908), saggio che mette in relazione il libro di *Börne* a *Genealogie der Moral* di Nietzsche (Galvan 2006, 253-54).

5. Ellenismo

In Heine non troviamo una vera e propria dimensione filellenica intesa come amore ed esaltazione estetico-poetica per l'antichità greco-romana come negli autori dell'età classico-romantica (Butler 1935), né un approccio arcaicizzante ed antiquariale o idealistico alla maniera filologica; e nemmeno un atteggiamento politicizzato, come invece si osserva in tanta tradizione letteraria romantica francese (Calvié 2021). L'amore per l'antichità classica da parte di Heine va a legarsi piuttosto all'idea di un necessario recupero di valori legati 'al modo di vivere e sentire' ellenico:

Es galt nemlich nicht die tiefere Bedeutung der Mythologie durch neoplatonische Spitzfindigkeiten zu beweisen, den erstorbenen Göttern ein neues symbolisches Lebensblut zu infusiren und sich mit den plumpen, materiellen Einwüfen der ersten Kirchenväter, die besonders über den moralischen Charakter der Götter fast voltairisch spotteten, tagtäglich abzuquälen: es galt vielmehr den Helenismus selbst, griechische Gefühls- und Denkweise, zu vertheidigen und der Ausbreitung des Judäismus, der judäischen Gefühls- und Denkweise, entgegenzuwirken. Die Frage war: ob der trübsinnige, magere, sinnenfeindliche, übergeistige Judäismus der Nazarener, oder ob helenische Heiterkeit, Schönheitsliebe und blühende Lebenslust in der Welt herrschen sollte? Jene schönen Götter waren nicht die Hauptsache; niemand glaubte mehr an die ambrosiaduftenden Bewohner des Olympe, aber man amüsirte sich göttlich in ihren Tempeln, bey ihren Festspielen, Mysterien [...] (DHA 9, 47).

Questo passaggio fondamentale di *Elementargeister* sintetizza in modo perfetto il programma della nuova mitologia heiniana. Non si tratta infatti di esplorare ancora la mitologia, né scavare a fondo nei suoi significati reconditi come ha fatto il neoplatonismo per infondere agli dèi nuova vita – una vita solo simbolica; ma si

tratta di difendere valori, modi di vivere e sentire. Ellenismo, dunque, come contraltare allo spiritualismo giudaico, come antidoto all'ascetismo nazareno definito tetro, cupo, magro e ultraspirituale. All'opposto, afferma Heine, bisogna salvare l'Ellenismo, e con questo la serenità, l'amore della bellezza e l'esuberante gioia vitale.

Heine attualizza così il concetto di 'filellenismo' in una maniera del tutto *sui generis*, legandolo al contesto storico-politico a lui contemporaneo, imprimendogli una valenza psicologica, come modo di sentire e di agire, come atteggiamento e temperamento in *Ludwig Börne*, che rappresenta il pamphlet assoluto di questa sua battaglia. Tuttavia, la versione di Heine è notoriamente ideologica e orientata ad uso personale, poiché il concetto storico di 'ellenismo' non si presta a così facili polarizzazioni. Nella storiografia esso allude a quel periodo compreso tra la fine del mondo greco e l'inizio del predominio di Roma sull'Egitto, e che prevede la frammentazione dell'Impero macedone. Un'epoca, dunque, caratterizzata sostanzialmente da decadenza, disgregazione, sincretismo. Heine si appropria di questo concetto storiografico facendone un contenitore più ideale che storico, utile a tracciare un paragone tra l'idea di decadenza antica e quella contemporanea post-rivoluzionaria, seguendo un percorso storico ciclico che già troviamo tematizzato in *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* di Edward Gibbon (1771), il quale aveva osservato le diverse fasi della decadenza dell'Impero romano.

Non è un caso che proprio da Helgoland, dove nasce l'idea degli dèi in esilio, Heine scriva a Droysen, studioso di antichistica e fondatore del concetto di Ellenismo. Heine ne aveva apprezzato l'opera e gli offriva in cambio come segno di riconoscenza il suo *Buch der Lieder*¹². Per Droysen l'ellenismo è visto come un periodo non solo fertile culturalmente, ma anche di decadenza, in cui l'Impero greco che era andato smembrandosi con la morte di Alessandro Magno nel 323 a.C., si caratterizzava per il progressivo annientamento delle libertà politiche e un appiattimento del genio creativo (Schmitt, und Vogt 1988, 1-2)¹³. Influenzato dalle idee di Herder, Niebuhr e Hegel, Droysen aveva approfondito il sincretismo dei popoli ellenici, arrivando a definire l'Ellenismo come un periodo organicamente definito, insieme storico, artistico e politico, che si estende dalla grecità al cristianesimo e caratterizzato dall'introduzione di elementi culturali ed etnici orientali nell'Occidente per mezzo del paideia classica. D'altro canto, l'Ellenismo emergeva come la fase più moderna della storia antica e perciò interessante da

¹² Droysen non aveva ancora pubblicato la sua opera *Geschichte des Hellenismus* (1836), ma Heine lo conobbe di persona a Berlino tra il 1827 e il 1829 quando Droysen lavora come precettore in casa di Felix Mendelssohn Bartholdy, che era a sua volta un caro amico di Heine.

¹³ Nonostante i limiti di questa definizione, che non terrebbe conto del carattere comunque ancora identitario della cultura greca, il concetto di ellenismo di Droysen appare venato di teologismo e perciò ideologicamente orientato, nonché impreciso dal punto di vista cronologico.

analizzare per la mescolanza culturale e popolare degli elementi orientali con quelli greci.

Più che classica, infatti, l'antichità cui guarda Heine è proprio quella ellenica, in cui contaminazione e sincretismo furono dominanti soprattutto nello sviluppo religioso. Alcune interessanti considerazioni sulla fine del paganesimo si ritrovano poste a margine della *Zur Geschichte* e tratte dal primo volume di *Der Fall des Heidenthums* di H. G. Tzschirner (1829). Qui in particolare Heine annotava che il nome di 'elleni' non indica un popolo, bensì un'idea o rappresentazione (*Bild*), e che la prima causa del declino della religione pagana (*Verfall*) è dovuta alla separazione della ragione dalla sapienza religiosa e dal sacerdozio; il secondo motivo del declino è imputato al decadimento del sentimento nazionale causato dalla supremazia dei romani; infine che la religione si rifugia nei misteri, mentre il cristianesimo all'inizio è una celebrazione dei misteri (DHA 8/1, 450). Recepito così storicamente, il concetto di decadenza si articola nello sviluppo della visione dialettica della storia heiniana in accordo con lo studio culturalmente e ideologicamente orientato dell'Ellenismo da parte di Droysen, prendendo forma nella visione degradata degli dèi pagani come inquietanti fantasmi collocati nei loro elementi come in *Die Götter Griechenlands*, poi come demoni reietti nel mondo moderno in *Die Götter im Exil*.

Per esporre la teoria del declino del paganesimo ad opera del cristianesimo e la tirannide iconoclasta esercitata a danno dell'arte antica in *Elementargeister*, Heine inscena un'apostasia fittizia degna dei migliori retori latini servendosi, tra le altre fonti, anche di Gibbon, il quale «sich eben nicht besonders günstig über jenen Sieg aussprach» (DHA 9, 44). La storia della demonizzazione e degradazione degli dèi pagani che Heine trasforma in maniera innovativa e soggettivistica attraverso la tematizzazione dell'esilio divino – che serve a motivare l'odio nei confronti del cristianesimo iconoclasta assunto come momento incipitario di una generale perdita di gioia e serenità di vita, che si irradia fino alla modernità e responsabile di una generale *Versachlichung* culturale in senso borghese – si basa in realtà sull'analisi di ben conosciute fonti storiche, come egli infatti dichiara all'inizio del saggio *Die Götter im Exil*:

In der Tat, es ist wahr, das Thema, das ich aufs Tapet brachte, war keine Neuigkeit; aber es hat mit solchem Vulgarisieren alter Ideen immer dieselbe Bewandtnis, wie mit dem Ei des Kolumbus. Jeder hat die Sache gewußt, aber keiner hat sie gesagt. Ja, was ich sagte, war keine Novität, und befand sich längst gedruckt in den ehrwürdigen Folianten und Quartanten der Kompilatoren und Antiquare, in diesen Katakomben der Gelehrsamkeit, wo zuweilen mit einer grauenhaften Symmetrie, die noch weit schrecklicher ist als wüste Willkür, die heterogensten Gedankenknochen aufgeschichtet (DHA 9, 125).

In uno scritto più recente sul paganesimo morente in cui si analizza il passaggio storico dal tramonto dell'Impero romano d'Occidente all'inizio del Medioevo, si descrive il processo di demonizzazione degli antichi dei pagani attraverso l'analisi

degli scritti degli apologeti cristiani che fecero propria la teoria evemeristica, ma con parole che sembrano provenire direttamente dagli scritti sugli spiriti elementari di Heine:

Il cristianesimo dunque interpretò come malvagi tutti i demoni. [...] A tal condizione di demoni i filosofi del cristianesimo ridussero gli antichi dèi pagani. Essi non negarono la loro realtà né il loro intervento nei fatti umani; ma li giudicarono spiriti malvagi, insidiosi e ingannatori, che ponevano loro stanza nei templi e nelle statue consacrate ed ivi facevano risentire i loro malefici effetti, sconvolgendo le menti, distraendole dalla cognizione del vero Dio, irrompendo a quando a quando nei corpi miserandi degli uomini, torcendo le loro membra, distruggendone la salute [...]. Quando furono morti, gli uomini dedicarono ad essi simulacri; ma poiché essi erano nati di malvagio seme, Iddio decretò non fossero accolti nel cielo; sicché essi vagando vanno ora sconvolgendo non pochi corpi di uomini [...]. Non ebbero quindi più ricetto nel cielo e ricaddero sulla terra; sicché il diavolo da angeli di Dio li fece suoi satelliti e ministri [...]. Quelli che furono da essi procreati non furono né angeli né uomini, ma ebbero tra gli uni e gli altri intermedia natura (Pascal [1904] 2010, 62-4).

Gli elementi di riflessione storica confluiscono, come dicevamo, in Heine in una forma di elaborazione creativa dal carattere mitografico. Imparentata con l'epica e con la più antica storiografia, la mitografia si distingue per essere un genere di trascrizione della tradizione del patrimonio mitologico in prosa che si diffonde e sviluppa nel periodo ellenistico (AA.VV., *Enciclopedia dell'Antichità Classica* 2010, 910). Heine recupera questa tradizione sia per parodiarla, sia per proporre al contempo una sua personale mitografia moderna. Si potrebbe dire che la mitografia heiniana rappresenti l'antefatto, il lavoro propedeutico di un innovativo lavoro sul mito. Fecondi per la trattazione heiniana della materia mitica appaiono inoltre la storia vichiana e l'impostazione scientifica applicata allo studio del mito. Questa impostazione è condivisa non solo dagli studi di orientalistica di F. Schlegel, dalla critica filologica e dall'impostazione della scuola di Heidelberg che aveva avviato uno studio dei miti antichi e dei riti 'visti da Oriente', dunque da una prospettiva del tutto nuova che apriva ampi scenari sull'origine dei miti occidentali mettendo in correlazione questi ultimi con miti assai più antichi di derivazione asiatica; ma anche come dicevamo, dalla scuola storiografica di Droysen frequentata a Berlino. Lo sviluppo del concetto moderno di 'Ellenismo' si deve in realtà già prima a Herder, il quale ne aveva esteso l'uso dall'ambito linguistico a quello delle scienze umanistiche, avendo individuato nell'ellenismo la mescolanza del modo di sentire religioso ebraico con le idee della filosofia greca e orientale (AA.VV., *Enciclopedia dell'Antichità Classica* 2010, 910).

Heine sviluppa con gli dèi in esilio una visione storicista *sui generis* in cui epoche e periodi diversi non sono legati in maniera né logico-consequenziale, né si possono intendere come nettamente distinte. La ricerca delle tracce dell'antico nella modernità inaugurano allora una scrittura che si configura come «radicale

discontinuità storica»: attraverso le figure fantasmatiche dell'antichità, non-morte e sopravvivenenti, viene lasciato il segno del passato nel presente e al contempo invertito l'ordine della storia che non può più essere letto in maniera lineare (Erhart 1999, 498). Figure del ritorno, tracce del passato che sopravvivono nel presente, impossibilità di un distacco da ciò che si pensa superato: sono elementi non tanto di quella che definiremmo storiografia, in cui passato presente e futuro si intrecciano e sono in continuo movimento (Kilchmann 2013, 289). L'analisi mitocritica di Heine dischiude una visione transtorica, che si traduce in un'elaborazione letteraria e storica insieme del mito e che appare in tutta la sua originalità e ricercatezza, dove il patrimonio mitico viene recepito e poi decostruito soggettivamente, secondo una modalità di esercizio della memoria storica che è stata definita «post-histoire» (Erhart 1999, 489-506). Una prospettiva interessante è anche quella che guarda alla storia heiniana come «Leidengeschichte» anticipatrice della filosofia della storia di Walter Benjamin, laddove per Heine la storia avrebbe la triplice funzione critica di salvaguardia, conservazione e ricordo attraverso la memoria: «retten, was verloren geht; bewahren, was unterliegt; erinnern an das, was geopfert wird» (Höhn 1991, 178). Se infatti la letteratura di Heine concepisce la Storia come processo complesso e stratificato in cui ogni passo verso il progresso può essere anche reversibile, «in dem sozialer Fortschritt als potential vorhanden und realisierbar, immer aber auch reversibel ist», essa è anche una storia intesa come degradazione e decadimento, non in senso evoluzionista, ma già incredibilmente postmoderno, una storia crepuscolare, irrazionale, dolorosa «Verfallgeschichte, Triumph des irrationalen, Wiederholung des Falschen» (Kolk 1999, 95).

Il filellenismo letterario tendeva a considerare la mitologia come forma di allegorizzazione poetica del divino e considerava gli dèi come figure plastiche, antropomorfe, il cui significato culturale andava cercato nella dimensione estetica. La nostalgia degli dèi antichi nella forma di un 'tramonto dell'arte' che riecheggia sin dalla poesia *Die Götter Griechenlands* di Schiller nella letteratura tedesca tra Sette e Ottocento, si traduce con Heine in una vera e propria abiura dell'Olimpo sereno e immutabile così come era stato rappresentato dalla generazione classica. La fine della *Kunstperiode* goethiana impone di riconsiderare l'arte in un universo di senso più ampio, in direzione politica, come Heine sostiene in *Französischer Maler* (DHA 12, 46-7). Al contempo la mitologia in Heine si trasforma acquisendo una nuova dimensione epistemologica. Lo scavo nella mitologia antica, nelle forme del decadimento religioso con l'emergere delle superstizioni popolari e le conseguenti contaminazioni tra paganesimo e cristianesimo sono alla base di una ricerca storico-mitologica che conduce Heine a riconsiderare gli dèi non più come meri prodotti dell'arte, ma anche come rappresentazioni archetipiche. Se gli dèi sono ora considerati dei simboli, svuotati di senso nel mondo moderno che li contempla come fossero nature morte – due sono le possibili conseguenze. Da un lato gli dèi della tradizione classica perderanno per sempre il loro valore di armonia e perfezione, trasformandosi in figurine, rappresentazioni iconiche e dissacrate

della religione (*idola*) o verranno relegate per sempre in una dimensione profonda dell'essere umano: andranno in esilio.

Si introduce a questo punto l'idea nascente di una *Filosofia della mitologia* come sarà espressa da Schelling (1856). Nella letteratura dopo Heine gli dèi saranno più che mai considerati infatti belle immagini e chimere della fantasia, ultimo scampolo di un paradiso per sempre perduto, e la poesia parnassiana ne è l'esempio più lampante. In secondo luogo, essi saranno considerati funzionali ad un discorso diverso, che allude ad aspetti della coscienza umana, che collocherà in quelle figure i propri personali demoni, le proiezioni di mondi interiori. Gli dèi saranno infatti ciò che Freud intuì a proposito dei *Götter im Exil*, ovvero *Schreckbilder*, segni del perturbante, immagini dell'inconscio. Heine, prima ancora che affermare la morte di dio, dichiara con la fine del periodo artistico la morte degli dèi e della loro verità poetica: «Ich hab euch niemals geliebt, ihr Götter!» (DHA 1/1, 414).

Allo stesso tempo con Heine la mitologia acquista un nuovo statuto di verità, perché diventa storica e metastorica. In ciò consiste l'importanza della simbolica della mitologia romantica, ossia nell'aver scardinato la concezione erudita e antiquaria della mitologia per orientarla entro un sistema filosofico e critico più ampio che considerasse gli dèi come rappresentanti plastici di idee: il rigetto della mitologia ellenica plasticamente intesa non è un rifiuto dell'idea ad essa sottesa, ma è un'idea che Heine pone tutta sotto il segno di un'utopistica – seppure generalizzata e spesso semplicistica – visione dell'Ellenismo come annunciatore di una «gottfreudige Frühlingsidee» (DHA 5, 369-74), un'idea che è necessario recuperare da un originario momento di perdita. *Die Götter Griechenlands* allude anche al fatto che ogni epoca ha i suoi dèi, quelli attuali, «die neue Götter» sono per Heine tristi e spenti.

In questo frangente, possiamo pensare che Diana sia niente meno che una rappresentazione romantica, materializzazione poetica e malinconica del panteismo. Essa unirebbe dunque, nel progetto della mitologia heiniana, istanze simboliche arcaiche nell'idea di natura che essa incarna, e istanze poetiche nella plasticità figurale antropomorfa, evocando così il compimento del progetto dello *Älteste System Programm* romantico nell'obiettivo di una poesia che dia origine a una nuova mitologia, la mitologia della ragione, dalla quale per Heine prenderà forma un nuovo ordinamento delle cose: «lo spirito fa scoperte che promuovono il benessere della materia; con il prosperare dell'industria e con la filosofia [...] il terzo stato si eleva; la rivoluzione già brontola nei cuori e nei cervelli» (Heine 1979, 221). Infatti, come è stato rilevato a proposito della battaglia a favore dello spinozismo, ciò che preme qui sottolineare è la nuova interpretazione razionale della valenza ideologica della 'religione nei limiti della sola ragione'. Il panteismo con la sua filosofia della natura – e la conseguente demitizzazione della dogmatica cristiana – che da religione rivelata diventa religione naturale, «divenne un'arma programmatica per incrinare l'oppressione sociale feudale, colpendo il cristianesimo storico quale copertura ideologica di quell'oppressione» (Semerari 1971, 21). Una demistificazione feudale e borghese, quindi, che comporterà un

rovesciamento dei rapporti di potere, prospettando un ridimensionamento in senso laico della società.

6. Crepuscolo degli dèi

Il momento di trapasso tra il paganesimo morente e il cristianesimo viene sentito come sintomo di un naturale decadimento del senso religioso, che già Plutarco aveva documentato nel *De Defectu oraculorum* con la scomparsa degli oracoli¹⁴. Heine in effetti sembra rammentare questa transizione in *Zur Geschichte der Religion*:

Giebts in der Geschichte auch Tag und Nacht wie in der Natur – Mit den 3 ersten Jahrhunderten des Christenthums beginnt die Dämmerung, wehmüthiges Abendroth der Neoplatoniker, Mittelalter dicke Nacht, jetzt Morgenlicht – ich grüße dich Phöbus Appollo – welche Träume in jener Nacht, welche Gespenster, welche Nachtwandler, welcher Straßenlerm, Mord und Todtschlag – ich werde davon erzählen – (DHA 8/1, 451).

Nelle lettere da Helgoland nel *Börne-Buch* Heine si serve della «Schiffersage des Alterthums» (DHA 11, 43) per spiegare l'esilio degli dèi attraverso la leggenda della morte del Grande Pan tramandata da Plutarco, e rievocare così il declino delle divinità pagane. Tale momento di trapasso riflette a livello culturale il progressivo allontanamento dell'uomo dal panteismo, la «religione occulta della Germania» (DHA 8/1, 62), dalla concezione, cioè, che postula l'identità tra spirito e materia nel mondo immanente. Nel III secolo inizia così per gli dèi un tormentato esilio, che li vede costretti a rifugiarsi nei vecchi templi abbandonati e nei ruderi di boschi incantati: ««[...] die altgriechischen Gottheiten [...] haben durch den Sieg Christi all ihre Macht verloren, sie sind arge Teufel, die sich am Tage, unter Eulen und Kröten, in den dunkeln Trümmern ihrer ehemaligen Herrlichkeit versteckt halten [...]» (DHA 9, 47). Heine allude metaforicamente alla sopravvivenza di queste entità mitologiche, ritenute ormai «chimere», negli unici luoghi dove ora è possibile trovarli: nella poesia, nell'arte, nella danza e nella musica:

Letztere [die Kirche] erklärte die alten Götter keineswegs, wie es die Philosophen gethan, für Chimären, für Ausgeburten des Lugs und des Irrthums, sondern sie hielt sie vielmehr für böse Geister, welche durch den Sieg Christi vom Lichtgipfel ihrer Macht gestürzt, jetzt auf Erden, im Dunkel alter Tempeltrümmer oder Zauberwälder, ihr Wesen trieben und die schwachen Christenmenschen, die sich

¹⁴ Heine conosce Plutarco sin dall'infanzia («Schon als Knabe, wenn ich den Plutarch las – und ich lese ihn noch jetzt alle Abend im Bette und möchte dabey manchmal aufspringen, und gleich Extra-Post nehmen und ein großer Mann werden», DHA 7/1, 182; 1601), dedicandovisi in particolar modo tra il 1828 e il 1840 (DHA 5, 809).

hierhin verirrt, durch ihre verführerischen Teufelskünste, durch Wollust und Schönheit, besonders durch Tänze und Gesang, zum Abfall verlockten (DHA 9, 125).

Il tema dell'esilio degli dèi nel mondo contemporaneo era un topos celebre della letteratura tedesca filellenica. Nella magniloquente lirica filosofica *Die Götter Griechenlands* (1788; 1793) Friedrich Schiller presenta per primo quella contrapposizione tra mondo cristiano e classico, ideale antico di perfezione in cui l'uomo, il divino e la natura vivevano un tempo in armonia; un'armonia che tuttavia appare perduta per l'uomo moderno:

Schöne Welt, wo bist du? Kehre wieder
Holdes Blütenalter der Natur!
Ah nur in dem Feeland der Lieder
Lebt noch deine fabelhafte Spur.
ausgestorben trauert das Gefilde,
Keine Gottheit zeigt sich meinem Blick,
Ach von jenem lebenswarmen Bilde
Blieb der Schatten nur zurück (Schiller 2005, 6-8).

Egli allude all'irreversibile scomparsa degli dèi in quanto ideali dell'antichità classica, con i toni nostalgici di chi sa che quei valori sono destinati a perire per sempre nella vita e restare solo nelle carte come lettera morta, affidati alla parola esanime, seppur immortale:

Ja sie kehrten heim und alles Schöne,
Alles Hohe nahmen sie mit fort,
Alle Farben, alle Lebenstöne,
Und uns blieb nur das entseelte Wort [...]
Was unsterblich im Gesang soll leben
Muß im Leben untergehn (Schiller 2005, 8).

Se per Schiller questa scomparsa è piuttosto un ritorno a casa, *Heimkehr*, anche per Heine inizialmente la perdita della grecità si configura come tale. Due sono le poesie che Heine dedica al tema: *Götterdämmerung (Heimkehr, 1825-26)* e *Die Götter Griechenlands (Die Nordsee, 1826-27)*, entrambe contenute nel *Buch der Lieder*. In *Götterdämmerung* i toni sono estremamente cupi e tormentati. La grecità sconfitta appare in tutta la sua miseria: una schiera di demoni invade la terra e il crepuscolo cala sui volti avvolgendo gli animi di tremendo orrore. Dio, pallido e smorto, si dispera strappandosi la corona dal capo, il mondo diventa un manicomio o un ospedale di anime malate e corrotte. In *Die Götter Griechenlands*, torna il tema del crepuscolo degli dèi, così come la contrapposizione pagano-cristiana, che più tardi Heine identificherà nelle categorie di 'Elleni' e 'Nazareni'. Gli dèi della Grecia sono intesi anche qui come entità naturali e simboliche, rappresentanti di

concezioni estetizzate e cristallizzate della greccità classica. Ma secondo la critica Heine avrebbe qui introdotto una «weltliche Darstellung der antiken Mythologie» (Holub 1999, 317): gli dèi non sono più solo ideali senza forma, che hanno portato via ‘tutti i colori e suoni della vita’, ma vere e proprie entità umanizzate. Gli dèi greci sono collocati nel loro elemento cosmico e personificati come potenze della natura; ma assumono le sembianze di entità scarnificate: gli dèi antichi, ci dice il poeta, sono stati annientati e scacciati dal partito vincente dei nuovi tristi dèi dominatori. Gli elleni hanno ora l’aspetto perturbante di pallidi ed erranti fantasmi, ben diversi dalla gloria che li caratterizzava un tempo. Alla fine della poesia gli dèi si ritirano nel cielo continuando a sopravvivere nella natura come «ewigen Sternen». Il poeta dichiara che combatterà in loro nome: «Und in Götterkämpfen halt’ ich es jetzt / Mit der Parthey der besiegten Götter» (DHA 1/1, 416), prendendo dunque parte all’eterna lotta a fianco della sopravvivenza degli dèi ellenici. Pur recuperando dunque il tema dell’ombra schilleriana, Heine conferisce agli dèi un’impronta secolarizzata, dotandola di una sfumatura lugubre e sinistra. Emerge, quindi l’idea di mitologia che va configurandosi sempre più come «trivialisierende Antropomorphisierung» (Holub 1999, 317), aprendo all’interpretazione parodica e paradossale di divinità immortali private di ogni qualità propriamente divina — in esilio, appunto.

Un simile scenario celeste ma ancor più nitido ed estremizzato riappare nel *Börne-Buch*. Qui il poeta vaga solitario sulla spiaggia di Helgoland, dove il cielo è diventato improvvisamente tenebroso, assumendo i contorni di una cupola di una chiesa gotica. Le stelle sfavillano come lucine infuocate nell’oscurità, le onde marine vibrano come un organo ad acqua, trionfano cori disperati e tempestosi. All’apparire di una triste processione, «ein luftiger Zug von weißen Wolkenbildern, die wie Mönche aussahen» (DHA 11, 47), l’epifania celeste viene interpretata come una nuova *Götterdämmerung* che prefigura la visione apocalittica di una rivoluzione fallita. L’Olimpo si è trasformato in un lazzaretto di divinità – che ricordano gli dèi malati delle *Veglie* di Bonaventura – che avanzano religiosamente in un corteo funebre celebrando la morte di Pan. Siamo nel 1830 e d’Oltre Reno è giunta la notizia della Rivoluzione di Luglio, che sull’isola viene salutata da tutti con gran gioia. Per Heine, invece, quest’evento è motivo di una profonda, inspiegabile, malinconica euforia, che il poeta saprà articolare solo nove anni più tardi alla luce dei risvolti di quel fuoco fatuo, di quella troppo repentina rivoluzione dal basso che descriverà nei suoi esiti come «verunglückte Revolution» (DHA 11, 74).

In *Zur Geschichte der Religion* Heine va articolando il processo dialettico nei suoi meccanismi in alternanza storica tra le forze ellene e nazarene e descrivendo la predominanza dell’una o dell’altra categoria in termini di ‘reazione’. Non solo, egli raggruppa all’interno di queste due distinte macrocategorie molte altre sottocategorie affini. Agli *Hellenen* appartenerebbero i rappresentanti del panteismo naturalista, del paganesimo, del materialismo e della Rivoluzione francese; ai *Nazarenen* quelli dello spiritualismo cristiano-ebraico, del feudalesimo, del romanticismo reazionario, della Restaurazione:

Wie das spiritualistische Christenthum eine Reaktion gegen die brutale Herrschaft des imperial-römischen Materialismus war; wie die erneuerte Liebe zur heiter griechischen Kunst und Wissenschaft als eine Reaktion gegen den bis zur blödsinnigsten Abtödtung ausgearteten kristlichen Spiritualismus zu betrachten ist; wie die Wiedererweckung der mittelalterlichen Romantik ebenfalls für eine Reaktion gegen die nüchterne Nachahmery der antiken, klassischen Kunst gelten kann: so sehen wir jetzt auch eine Reaktion gegen die Wiedereinführung jener katholisch feudalistischen Denkweise [...] (DHA 8/1, 142).

Il partito dei nazareni appare come il più feroce e spietato, facendo emergere la netta critica heiniana nei confronti dello spiritualismo cattolico descritto come «Delinquentenreligion» e usurpatore dei diritti della carne (DHA 7/1, 173).

Questo motivo acquisisce via via un significato sempre più ampio, che arriva ad abbracciare la visione globale della storia dell'umanità come sorretta da due forze in campo che si contendono lo scettro della supremazia politica e religiosa, o meglio, due sistemi sociali che si esprimono in ogni contesto vitale: «jene zwey sociale Systeme, die sich in allen Manifestationen des Lebens geltend machen» (DHA 8/1, 61). Sono per Heine sistemi astratti che si concretizzeranno nell'esistenza a livello politico tra due partiti, rappresentanti di due categorie contrapposte e nettamente distinte. Emerge qui il debito di Heine nei confronti dell'idea herderiana di una «Menschenorganisation [als] System geistiger Kräfte» (Herder 1985-2000, VI, 180), forze di natura organica e psichica in grado di orientare le dinamiche dello sviluppo umano, spirituale e materiale.

7. Politicizzazione del mito

Con il processo di secolarizzazione dell'arte iniziato nella seconda metà del Settecento, l'oggetto artistico perde i suoi tradizionali connotati mimetici oggettivi acquisendo progressivamente un nuovo statuto di autonomia rispetto alla tradizione estetica e religiosa. L'opera non viene più concepita a *imitatio Christi* ma si radica nella soggettività, nella realtà empirica e in quella sociale, e soprattutto si determina nell'esercizio analitico e nel confronto con quella:

[...] in der Konkreten Poesie gibt es die Tendenz zur Verselbständigung des ästhetischen Materials [...]. Die große literarische Moderne definiert sich – bei aller Tendenz zur Autonomie – gerade nicht durch ihre Abnabelung von der geschichtlichen Wirklichkeit, sondern durch die in ihr ausgetragene vertiefte Auseinandersetzung mit jener (Adorno 1958, 76).

In questo sdoganamento secolare dell'arte prende avvio l'estetica della modernità letteraria, e con questa una nuova forma di religiosità secolarizzata che è stata così definita:

Die literarische Moderne entwickelt in ihrer Autonomie eine eigenständig kritische Perspektive auf den Gesamtprozeß der Moderne, in den sie gleichwohl eingebunden ist. So entwickelt die literarische Moderne seit Hölderlin und der Romantik - und dies im Anschluß an die Französische Revolution kann geradezu der Beginn der literarischen Moderne angesetzt werden. Die literarische Moderne hat auch Anteil am Säkularisierungsprozeß der Moderne, die sie zu einer eigenständigen, säkularisierten Form der Religiosität führt (Vietta 1992, 46).

La riscoperta e rivitalizzazione della mitologia pagana rappresenta per lo Herder dei *Briefe zur Beförderung der Humanität* (XVII, 161-) un momento cardine della storia umana, l'ideale della rinascita dell'umanità che al divino si doveva innalzare per progredire: «Die Menschheit wird sich göttergleich veredeln, und ein neues Kunstgebilde wird entstehen, das Kunst und Menschheit zugleich ist. Sie schweben empor und erblicken die Ideen der alten Götter, welche nie veralten und verfallen können» (Strich 1910, I, 154). Con l'emancipazione dalla tradizione teologica, la materia artistica nella modernità approda di fatto sull'ampio terreno della riflessione laica e politica attraverso la Rivoluzione Francese. In questo processo concorsero i romantici tedeschi, per il quali l'opera andava concepita come specchio del regno divino in terra. Con Hölderlin e i romantici di Jena, la rivoluzione estetica moderna investe di conseguenza la ricezione del mito; mito che non avrà una funzione esclusivamente estetica, ma sostanzialmente politica: «Griechenland wandelt sich von einem ästhetischen zu einem politischen Gegenstand» (Kilchmann 2013, 287). Il grande bacino greco classico diventa una nuova sorgente da cui attingere per sviluppare la riflessione contingente e per la formazione di una nuova estetica in linea con il rinnovamento dei tempi. La poesia tedesca, nata in seno alla cultura classica antica, si sarebbe rinnovata, forte delle promesse messianiche di attesa post-rivoluzionarie, per adempiere ad un progetto di rinnovamento universale che avrebbe ristabilito sulla terra il paradiso terrestre, la mitica età dell'oro, come è noto dal manifesto romantico esposto nella *Rede über die Mythologie*.

Significativo nel processo di ripresa dei motivi mitologici legati alla classicità antica è la ricezione del dionisismo, interpretato in chiave rivoluzionaria in quanto più fulgido esempio di vitalità e libertà, riversandosi dal campo meramente mitologico-estetico in quello utopistico-politico. Dalla lirica *Brod und Wein* di Hölderlin che postula la venuta del nuovo Bacco liberatore, passando per la rivoluzione dei sensi in seno alla cultura Rinascimentale italiana nell'*Ardinghello* di Heine, all'afflato mistico, ctonio, cristologico e mariano degli *Hymnen an die Nacht* di Novalis, Dioniso arriva a simboleggiare le aspettative messianiche post-rivoluzionarie rivolte al risveglio dell'umanità. In particolare, il mito moderno di Dioniso prende forma sul duplice fronte poetico-letterario e artistico-archeologico, il primo incentrato sul ruolo utopico-messianico-rivoluzionario-cristologico e salvifico di *dio a venire* (Frank 1982), di cui esalta le eccezionalità anti-classicistiche e il carattere sovversivo rispetto alle solari divinità omerico-olimpiche; il secondo mettendo invece in evidenza la stretta correlazione di

Dioniso-Bacco con i riti preomerici e orientali di fertilità, con i culti fallocentrici e orgiastici di matrice femminile, con la danza, la musica, con il vitalismo estatico e dunque il suo legame con il regno notturno e infero, individuando così la valenza archetipica anarchica e irrazionalista del dio, sottolineata, ad esempio, in *Dionysos* di Creuzer (1809) e *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* di G. H. Schubert (1818). Da Hölderlin e Heine, dai *Frühromantiker* a Heine e Wagner e fino a Nietzsche, Dioniso avrà il compito di annunciare dunque, nel solco degli eventi politici post-rivoluzionari, una rivoluzione spirituale dal carattere sensualista, considerando in ogni ribelle ed ebbra manifestazione sociale e artistica l'impronta del dio, controfigura pagana di Cristo, che avrebbe redento la nuova umanità moderna, guidandola attraverso una rivoluzione panerotica e sensuale alla rinascita spirituale e politica (Frank 1982; Böschenstein 1989). Hölderlin e Schiller per primi leggono gli eventi rivoluzionari francesi come l'inizio per la realizzazione di un regno della libertà dell'uomo, dello sviluppo dell'umanità nel segno della libertà politica che deve passare per il raggiungimento della libertà estetica.

Se nella *Kritik der Urteilskraft* kantiana (1790) la bellezza svolge il ruolo di intermediario politico, Hölderlin recupera tale assunto in *Hyperion* (1794-99), romanzo di formazione, in cui la promessa di rinnovamento è demandata a Diotima Figura messianica femminile umana e divina e al contempo, Diotima ha il compito di affermare il principio dell'autonomia e della libertà artistica attraverso il raggiungimento della libertà politica che avrà come fine ultimo la fondazione di una *santa teocrazia del bello*: «[...] die heilige Theokratie des Schönen muß in einem Freistaat wohnen, und der will Platz auf Erden haben und diesen Platz erobern wir gewiß» (Hölderlin 1957, III, 96). Il discorso di un'utopia radicale alla Hölderlin è ripresa da Heine ed esposta nella celebre profezia sulla visione di una *democrazia di dèi*, la cui funzione specifica moderna risiederebbe nel riscatto della promessa di salvezza cristiana e nel superamento del dualismo cristiano-occidentale tra aldiquà e aldilà:

Die neue, spezifisch moderne Funktion dieser Radikalutopie lag darin, daß sie – die Säkularisierung der Aufklärung und die reale Entmachtung der kirchlichen Institution voraussetzend – die Geschichte als Einlösung eines christlich-religiösen Heilsversprechens begriff und dabei den abendländisch-christlichen Dualismus von Diesseits und Jenseits aufzuheben unternahm, auch wenn im einzelnen unterschiedliche Vorstellungen damit verbunden waren (Vietta 1992, 54).

Nella secolarizzazione della modernità letteraria post-rivoluzionaria inoltre, si assiste al passaggio attraverso due momenti che segnano il cambio del paradigma filosofico-religioso dell'arte in senso ateista: da un lato il materialismo francese della filosofia meccanicista della natura di stampo illuminista a partire dal XVIII secolo; dall'altro la filosofia dell'io fichtiano. Altro momento fondante di questa progressiva secolarizzazione è la sdogmatizzazione delle religioni avviata dallo studio filologico e storico, poi perfezionata dal materialismo scientifico di Marx e

Feuerbach (Vietta 1992, 111-12). La pubblicazione di *Das Wesen des Christentum* (1841) apre la strada alla rivoluzione ideologica della Germania con lo «smantellamento della filosofia idealistica tedesca dal quale dipenderà l'analisi sociale e l'organizzazione rivoluzionaria degli anni a venire» (Farese 1974, 101). La sdogmatizzazione religiosa dell'estetica letteraria prevede non solo un superamento, ma anche un totale ribaltamento della concezione teologica tra aldiquà e aldilà: prospetta l'immanenza del divino attraverso la divinizzazione dell'aldiquà – «Verdiessetigung des Göttlichen, Heiligung des Diessetigen» (Farese 1974, 115) – e della dimensione umana in prospettiva utopica. Questa concezione a livello poetico si stava profilando già nel Settecento con Hölderlin e si afferma con la formula di una 'teocrazia divina della bellezza' sostenuta dalla figura messianica di Diotima, che incarna le istanze di un messaggio utopico d'amore in quanto messaggera divina. Diotima, la nuova Iside e Madre Natura, segna un punto di intersezione tra la dimensione divina e quella umana, che trova un momento fondante anche nella sublimazione artistica attraverso l'unione di umano-terreno-materiale-immanente con il divino-trascendente-spirituale. L'amore gioca un ruolo fondamentale attraverso cui è possibile la conoscenza e l'esperienza del bello; amore che, soprattutto per i romantici, rappresenta una manifestazione sensibile del mistero divino nell'aldiquà.

Anche il confronto critico con l'idea di classicità si sviluppa in direzione di una secolarizzazione artistica. Il superamento e l'adattamento dell'idea di 'grecoità' post-romantica assume una valenza esclusivamente politica con fine dissacrante per la generazione dello *Junges Deutschland* che aveva fatto propria la formula della fine dell'arte e strenuamente si batteva contro l'ormai superato primato dell'estetica (Geulen 2022). Per i Giovani tedeschi la teoria della letteratura è infatti una «teoria della rivoluzione» (Dietze 1958, 183). A Parigi l'arte, come si evidenzia nel Salon visitato da Heine nel 1831, viene impiegata in prevalenza con fine politico e sociale e si confronta con tematiche che sollevano la curiosità di un più ampio pubblico direttamente coinvolto nella storia, allargandone la fruizione alla borghesia. Il superamento della *Kunstperiode* si pone tuttavia per Heine non senza sofferenza e ambivalenza: la fine dell'arte non è intesa solo come allontanamento da una concezione artistica basata sulla bellezza e l'armonia, ma è già disincanto; mentre la fine del paganesimo acquista un'accezione storica nel senso più ampio possibile, che vede nell'incipiente razionalizzazione borghese ed economicistica la fine di un'altra epoca, quella artistica.

La perdita della serenità pagana è per Heine un ampio tema che si estende dalla nostalgica *Die Götter Griechenlands*, passando per il *pamphlet* polemico *Ludwig Börne*, fino a toccare la lacerante lirica degli anni della *Matratzengruft* e sfociare nella sognante vitalità dionisiaca dell'idillio fiabesco in *Die Göttin Diana*. Le forme ibride di questo processo storico sono variate da Heine con il complesso figurale degli dèi in esilio attraverso il mezzo del racconto parodistico. Nel saggio *Die Götter im Exil* Heine si confronta con un uso del tutto *sui generis* del repertorio mitologico antico, di cui si serve in modo strumentale per descrivere e parodiare non solo il proprio vissuto, ma la realtà circostante in genere, dimostrando di

dominare con sapienza la mitologia antica e il patrimonio storiografico e folklorico appreso, portando alle estreme conseguenze e in una direzione del tutto moderna quel procedimento mitopoietico che era stato avviato nel classicismo, che raggiunge l'apice con il sensualismo plastico di Goethe, l'umanesimo di Schiller e con la mitologia artistica di Moritz, il cosmopolitismo umanitario di Lessing e Herder. Heine ribalta la valenza universale e formativa del mito per declinarlo in un sistema di autorappresentazione fittizia che ha il pregio di fornire allo stesso tempo una nuova leggibilità per la comprensione del presente (Bierwirth 2006). Ogni componente artistica diventa allora anche politica con il fine di disconoscere il primato dell'autonomia estetica. Anche l'esaltazione plastica del marmo assume tinte chiaroscurali per abbracciare una più ampia riflessione storicista, in quanto il marmo freddo, duro e immobile delle statue antiche è la metafora plastica dell'idea di staticità politica nella tensione tra *Starre* e *Ruhe* durante la Restaurazione, secondo una concezione che risale a Winckelmann (Roche 1987, 121-45). Al contrario Heine vorrà infondere al marmo una carica vitale attraverso il dinamismo del movimento delle forme nella danza: la rivoluzione politica degli dèi parte ancora una volta dal dato estetico.

In questa nuova rappresentazione artistica della rivoluzione, 'greicità' ed 'ellenismo' non hanno un ruolo antiquariale; sono piuttosto concepiti come paradigmi estetici rifunzionalizzati, contenitori adattabili al contesto presente. Essi sono soprattutto il palcoscenico letterario sul quale proiettare un rinnovato paradigma estetico e filosofico nell'epoca della Restaurazione (Kilchmann 2013, 287). La classicità filellenica di impronta politica è presente in Heine nei *Briefe aus Berlin*, che si inseriscono nel solco di una tradizione consolidata con Lord Byron a partire dalla riflessione sulla liberazione dal dominio straniero nelle guerra di indipendenza della Grecia nel 1821, alla cui opera si ispirano a loro volta i *Lieder der Griechen* (1823) e *Neuste Lieder der Griechen* (1824) di Wilhelm Müller.

Con la sua parodia mitografica Heine intende sia prendersi gioco della tendenza mitologetica propria del periodo artistico, sia proporre una sua personale riformulazione mitocritica. Questo atteggiamento critico, parodico ed erudito al contempo attesta di fatto un approccio del tutto moderno proprio per la «consapevolezza dell'includibile distanza che lo separa da quelle culture a cui fa riferimento – siano esse il mito greco o quello nibelungico» (Giaveri 1998, 13). La parodizzazione della mitologia classica non è un'operazione originale ed esclusiva di Heine, ma era già stata messa in pratica dallo *Sturm und Drang* negli anni '70 del XVIII secolo (Strich 1910, I, 229). D'altro canto, anche la visione escatologica divina che si fa derivare dal progetto della Nuova mitologia romantica era già stata fatta propria da Klopstock in *Der Messias*, e da Herder, la cui visione palingenetica e in chiave redentrice di un'umanità che in un ideale progresso sociale, politico e culturale avrebbe accolto nuove prospettive estetiche letterarie applicando il principio dell'uso euristico del mito. Ma è proprio nel tentativo di una conciliazione decisiva tra la letteratura e il suo periodo storico, tra l'arte e la vita, che è possibile scorgere tutta la modernità di Heine, il quale può vantarsi di essere salutato già dai suoi contemporanei come «ein Wegbereiter der Moderne» (Windfuhr 1997, 117).

Heine era consapevole che la Rivoluzione francese imponesse una nuova prospettiva sulla rielaborazione del presente, che letterati ed eruditi non potevano più ignorare in uno sterile isolazionismo estetizzante. Nel IX articolo dei *Französische Zustände* scrive:

In früheren Zeiten waren die deutschen Schriftsteller entweder Fakultätsgelehrte oder Poeten, sie kümmerten sich wenig um das Volk, für dieses schrieb keiner von beiden, und in dem philosophischen poetischen Deutschland blieb das Volk in der plumpsten Denkweisen [...] das Volk aber hat unterdessen ganz andere Töne gehört, hohe herrliche Töne von bürgerlicher Gleichheit von unveräußerlichen Menschenrechten (DHA 12/1, 178).

La polemica nei confronti della *Kunstperiode*, necessaria al suo definitivo seppur sofferto superamento, passava obbligatoriamente dal confronto stretto da un lato con la «Kunst-und Bildungstheorie des späten Goethe», dall'altro con «die historisierende Position der Romantiker» (Windfuhr 1997, 118). Da questo momento in poi i concetti di 'emancipazione' e 'rivoluzione' entrano con Heine a far parte del lessico letterario e poetico, definendo i contorni di una nuova stagione letteraria impegnata civilmente e politicamente, imponendosi altresì come necessarie unità di misura o strumenti paradigmatici di una nuova teoria dell'arte, «Kunsttheorie», come anche egli la definisce (HSA XX, 385; DHA 8/1, 218). L'emancipazione dai modelli letterari precedenti, da Goethe da un lato e dall'altro dello spirito romantico, trova con Heine a Parigi piena espressione. Istanze politiche di liberazione e ricezione della letteratura greco-antica devono, anche secondo Wienbarg, collaborare nella costruzione di una nuova letteratura moderna impegnata a favore dei diritti umani, della libertà in senso totale, dell'emancipazione dei popoli oppressi, come avevano già avanzato prima di Heine, Goethe e Byron (Wienbarg 1976, 129-35). Soprattutto dallo spirito di Byron, che postulava nella mescolanza dell'antichità classica e della storia feudale medievale l'unione dello spirito greco e germanico – e da ciò prendeva le mosse per un ideale superamento delle catene spirituali e delle gerarchie sociali e politiche – Heine trae ispirazione per una 'guerra di liberazione' di tutti i popoli oppressi, per cui Heine è ritenuto dai suoi contemporanei come «Messiade der Menschheit» (Wienbarg 1976, 131).

Ma rispetto all'assunto illuminista, il mito in Heine non è più finalizzato ad esprimere sentimenti e contenuti edificanti nel segno di una progressiva crescita intellettuale, politica e religiosa. Superato è anche l'uso creativo e stilistico del mito come mezzo della *Einbildungskraft* narrativa e poetica per eccellenza. Svuotato ora di questo portato umanistico da un lato ed estetico dall'altro, il mito appare negli autori post-rivoluzionari come un orpello letterario, ad uso e consumo di una letteratura che ha smesso di guardare al passato, ma che tenta di interpretare il presente dialetticamente, utilizzando l'arma dell'ironia, del ridicolo, della vignetta e della caricatura. Nella modernità la secolarizzazione e la sdogmatizzazione si attuano a livello stilistico anche attraverso i mezzi della parodia e della satira, volti

a smascherare contraddizioni politiche e morali attraverso la critica del dogmatismo spiritualista da un lato, e dell'avanzare del comunismo e del materialismo capitalista dall'altro, particolarmente evidente dopo il fallimento della rivoluzione del 1848. La satira mitopoietica serve a rappresentare così le contraddizioni di un mondo alla rovescia, parodisticamente divinizzato. Se la *Romantik* aveva dato un primo avvio a questo processo, sarà Heine a portare a compimento quest'opera di scardinamento e rovesciamento del mito letterario per farne un nuovo paradigma estetico-politico: il mitologema conserva del mito antico una traccia di verità mitica e storica nella misura in cui questa si ritrova valida e osservabile anche nel presente.

Emerge come la nuova mitologia heiniana contenga in sé un tentativo di riflessione non solo estetica, ma anche politica. Pur avendo presente il valore poetico della mitologia, dimensione che esalta nella stessa celebrazione del sensualismo, con la sua critica antiborghese all'ascetismo cristiano che toglie alla vita gioia e bellezza, Heine si inserisce nel solco di quanti avevano ricercato le cause della declino del mondo pagano antico nella modernità, attraverso il recupero e l'esaltazione dei valori sommi dell'arte, della musica e della bellezza, anche erotica, ad esso legata. In ambito storico, Montesquieu e Gibbon tra gli altri avevano ricercato le cause di questa decadenza della civiltà, soprattutto romana. I rivoluzionari francesi raccolsero a loro volta il motivo della decadenza per tentare di recuperare attraverso la rivoluzione i valori antichi e attuare una rinascita dell'antichità classica nel nuovo mondo post-rivoluzionario. A sua volta il pensiero tedesco da Winckelmann a Lessing a Goethe era impegnato sul duplice fronte letterario ed estetico adempiendo la sintesi tra germanesimo ed ellenismo, unendo così la tradizione estetica tedesca alla dottrina rivoluzionaria europea fino a Wagner. In definitiva quella di Heine rappresenta una posizione di transizione che chiude un periodo antico e al contempo ne apre uno nuovo, come osserva Carl Gustav Jung:

In organischer Weise lassen sich literarische Epochen selbstverständlich mit einem bestimmten Datum nicht belegen. Wenn man, um einen gewissen Anhaltspunkt zu gewinnen, Goethes Tod als einen derartigen Einschnitt öfters bezeichnet, so ist mit Recht darauf hingewiesen worden, daß man in Heine eine Uebergangerscheinung erblicken kann, die eine alte Periode beschließt, um zugleich eine neue einzuleiten (Jung 1920, 10-11).

8. *Kunstmythos* e *Kunstkritik*

Il 'pensiero mitico' heiniano si colloca alla fine di un'epoca culturale che egli definisce *Kunstperiode* e che idealmente finisce con il grande pagano Goethe. Ma l'eredità artistica culturale antica recepita e ammirata dai suoi maestri è ora eccezionalmente migrata in Francia con Napoleone, che all'inizio del XIX secolo aveva condotto una vera e propria *Kunstraub*, spostando la capitale artistica europea da Roma a Parigi. Heine darà forma a quest'esilio dell'arte antica nella sua

parodia *Die Götter im Exil* (1853). Già agli esordi del suo esilio parigino, Heine si era pronunciato favorevolmente, dopo la visita ai Salons nel 1831, sul rinnovamento in senso moderno dell'arte francese che, a differenza della musica e della letteratura, era rimasta ferma dopo la morte di Luigi XIV, accelerando con la distruzione del vecchio regime monarchico assolutistico anche la degradazione dell'arte (DHA 12/1, 52).

Nella polemica sollevata dalle poesie erotiche *Verschiedene* che si situano a pieno titolo nella temperie emancipativa parigina, osteggiate dalla critica borghese sia reazionaria sia progressista, si delinea anche un discorso di tipo estetico, un nuovo programma che prevede la liberazione dell'arte da ogni fine: «die Kunst ist der Zweck der Kunst», come esprime in una lettera a Gutzkow (HSA XXI, 292). Se il socialismo presenta da un lato la possibilità dell'emancipazione, dall'altro lato prospetta il progressivo declino dell'arte come forma libera e svincolata da ogni servilismo. Essa sarà fortemente regolamentata dalla sfera politica cessando di svilupparsi in un sistema democratico, che opererà per il livellamento sociale, ma anche della letteratura e dello stile, quindi dell'arte, secondo una formula che Heine cos' sintetizza: «Ende der Literatur in der Democratie. Freyheit und Gleichheit des Styls» (DHA 4, 299). Nella prefazione francese a *Lutezia* del 1855, Heine demonizza infatti il comunismo, chiamandolo diavolo (DHA 13/1, 166).

Nelle *Römische Elegien* (1788-90) di Goethe, che rappresentano uno dei modelli delle poesie parigine erotiche heiniane, viene delineato un ideale programma panerotico che poggia le sue fondamenta sul godimento dell'arte antica, in particolare sull'arte plastica e statuaria, colta attraverso la percezione soggettiva e il gusto dell'amante-osservatore e amatore d'arte. Nel saggio *Winckelmann und sein Jahrhundert* (1805), Goethe sostiene che l'antichità funga da modello artistico di una conciliazione ideale tra spirito e materia, poiché in essa si annulla ogni distinzione manichea tra forza creatrice, potenza erotica antiascetica, tensione spirituale e aspirazione ultraterrena (Betz 1999, 28-32). L'arte antica, entrando in un rapporto diretto, privilegiato e amoroso con la più intima e personale esperienza estetica dell'autore, acquista nuova vita e vitalità, attraverso l'attività creatrice del poeta che le infonde con il proprio sentire una nuova dimensione del tutto autonoma rispetto alla sua origine. Herder condensa tale facoltà creatrice nella formula «Genieästhetik». Nelle *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (VII), la descrive come una forza premigenia e materna, che tutto genera : «Die genetische Kraft ist die Mutter aller Bildungen auf der Erde». (Begemann 2002, 83). La concezione del poeta come 'secondo artista', e 'Prometeo' risale all'opera *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (1711) del conte di Shaftesbury, il quale paragona la potenza creatrice del poeta a quella del Creatore. Come Dio crea infatti a propria immagine e somiglianza, così l'artista-poeta conferisce all'arte l'impronta della propria fantasia, infondendo nell'arte la sua stessa vita che lì vi si rispecchia (Schmidt 1988, I, 260). L'artista si pone in rapporto concorrenziale non solo con Dio, ma anche con la potenza creatrice biologica della donna, sfruttando il potere filogenetico dell'arte. La potenza creatrice dell'artista è simile in tutto a quella biologica della natura, con

cui si instaurano numerose analogie: nel processo di creazione dell'arte intesa come processo di un parto naturale si trova in modo esemplare in Friedrich Schlegel con la descrizione della nascita e sviluppo di una pianta in relazione alla nascita nell'opera *Lucinde*.

Negli ultimi trent'anni del XVIII secolo prende avvio la revisione estetica che si interroga sulla nuova funzione dell'arte nella letteratura, sulla sua autonomia, sulla sua genesi, sulle condizioni della produzione artistica e sugli apporti innovativi dell'arte nei riguardi della produzione scritta. *Kunst* e *Liebe* entrano in un rapporto dialettico nei processi creativi e letterari. Nasce una concezione dell'arte basata su fattori come la soggettività e l'esperienza estetica, il rapporto personale dell'artista con l'oggetto d'arte, l'origine dell'ispirazione amorosa e gli impulsi sensuali e intellettuali legati ai processi artistici (Begemann 2002). Arte e letteratura sono strettamente legate, poiché la mutata percezione estetica determina una svolta anche nella resa di un moderno soggettivismo lirico, che viene individuato già a partire dalla visione tardo illuminista e sensualista di Diderot e dal sentimentalismo romantico di Stendhal (Drost 2019).

Nella critica d'arte francese tra Sette e Ottocento si assiste a partire da Diderot al progressivo «passaggio dal bello ideale classico al bello ideale moderno o romantico», ovvero «il passaggio da un bello oggettivo a un bello soggettivo» che con lo Stendhal, critico dell'arte rinascimentale italiana, arriva a compiersi completamente (Argan 1983, XXI). La critica romantica, che portava avanti un tipo di arte soggettiva, autonoma da ogni norma precostituita o imposta, finisce per legarsi nella seconda metà dell'Ottocento all'osservazione della realtà sociale filtrata dalla soggettività, spostando il centro critico da una *normative Ästhetik* ad una *Wirkästhetik*, che troverà posto nella *Großstadtdichtung* di Heine e Balzac per irradiarsi da questi a Gautier e di Baudelaire (Drost 2019).

Heine che si pone nel momento terminale del periodo artistico, ma anche in virtù del suo ruolo di pubblicista emigrato e mediatore tra cultura tedesca e francese, segna il definitivo passaggio alla *Moderne*, rivestendo un ruolo di cerniera sintomatico nella transizione letteraria della modernità. Tra il classicismo e il romanticismo egli fa dunque da spartiacque, quale punto di arrivo e di inizio di una nuova era della storia artistica: «Heine ist Ende und Anfang zugleich: entlaufener Romantiker und Überwinder der Romantik» (Mayer 1983, 13). Dagli intellettuali tedeschi suoi contemporanei, tra cui Winbarg, Heine è considerato un «literarische Mittelpunkt» e «geistige Zentralgestalt», un centro aggregatore attorno al quale poteva costruirsi l'idea di una moderna letteratura nazionale tedesca da parte di nuova generazione di letterati che trovano asilo a Parigi. Una letteratura che andava ricomponendo le fila durante la Restaurazione e che si era ritrovata più o meno compatta in esilio, ma che allo stesso tempo poteva attingere dal grande bacino della modernità che si dispiegava attorno a sé. Heine ha potuto far fruttare il suo spirito innovativo proprio a Parigi, diventata centro di una nuova vita letteraria e spirituale che meglio corrispondeva anche allo spirito ironico e leggero, quasi francese del poeta renano.

Heine osserva la progressiva perdita di importanza di una critica dell'arte impaludata e retorica, a favore di una critica che va sviluppandosi in consonanza con gli eventi storico-politici e sociali. Nella *Romantische Schule* (1836) – desunta dal saggio giovanile *Die Romantik* del 1820 e il cui titolo originario era *Zur Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland* – Heine delinea consapevolmente le linee teoriche della nuova letteratura, già sintetizzate efficacemente in *Almansor* (1821): «Romantisch ist der Stoff, die Form ist plastisch» (DHA 5, 8), riconoscendo l'importanza di un'estetica classica che potesse esprimere il contenuto romantico, cioè soggettivo e interiore, artistico. Dalla musica, punto di arrivo dell'estetica romantica con Wackenroder, Heine approda nuovamente all'arte plastica, alla quale devolve il compito di riunire in sé i prodotti artistici romantici e classici, in linea con le teorie del maestro A.W. Schlegel, considerato insieme a Goethe un grande *Plastiker*. Heine si sostituisce a ciò che prima aveva rappresentato Goethe, eppure ponendosi non in lotta con la tradizione, ma come ideale prosecuzione di quello nei tempi nuovi: «[...] mit mir ist die alte lyrische Schule der Deutschen geschlossen, während zugleich die neue Schule, die moderne Deutsche Lyrik von mir eröffnet ward» (DHA 15, 13).

L'antichità classica si incontra a Parigi con la modernità entrando in un rapporto dialettico, ironico e stravagante. La ricezione dell'antichità classica rediviva in Francia svolge una doppia funzione in Heine: da un lato instaura un filo con la tradizione goethiana, il cui viaggio in Italia simboleggiava l'idea di rinascita individuale e letteraria. Essa riveste una quindi funzione specifica nella formazione erotica ed estetica per entrambi i poeti, l'uno situato su terreno italiano, l'altro francese, fungendo per giunta da patria della nuova rinascita amorosa. Dall'altro, il motivo della *Antike* acquista una sfumatura ironica: parodizza i modelli, che in Francia assumono tinte satiresche e goliardiche già nel Rococò, richiamando un tipo di gioscosità libertina che si avvicina molto a quella della commedia dell'arte.

In *Französische Maler* Heine andava profetizzando la fine del periodo artistico nell'ultima sezione sul pittore Delaroche, dove esprime la sua visione sulla necessità di concepire una nuova arte che sappia emanciparsi per esprimere la nuova realtà, i nuovi tempi, un'arte che non abbia più attinenza con l'*Ancien Régime* (DHA 12/1, 47). L'arte, così come concepita finora, deve perire, oppure trasformarsi in qualcosa di completamente nuovo e in consonanza con il proprio tempo, con lo spirito e le idee politiche. La Francia per Heine ha il compito di guidare questa rivoluzione artistica, così come ha guidato quella politica, prospettando una rinascita dell'arte e della vita che fiorisca come un'eterna primavera. La Francia è paragonata da Heine a una bella farfalla, simbolo dell'immortalità dell'anima e dell'eterno ringiovanimento. Nel *Nachtrag* dichiara che ciò che ha attirato la sua attenzione a Parigi è stata la rivoluzione artistica, non meno di quella politica e sociale, ponendo queste rivoluzioni sullo stesso piano e concatenandole in quanto interdipendenti (DHA 12, 51-62). Ciascuna opera d'arte non viene più colta nel suo complesso in quanto omogenea e finita, ma nella sua fugacità, nella sua dimensione presente che si situa inevitabilmente in un contesto sociale e culturale preciso, intessendo relazioni di molteplice natura con la realtà

circostante. L'arte non è più sganciata dal mondo, ma è parte di esso. Il compito dell'artista alla fine del periodo dell'arte è quello di reintrodurre lo sguardo estetico e la visione artistica in una dimensione quotidiana prosaica, per salvare l'arte stessa da una scomparsa inevitabile nel mondo industrializzato e capitalistico.

Come nelle descrizioni dell'arte moderna, anche la produzione lirica di Heine muove in direzione di una resa soggettiva dell'attuale colto nell'attimo dell'esperienza sensuale. È stato rilevato che lo stile con cui Heine coglie questi momenti di vita parigina somiglia alla resa delle immagini dagherrotipiche (Hansen 1988, 467). Nel trattare con la *Zeitgeschichte* interessante è notare come l'attività letteraria di Heine sia stata accostata a quella di Honoré Daumier per un analogo stile espressivo attraverso l'uso della caricatura (Kruse 1998). Se i due si discostano nettamente nel trattare alcune tematiche politiche – tra questi si elencano emancipazione femminile, l'immagine della Germania, la figura di Napoleone III e altri rappresentanti della Rivoluzione del 1848, come Adolphe Thiers – nella descrizione della realtà quotidiana e sociale emerge in entrambi una maniera creativa e personale che innova le tradizionali tecniche descrittive e poetiche rifunzionalizzando in chiave ironica motivi e simboli tratti dalla Bibbia, dalle favole, dal grande bacino dell'iconologia classica.

In Heine emerge un'idea di arte che sia «intellektuell, parteiergrefend, unversöhnlich» (Kruse 1998, 12-3). Similmente appare la concezione propugnata da Baudelaire nel saggio *Salon 1846* quando sostiene come la critica d'arte debba essere «partiale, passionée, politique», costituita da un «point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons» (Baudelaire 1975-76, II, 418). Heine rappresenta per Baudelaire un «cœur français qui bat dans une poitrine allemande» (Ratisbonne 1855, 646), ed egli infatti non manca di esprimere nei confronti del tedesco il proprio debito spirituale, considerandolo un genio seducente che si rivela quanto più si avvicina al divino (Baudelaire 1975-76, II, 577). Baudelaire è a favore di un'arte libera che si emancipi e si opponga rispetto alle istituzioni impaludate. Anche la critica di Heine si colloca in questa direzione. La sua critica d'arte alla visita del *Salon* nel 1831 inaugura una stagione critico letteraria e artistica che avrà lungo seguito in Francia e che vedrà molti importanti rappresentanti di questo genere accostarsi alle sue idee.

È possibile affermare, dunque, che con Heine lo sguardo immaginifico, utopico e panerotico universalistico della cultura romantica tedesca entra nella cultura letteraria francese attraverso la critica d'arte. Con essa, cioè a partire dalla critica d'arte dei *Salon*, prende avvio anche il discorso della modernità letteraria. Essa è intesa come un concetto soglia che segna il passaggio da un'estetica normativa, che prende a modello canoni classici e imita la natura, ad un'estetica moderna che si basa invece sul principio di autonomia artistica, un'estetica che di per sé non ha finalità se non la rappresentazione della realtà soggettiva, che al contempo prende le mosse dall'osservazione storica e del contesto sociale e politico. Esponente di punta dell'arte romantica francese assunto come riferimento è Eugène Delacroix, che allo stesso tempo è il bersaglio della critica classicista, rappresentata da Étienne Delécluze, allievo di Jacques Louis David, e Henri Delaborde. A scoprire ed

esaltare il genio di Delacroix fu Adolphe Thiers, politico e critico d'arte; più tardi Gautier fu suo grande ammiratore che tuttavia non disdegnava nemmeno l'arte classicista.

Con la Rivoluzione di Luglio il discorso artistico si orienta verso l'impegno politico, accorciando non solo la distanza tra «Artistik» e «Engagement» (Kuttenkeuler 1977), tra estetica e riflessione sul presente storico, ma anche tra godimento estetico e fruizione pubblica. La forza propulsiva dell'arte pubblica, che soprattutto nella capitale del XIX secolo avrà la sua massima espressione nel teatro, trova nel balletto *Die Göttin Diana* il *medium* più rappresentativo con la pantomima danzata che adotta un linguaggio diretto e universale, fruibile attraverso la gestualità mimica. Con quest'opera Heine intende veicolare il cuore del suo pensiero mitico e trova la sua concettualizzazione più profonda nel saggio sulla religione e la filosofia in Germania. Spunti appartenenti ad una mitografia erudita, afferente a diverse tradizioni, nonché l'audacia delle tematiche proposte in una veste performativa del tutto contemporanea – i bacchanali e il *pas-de-deux* inneggianti ad un erotismo esplosivo – costituiranno tuttavia un muro invalicabile per l'effettiva messa in scena in un'epoca castigata come quella borghese vittoriana. Ma la grande rivoluzione politica aveva già fatto ormai il suo ingresso «im Reiche der Kunst» (DHA 12/1, 51) per essere rappresentata plasticamente: la mitologia, vivificata, le si porrà al suo servizio. Il 'mito d'arte' (*Kunstmythos*) che da sempre rappresenta un motivo di indubbia fascinazione estetica e letteraria diventa ora un espediente artistico all'interno del quale situare un'ampia riflessione contingente, dove l'arte e letteratura sono chiamate ad allargare proprio orizzonte critico, facendosi interpreti dei cambiamenti sociali, politici, religiosi. Ci troviamo agli albori di una nuova concezione dell'arte che troverà piena affermazione con le teorie baudelairiane sulla *modernité* (Baudelaire 1976, II, 694). Che ruolo allora poteva ancora avere la mitologia nell'epoca della tecnica e dell'industria, se non la ricerca della bellezza, eterno scampolo di un'epoca che sta lentamente svanendo? Il suo compito per Baudelaire è cercare la bellezza nel transitorio, nell'effimero, di estrapolare il moderno dall'antico e farlo proprio. La bellezza non potrà allora che situarsi nell'intersezione tra poetico e storico. Dal motivo dell'unione tra umano e divino, tra mortale e immortale, transitorio ed eterno, scaturisce infatti per Heine la più bella rappresentazione artistica: «Schön ist das Kunstwerk wenn das Göttliche sich mit dem Menschlichen freundlich zuneigt: Diana küßt Endimion» (DHA 8/1, 449).

9. *Weiblichkeitsmythologie e Frauenfrage*

Quale tema, la *donna mitologica*? La sua rappresentazione acquisisce nei poeti le sfumature più profonde dell'animo umano. Adornata degli attributi tradizionalmente associati alle divinità, è dotata di caratteristiche archetipiche, è accostata a principi e fenomeni naturali. Per i poeti è una creatura meravigliosa, plastica e mutevole, specchio delle passioni. La donna letteraria è un prodotto plasmato dal desiderio e dall'arte, un artificio della fantasia, un capriccio estetico,

eterna, sempre attraente, resa immortale dalla poesia. Goethe, parla della donna mitologica come un caso eccezionale e ne fa la parodia nel *Faust* con le parole di Chirone: «Nicht wird sie mündig, nicht wird sie alt, / Stets appetitlicher Gestalt, / Wird jung entführt, im Alter noch umfreit» (Goethe 2000, III, 227). Con Heine acquista sfumature quanto mai iridescenti. Non sempre corrisponde ai desiderata del poeta che la descrive in ogni sua sfaccettatura, anche a costo di farla apparire sgraziata, caricaturale, grottesca.

Secondo la critica heiniana, la scrittura dei *Frauenbilder* rimane una visione di superficie, una caratterizzazione, una stereotipia. Non emergerebbe in Heine nessun impegno sociale a favore della donna, nessuno spunto per un dibattito sulla spinosa *Frauenfrage*. Del resto commetteremmo un grave errore e ci illuderemmo soltanto se pensassimo che un uomo, per quanto geniale e sensibile, possa appassionarsi alla causa della donna. Le donne rappresentate da Heine non sarebbero «Partnerinnen einer lebendigen Beziehungen», ma solamente *Traumbilder*; «Topoi unerfüllbarer Sehnsucht und zugleich Verkörperung sensualistischer Ideen» (Ziegler 1997, 369), per rimanere confinate allo schizzo, alla caricatura.

Nella trattazione della materia amorosa Heine si pone in modo provocatorio rispetto ai modelli romantici: «In unsentimentaler Alltagsrede, in mondänen Reimen und provokanten erotischen Situationen läßt es sich als Abschied von der romantischen Liebeskonzeption und ihrem tradierten Themen – und Bildarsenal verstehen» (Jokl 1995, 526-78; Wild 2003, 83).

Eppure la donna è specchio dell'universo divino che si da in terra. Tra le *Verschiedene* spicca la poesia *Schöpfungslieder*, parodia della creazione e summa dell'intero processo creativo heiniano. Qui gli angeli sono creati, quasi fosse una provocazione rivolta al cielo, a immagine e somiglianza della donna: «[...] erschuf ich [...] Engel aus Weiberentfaltung» (DHA 2, 63). Inoltre Heine affida a un demiurgo-artista la creazione del mondo femminile nei *Frauenbilder* che vi fanno da cornice, per rovesciare in maniera eccezionale, il modello della creazione a immagine e somiglianza divina. La materia universale non è tratta per Heine dal cielo, ma dalla terra, luogo fecondo d'ispirazione celeste:

Der Stoff, das Material des Gedichts,
 Das saugt sich nicht aus dem Finger;
 Kein Gott erschafft die Welt aus Nichts,
 So wenig, wie irdische Singer:¹⁴
 Aus vorgefundenem Urweltdreck
 Erschuf ich die Männerleiber,
 Und aus dem Männerrippenspeck
 Erschuf ich die schönen Weiber.

Den Himmel erschuf ich aus der Erd'
 Und Engel aus Weiberentfaltung;
 Der Stoff gewinnt erst seinen Werth

Durch künstlerische Gestaltung (DHA 2, 63).

Con i quadretti sensuali e raffinati che emergono nei *Reisebilder*, nelle *Verschiedene*, in *Schnabelewopski* e nelle *Shakespeares Mädchen und Frauen*, il poeta cataloga le tipologie femminili, disegnando in base alla sua esperienza amorosa una fenomenologia della femminilità in rapporto all'uomo. Donna che ama, che gioca, che tradisce, che soffre. Donna audace, timida, scontrosa, ritrosa, folle. Heine non è interessato a restituire una descrizione oggettiva della donna, quanto piuttosto illuminare la problematizzazione della materia amorosa, delineando nei suoi ritratti il rapporto, dialogico e fisico, con l'altro. Nella sua poesia non mancano di certo affliti e slanci stilnovisti, le proverbiali grazie del gentil sesso che celebra. Ma la celebrazione della bellezza, del corpo e delle attraenti qualità femminili sono colte nelle loro sfumature, si trasformano, finiscono per rappresentare spesso non le virtù, ma gli aspetti più conturbanti del potere seduttivo della donna: la malia, la carica erotica, il gioco dei respingimenti e delle rincorse, la perfidia e la bugia. Queste qualità sono al centro delle donne del *Buch der Lieder*, così come le qualità sovranaturali, stregonesche e ipnotiche del *Fabelwesen* che caratterizzano gli *spiriti elementari* femminili dotati un'irresistibile capacità di seduzione e adescamento cui l'uomo e il poeta non sono in grado di opporsi.

I *Frauenbilder* heiniani rappresentano plasticamente l'idea di una mitologia femminile ed erotica, una femminilità immaginata (Boveschen 1979), al cui centro non è tanto posta la descrizione della donna in sé, quanto la tessitura stessa dell'amore, dell'infatuamento, del gioco a due. Il confronto con la fenomenologia dell'amore è visibile soprattutto in *Shakespeares Mädchen und Frauen* (1839) opera interessantissima di commento che si colloca nel solco della ricezione popolare shakespiriana tra Sette e Ottocento avviata con *The Boydell's Shakespeare Gallery* (1786), l'edizione illustrata delle opere di Shakespeare da grandi pittori del calibro di Johann Heinrich Füssli. Questa sorta di didascalia ragionata dei ritratti femminili shakespeareiani da parte di Heine offre molteplici spunti per situare la riflessione dell'autore sulla sua generale concezione del femminile, che si lega intimamente al modo di ciascuna eroina di rapportarsi con l'amore.

Al termine del suo «Bildersaal» (DHA 10, 180), in una lunga analisi descrittiva sulla ricezione e sull'importanza dell'opera del Bardo, Heine distingue così diverse tipologie di amore associate a ciascuna donna shakespeareiana:

Miranda ist die Raepresentantin einer Liebe, welche, ohne historische Einflüsse, als Blume eines unbelegten Bodens, den nur Geisterfüsse betreten durften, ihre höchste Idealität entfalten konnte. Ariels Melodien haben ihr Herz gebildet, und die Sinnlichkeit erschien ihr nie anders als in der abschreckend hässlichen Gestalt eines Kaliban. Die Liebe welche Ferdinand in ihr erregt, ist daher nicht eigentlich naïv, sonder von seliger Treuherzigkeit, von urweltlicher, fast schauerlicher Reinheit. Julius Liebe tragt, wie ihre Zeit und Umgebung, einen mehr romantisch

mittelalterlichen, schon der Renaissance entgegenblühenden Charakter; sie ist farbeglänzend wie der Hof der Schliere, und zugleich stark wie jene edlen Geschlechter der Lombardei, die mit germanischem Blute verjüngt worden, und eben so kräftig liebten, wie sie hassten. Julia repräsentiert die Liebe einer jugendlichen, noch etwas... (DHA 10, 189-90).

La ricezione delle immagini femminili di Shakespeare, favorita in Germania proprio attraverso i disegni di Füssli nei primi anni del XIX secolo, passava a sua volta attraverso il teatro cortigiano della prima metà del Cinquecento e alle «immagini sociali» ispirate ai volti di Raffaello, sulle quali Füssli modella i volti dei propri eroi-attori shakespiriani. Secondo Argan, questi volti sono piuttosto maschere e tipi umani, archetipi senza tempo, che testimoniano il lavoro di oggettivazione di una realtà sociale stratificata:

[...] un moralista col gusto del peccato, un asceta che pratica i riti dell'empietà, un razionalista che cavalca la tigre della passione [...] riesce ad oggettivare tutta l'ambiguità di un ambiente sociale che, illudendosi di aver chiuso la partita con la metafisica, s'è ridotto a venerare, per una sorta di autoidolatria i propri archetipi umani. Aveva illustrato Fuseli, il trattato di fisiognomica di Lavater e ne aveva tradotti e studiati gli Aforismi sull'uomo; e da quest'altra anima ancipite, oscillante tra la positività del pensiero illuministico e una tesa aspirazione al trascendente, tra antropologia e escatologia, aveva imparato a leggere nei carattere del volto umano i segni delle passioni, intese appunto come conflitto tra vocazione spirituale e terrena, tra natura divina e demonica. Il volto è maschera, il 'tipo' umano è l'eroe-attore, il teatro è il sito magico dove si rivelano gli archetipi umani che, nella ressa del mondo, passano inosservati. Il tipo è sempre antico, anzi senza tempo, ma inverandosi veste panni moderni [...]. Infine, il senso profondo che Fuseli scopre in Shakespeare, al di là della peripezia drammatica, è la natura misterica, iniziatica, orfica del teatro [...] (Argan, 1960 I, XXXV).

Füssli, «moderno col culto dell'antico» al pari di Shakespeare, sembra anticipare con il proprio mandato artistico quello letterario di Heine poeta-caricaturista, che si esprime nell'imitazione del modello di una pittura di immagini sociali in *Verschiedene, Schnabelewopski* e *Französische Maler*. Evidenti sono l'oscillazione tra il tentativo di restituzione di un'archetipologia umana femminile e la ricerca e lo studio fisiognomico della contemporaneità, di cui egli è acuto spettatore. Heine si inserisce così nel solco dei grandi narratori fisiologi francesi à la Balzac. Infatti, non solo gli aspetti fisici colgono l'attenzione del poeta, ma anche le passioni e i temperamenti caratteriali che da quelli dipendono e che vengono sempre in qualche misura iscritti entro le maglie di una psicologia sociale, in tipi fissi e categorie umane. Il *mundus muliebris* è, ad esempio, per Baudelaire tutto ciò che rende la donna l'oggetto più interessante, al quale l'artista consacra tutta la curiosità, l'ammirazione e il culto della propria arte. Da essa derivano piaceri non meno che sventure (Baudelaire 1975-76, II, 713-14).

L'insistenza sulla qualità fatali della donna è di tali motivi uno dei più ricorrenti in rapporto alla mitologia-fisiologia del femminile, motivo che Heine condivide con il grande fisiologo Balzac (DHA 15, 18). Non solo la bellezza fisica, ma anche l'intellettualismo della donna è motivo di preoccupazione. In *Geständnisse* Heine critica l'unione di eros esaltato e di intelletto nella figura di Madame De Staël e ne trae la massima secondo cui «Die Weiber sind gefährlich» (DHA 15, 19). La donna è descritta in termini misogini come una natura ipererotizzata, il cui odio d'amore non è altro che una sfumatura dell'amore stesso portato al suo estremo. Per questo, secondo Heine, alle donne bisogna perdonare tutto, poiché esse amano molto, oltre che molti: O die Weiber! Wie müssen ihnen viel verzeihen, denn sie lieben viel, und sogar Viele. Ihr Haß ist eigentlich nur eine Liebe, welche umgesattelt hat» (DHA 15, 18). Lo stesso atteggiamento tra il sarcastico e l'accondiscendente ritorna nella scena della follia d'amore di Erodiade in *Atta Troll* la quale per Heine fa ribalzare vezzosamente la testa di Battista come fosse una palla (DHA 4, 59-60).

Heine si prende gioco degli dèi, secondo quel burlesco principio goethiano-faustiano per cui «Ein Gott den andern Gott / Macht wohl zu Spott» (Goethe 2000, III, 248), e così fa anche delle dee. La Venere Medicea diventa per definizione *venerea*¹⁵, e non manca nemmeno di giocare con la paranomasia tra la casata dei 'Medici' e la 'medicina': «Sehr viele Mediziner machen ebenfalls der schönen Frau den Hof, und man nennt sie hier scherzweise die Medizinische Venus» (DHA 6, 45).

Molto si è detto sulla misoginia, sull'esuberanza mascolina di Heine nei confronti delle donne, sullo sguardo voyeristico, sulle rare parole in difesa dell'emancipazione femminile. Ciò si dica, nonostante frequentasse nella liberalissima Parigi il circolo sansimimoniano e, nonostante, da ebreo, vivesse sulla propria pelle il marchio della differenza. Heine non si sarebbe speso abbastanza a favore di quel «eternelles Untermenschentum» (Schwarzer 1997, 363), che avrebbe guardato sempre sotto la lente inquinata dal desiderio, con gli occhi dell'amante e del *play boy*, piuttosto che con quelli dell' illuminista, posato e razionale, del pubblicitista, del critico.

L'atteggiamento spregiativo di Heine nei confronti del femminile andrebbe tuttavia ridimensionato e iscritto in una fase storica in cui l'emancipazione della donna era uno dei temi all'ordine del giorno, emancipazione che in Francia era esplosa con un destabilizzante vigore rivoluzionario, determinando l'ascesa di una nuova consapevolezza nella donna. Una femminilità dirompente, dalla carica rivoluzionaria ed erotica inarrestabile, spesso spaventosa. In ogni caso si tratta di una femminilità del tutto diversa da quella che Heine era abituato a vedere in Germania con le pie e virtuose tedesche, ancora succubi del sistema patriarcale gerarchico e dei condizionamenti religiosi che Heine stesso ridicolizza con la

¹⁵ Da un punto di vista psicopatologico, è stato rilevato come la ricorrenza del *Venusbild* nelle opere di Heine rimandi all'ossessione per la sifilide, appunto una malattia venerea, cui il pianeta Venere è fisiologicamente connesso nell'astrologia medievale (Grözinger 2006).

parodia delle virtù teologali «Liebe, Hoffnung, Glaube»¹⁶ di cui sono tendenzialmente vittime. Heine mette spesso a confronto queste due realtà antropologiche, francese e tedesca, e lo fa non senza nascondere la propria inclinazione, come ad esempio nelle prime due lettere contenute in *Ueber die französische Bühne* (1837, in *Salon IV*, 1840). Nel dialogo con Hammonia, la grande dea-prostituta di Amburgo, Heine fa esprimere alla donna il proprio disgusto per le impudiche silfidi francesi con le quali «verliert man den Seelenfrieden» (DHA 4, 148).

Nella galleria femminile in *Shakespeares Mädchen und Frauen*, Heine descrive tutte le possibili sfumature del femminile, dalla più tenera alla più perfida, dalla più casta alla sfrenata. Fra tutte le eroine tragiche spicca Cleopatra, la regina d'Egitto che portò alla rovina con le sole armi della sua seduzione più di un uomo. Essa è descritta come la maga egizia che mentre ama, inganna, tradisce, colpisce e ordisce non per cattiveria innata, ma 'in modo meccanico', sì che gli uomini per lei cadono in disgrazia (DHA 10, 49). La sua condotta irrequieta e oziosa è accostata da Heine a quelle delle viziose donne parigine che ben conosce:

[...] so muß ich ehrlich bekennen: dieses ordnungslose Fühlen und Denken der Cleopatra, welches eine Folge des ordnungslosen, müßigen und beunruhigten Lebenswandels, erinnert mich an eine gewisse Classe verschwenderischer Frauen, deren kostspieliger Haushalt von einer außerehlichen Freygebigkeit bestritten wird, und die ihre Titulargatten sehr oft mit Liebe und Treue, nicht selten auch mit bloßer Liebe, aber immer mit tollen Launen plagen und beglücken (DHA 10, 51).

La bellezza di Cleopatra gli appare allora come sfiorita, poiché le sue qualità diventano causa dei più efferati delitti deturpandola. Con questo ritratto Heine sta descrivendo l'amore che si consuma nella civilizzata Parigi. Ritorna sul significato del suo amore nelle conclusioni al libro esemplificando in quattro tipi di eroine, quattro diversi modi amorosi. Capricciosa, volubile, incostante, Cleopatra rappresenta un tipo di amore che domina in un tempo già corrotto e inquinato dalla civiltà, privo di fede e fedeltà:

Unsere Cleopatra, ach! sie repräsentiert die Liebe einer schon erkrankten Zivilisation, einer Zeit, deren Schönheit schon abwelkt, deren Locken zwar mit allen Künsten gekräuselt, mit allen Wohldüften gesalbt, aber auch mit manchem grauen Haar durchflochten sind, einer Zeit, die den Kelch, der zur Neige geht, um so hastiger leeren will. Diese Liebe ist ohne Glauben und ohne Treue, aber darum nicht minder wild und glühend. Im ärgerlichen Bewußtsein, daß diese Glut nicht zu dämpfen ist, gießt das ungeduldige Weib noch Öl hinein, und stürzt sich

¹⁶ La formula luterana «Glaube, Hoffnung, Liebe» (1 Corinti 13:13) ricorre in numerosi passaggi heiniani (DHA 2, 39; 90; 185; DHA 7/1, 51; 54), e nella variante «Glaube, Hoffnung, Freude» (DHA 10, 131).

bacchantisch in die lodernden Flammen. Sie ist feige und dennoch getrieben von eigener Zerstörungslust. Die Liebe ist immer eine Art Wahnsinn, mehr oder minder schön; aber bei dieser ägyptischen Königin steigert sie sich zur gräulichsten Tollheit . . . Diese Liebe ist ein rasender Komet, der mit seinem Flammenschweif in den unerhörtesten Kreisläufen am Himmel dahinstürmt, alle Sterne auf seinem Wege erschreckt, wo nicht gar beschädigt, und endlich kläglich zusammenkrachend, [...] (DHA 10, 190).

Cometa fiammeggiante e impaziente, la donna Cleopatra sarà condotta alla rovina dal suo stesso impeto amoroso. Un amore che rasenta la follia, insano e sanguinario, analogo a quella «blutige Liebe» di Erodiade, come tornerà a ribadire in *Atta Troll* (DHA 4 59) in cui l'eroina biblica eccede ogni limite consentito sino a rappresentare un pericolo per sé e l'altro. A Erodiade, prototipo della vergine funesta tanto osannata nella *fin de siècle* (Hilmes 1990) possiamo allora accostare la Cleopatra descritta da Heine, il cui carattere è in tutto sovrapponibile alla fatale principessa ebrea. Nell'eccesso amoroso di Erodiade, Heine individua così il tipo della *femme fatale*, la quale, insieme con la Diana Trivia dello *Atta Troll*, rappresenta l'emblema di una femminilità moderna estrema, che risiede nell'esasperazione dell'eccesso erotico, responsabile di rendere la figura oltre che disinvolta, anche oscena, deforme, *entsetzlich*.

D'altro canto Heine è interessato, come visto, a mettere in evidenza l'assurdità della morale cattolica che ha bollato come pericolosa ogni natura sensuale condannandola al regno del demonio, come vuole insegnare attraverso la citazione della parabola dell'usignolo di Basilea (DHA 8/1, 18-9). In questo motivo, che viene articolato in *Elementargeister* nelle storie e leggende che coinvolgono nature femminili demonizzate, ci sembra di riscontrare, più che in ogni altra opera, l'impegno di Heine nella denuncia di queste resistenze morali di stampo medievale nella cultura moderna. Anche il motivo della danza dionisiaca e baccantica della donna sembra articolare il problema della storica repressione del sensualismo nel dominio del corpo che aspira alla liberazione psichica.

L'interesse per l'emancipazione della donna da parte di Heine comincia già dagli anni berlinesi e matura da un lato in relazione agli studi di diritto, dall'altro alle considerazioni condotte con la frequentazione del circolo Verein der Juden di Berlino, quindi con il pensiero religioso della dottrina sansimoniana con la causa della *réhabilitation de la chair* e l'*affranchissement de la femme* (Lee 2005). Sebbene il circolo berlinese fosse marcato in senso femminile dalla presenza di Rahel Varnhagen, non presenta un esclusivo interesse per la condizione di una sola categoria, perciò il genere di l'emancipazione che va propugnando è piuttosto un concetto sociale e giurisdizionale ampio rivolto alle minoranze sociali e politiche, in particolar modo rivolto alla questione femminile interna alla religione ebraica (Lund 2012). Ebrei e donne sono categorie accomunate da un inferiore considerazione giuridica e sociale – *Außenseiter* (Mayer 1975). Due scritti paralleli sulle condizioni di entrambe queste categorie minoritarie erano apparsi già nel Settecento: *Über die bürgerliche Verbesserung der Juden* (1781) di Christian

Wilhelm Dohm e *Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber* (1792) del giurista Theodor Gottlieb von Hippel. Va da sé che nelle donne ebreë la condizione di emarginazione e sottomissione sia duplice. A Parigi Heine esplora queste tematiche all'interno dei vivaci circoli letterari culturali e dei Salons animati da importanti figure femminili, come Caroline Jaubert (Heyden-Rynsch 1992; Hundt, 2002). In *Lutezia*, Heine commenta il destino di miseria femminile in riferimento a un fatto di cronaca, la morte di Madame Lafarge, legando ironicamente questo episodio al destino della donna ebrea, in cui la miseria appare duplice:

Ihr armen Frauen, Ihr seid wahrhaftig übel dran. Die Juden in ihren Gebeten danken täglich dem lieben Gott, daß er sie nicht als Frauenzimmer zur Welt kommen ließ. Naives Gebet von Menschen, die eben durch Geburt nicht glücklich sind, aber ein weibliches Geschöpf zu seyn für das schrecklichste Unglück halten! Sie haben Recht, selbst in Frankreich, wo das weibliche Elend mit so vielen Rosen bedeckt wird (DHA 13/1, 89-91).

Da alcune letture documentate, ad esempio, *Geschichte der Frauen* di Georg Jung, si comprende come Heine fosse interessato ad approfondire la tematica della *Frauenfrage*, sollecitato probabilmente non solo dalle questioni sollevate all'interno dei salotti, ma soprattutto grazie alla condivisione delle istanze proto-socialiste avviate da Henri de Saint-Simon, le cui idee furono illustrate dai suoi successori nel manifesto *Exposition de la Doctrine Saint-Simonienne* a partire dal 1828. Heine era entrato in contatto con Barthélémy-Prosper Enfantin, capo dei sansimoniani già nel 1831 a pochi mesi dal suo insediamento a Parigi (Scherer 1950; Lee 2005, 119-50). Esprime la propria ammirazione a Enfantin, il quale all'epoca si trovava in Egitto, con una dedicatoria nella prefazione in *De l'Allemagne* nel 1835 (DHA 8/1, 495). Heine si interessò presto alla causa sansimoniana, i cui mediatori per Heine furono in ogni caso i Varnhagen, Eduard Gans e gli hegeliani di Berlino. A Parigi – ma probabilmente già ad Amburgo (Sternberger 1976; Lee 2005, 124)– leggeva il giornale *Le Globe* contenente le nuove idee morali e sociali programmatiche del movimento. Culmine della dottrina era la costituzione di una 'nuova religione', prospettata nel saggio *Nouveau Christianisme* (1825), che avanzava una teologia moderna e progressista che intendeva saldare rinnovamento sociale e spirituale, e che si sarebbe edificata partendo da una revisione e perfezionamento del luteranesimo, fondata su principi di fratellanza universale per allearsi contro l'egoismo e l'individualismo e avvicinarsi maggiormente al cristianesimo delle origini. Fine ultimo del *Nuovo Cristianesimo* era poter rendere «les hommes heureux, non seulement dans le ciel, mais sur la terre» (Saint-Simon 1966, III, 147). Nella costituzione della nuova società sansimoniana veniva messo in discussione il tradizionale ruolo di subalternità della donna, come «Sklavin», «Gefährtin des Mannes», ovvero soggetta a «Unterordnung», «Oberherrschaft», «Vormundschaft» e «ewige Unmündigkeit» (Salomon-Delatour 1962, 107). La causa a favore dell'emancipazione femminile venne esposta programmaticamente da Enfantin

nell' «Appel à la femme» in cui si definiva la nuova legge morale per la donna socialista e libertaria. La liberazione ed emancipazione della donna sostenuta da queste frange era intesa nel senso di una *réhabilitation de la chair*, ovvero un'emancipazione dei diritti della carne e una liberazione dalle costrizioni della morale sessuale borghese. La dottrina mirava alla definizione di nuovi rapporti amorosi, anche non esclusivi e duraturi, quindi promiscui, che comportavano un sostanziale svincolamento dalla legge matrimoniale (Lee 2005, 134; Grubitzsch, und Lagpacan 1980, 74). Oltre a ciò il sansimonismo mescolava istanze emancipative a slanci mistico-messianici che furono accolti dalle frange del socialismo romantico, utopico e umanitario francese (Bénichou 1997). Quest'ultimo sosteneva la causa della divinizzazione pagana-cristiana della donna come messia del futuro a partire dalla visione radicale di Enfantin, il quale legittimava in tal modo la visione sacralizzata della donna come concubina e prostituta. Il culto riformatore ed eretico della *donna messia* inaugura una nuova fase del sansimonismo, che ebbe alcuni importanti esponenti come Émile Barrault e Charles Duveyrier, il quale espone le idee ne *La Ville nouvelle ou le Paris des Saint-Simoniens* (1833). 'Donna' e 'Libertà' in questa dottrina mistica ed eretica diventano una cosa sola, la divinizzazione della figura di 'Maria-Vergine-Libertas' arriva a fondersi con il simbolo del popolo stesso, la «Messia dei popoli», arrivando a rappresentare il destino di tutto il genere umano (Bénichou 1997, 482). Barrault in particolare si fece promotore della ricerca della donna messia fondando nel 1833 la *Compagnonnage de la femme* per condurre una spedizione in Egitto alla ricerca delle *Femme*. Le avventure dei sansimoniani in Oriente sono documentate anche da donne, come Suzanne Voilquin, la quale consegnò le proprie memorie in *Souvenirs d'une fille du peuple, ou La saint-simonienne en Egypte* (1866).

Tuttavia, il radicalismo socialista-femminista fu osteggiato da membri interni al sansimonismo, come Amand Bazard, e le diatribe interne al movimento portarono a una scissione nel 1832. Il movimento andava disgregandosi in considerazione dell'insostenibilità di questa visione in oggettiva contraddizione con le reali condizioni sociali e materiali delle donne, per le quali di fatto non si prospettavano alternative al matrimonio, né sostanziali avanzamenti politici in direzione della parità di genere. Il fallimento dell'utopia sansimoniana era dovuto alle contraddizioni interne alla stessa dottrina che non contemplava un programma di riforma sociale ed economica che potesse sostenere le condizioni di autonomia della donna. Il suicidio della sansimoniana Claire Démar aveva infatti messo in evidenza tutta la «misère de la femme dans la famille saintsimonienne» (Möhrmann 1977, 48-9). In opposizione all'emancipazione della carne sansimoniana nascevano i movimenti femministi borghese e proletario, entrambi sostenitori non dell'emancipazione *della* sessualità, ma l'emancipazione *dalla* sessualità, che si sarebbe ottenuta attraverso la conquista «della libertà di lavoro professionale» retribuito e gratificante, sentito come momento essenziale per l'emancipazione femminile (Merfeld 1975, 50).

In capo all'esule Heine a Parigi – il quale dichiarava come la Germania avesse ancora in sospeso una battaglia per affermare i propri diritti divini (HSA XXI, 37)

– andava costituendosi in Germania tra i membri di quella che è stata rinominata da Wolfgang Menzel la ‘Giovane Germania’ (*Junges Deutschland*) su modello della Giovine Italia mazziniana: un movimento letterario di riforma sociale che traeva ispirazione dal vento rivoluzionario e sansimoniano francese (Rubini 1980). Gli *Jungdeutsche* sostengono la causa dell’emancipazione della carne con le armi della letteratura, che se da un lato solleticavano le fantasie maschili, contribuirono a diffondere nelle donne un senso di ribellione e di evasione dai ruoli sociali predeterminati. Nello stesso tempo non mancavano le critiche femministe, come quella di Louise Otto-Peters, che vedevano in quella letteratura un atteggiamento ambivalente verso gli appelli dell’emancipazione:

[...] la Giovane Germania predicava l’emancipazione della carne e sosteneva i diritti dei sensi: e questo lo chiamava difesa dei diritti della donna! [...]. Ma questo non impediva alle signore e alle signorine di divorare, almeno segretamente, i romanzi di Georg Sand, di farsi leggere dai giovanotti qualche passo del *Buch der Lieder* di Heine e di farsi prestare da qualche studente amico – che poteva procurarsi agevolmente anche libri proibiti – la *Madonna* di Theodor Mundt e la *Wally* di Gutzkow. E di andare in visibilio per Lord Byron e cercarsi nelle biblioteche circolanti ora la *Lucinda* di Schlegel ora la *Vittoria Accorombona* di Tieck (Merfeld, 1975, 46).

La donna nelle opere di questi autori è posta al centro, diventa oggetto e soggetto letterario, come tale è esaltata per le qualità archetipiche, eternata ed elevata al rango di figura mitica, divinizzata. Si delinea una tendenza verso la mitizzazione della donna che passa attraverso un processo di idealizzazione a partire da elementi contingenti, terreni, profani che vengono esaltati e sublimati, sacralizzati andando a costruire un nuovo mito femminile guardato in ottica storica (Wülfing 1980, 574). La mitologizzazione comporta la costruzione di un’immagine femminile altamente simbolica, in cui spesso la donna risalta come simbolo di libertà per eccellenza. Nella mitizzazione rientra anche il processo di *Vergöttlichung*, in cui la divinizzazione della donna attraverso l’assimilazione di qualità celesti per mezzo di una metaforizzazione (*Metaphorisierung*): «Bilder des Himmels werden auf irdische Menschen übertragen, Menschen also mit himmlischen Wesen verglichen» (Wülfing 1968, 171). La qualità divina che viene trasferita sulla figura femminile, angelicata o divinizzata, come si osserva del resto per la figura di Seraphine in *Verschiedene*, si situa all’interno del quadro ideologico mistico-rivoluzionario sansimoniano che, come si diceva, tende ad assimilare momento pagano e cristiano. Le figure femminili vengono così elevate dalla finitudine terrestre diventando messianiche portatrici di un nuovo messaggio di rinnovamento dei tempi. Nel libro commemorativo *Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde* (1833) Theodor Mundt celebra la figura della prematuramente scomparsa di Rahel Varnhagen, che viene sublimata e mitizzata in modo duplice, sia come figura biblica in quanto profetessa – «sie wälzte, wie eine Prophetin, Vergangenheit und Zukunft in ahnender Seele, und sagte daraus für das Werden

und Entwickeln der Dinge tiefe, lakonische Weissagugen vorher» – sia come dea, anzi, come un Dioniso al femminile, una baccante dei tempi moderni, «eine Thyrusschwüngerin der Zeitgedanken» (Wülfing 1980, 567), trasfigurando così nell'immagine della donna totale in grado di abbracciare ad un tempo il presente e il futuro, una divina e terrena allegorizzazione dell'unità e del *kairos*. Bettina von Arnim subisce un analogo processo di mitizzazione, ma esaltata in quanto figura mefistofelica e androgina, eternamente bambina nonostante l'età, e come fondatrice mistica, «Religionsstifterin», di una «Religion der That», una religione dionisiaca che rinvia all'immortalità dell'uomo e che trasfigura in una religione cristiana: «in dieser neuen Religion, welche auf das innere Heiligthum des Menschen verpflichtet, und die Religion der unsterblichen That sein soll, zugleich das wahrhaft dionysische Zeitalter, etwa christlich verklärt, im Anzüge» (Mundt 1846, III, 327).

In Heine si osserva, invece, un processo inverso di divinizzazione del *Frauenbild*: la metamorfosi celeste non si compie, poiché le donne heiniane vengono già descritte come divine, in quanto ogni donna idealmente, come ogni uomo, partecipa panteisticamente delle qualità di Dio: «Wir dummen Poeten, wir vergleichen die Frauen immer, wenn es hoch kommt, mit Engel; wir sollen wahrlich letztere mit ersteren vergleichen» (HSA XX, 254). In questa commistione poetica tra la professione della religione dell'amore, dal carattere ieratico e mitizzato, e la fede panteista sansimoniana nell'obiettivo di riconciliazione spirito-materia, Carl Gustav Jung vide in Heine l'emblema del poeta dionisiaco moderno. Attraverso la simbolica della mitologia greca con la sua molteplicità politeistica, Heine rappresenterebbe la molteplicità stessa dell'amore, nei suoi tratti carnali e spirituali insieme, integrando il principio apollineo alla dimensione ebbra e vitale del dionisiaco:

In der Symbolik der griechischen Mythologie verkörperte Apollo die Einheit, Dionysos die Vielheit. Mit Anwendung auf die Poesie wird man von apollinischen und dionysischen Dichtern sprechen können[Huch Richarda, Blütezeit und Romantik]. Im allgemeinen wird sich mit der apollinischen Darstellungsweise die antike, mit der dionysischen die moderne decken. Als einen der ersten Interpreten der modernen individuellen Liebe konnte man, bereits Shakespeare bezeichnen, in dessen übermenschlicher Leidenschaft zwar noch etwas Schicksalsmäßiges, das über oder jenseits von Gut und Böse liegt, sich birgt. Aber seine Darstellung des Weibes zeigt schon ganz die immer freier sich entfaltende Persönlichkeit in charakteristischer Weise (Jung 1920, 11-2).

Jung non mancò di associare la concezione heiniana dell'amore ad una dottrina panteista dal carattere religioso, «ein Art Pantheismus in der Liebe», una concezione debitrice sia nei confronti del panteismo sensualista di matrice ellenistica rielaborato da Spinoza, e dall'altro del sensualismo materialista sansimoniano e, soprattutto, della visione che di questo da Prosper Enfantin attraverso il concetto di riabilitazione della materia:

Auf Heine machten die Lehre des Saint-Simonismus einen großen Eindruck. Besonders die Ansichten Enfantins, der den Begriff der Rehabilitation des Fleisches aufstellte, fesselten ihn. Hatte er doch vielleicht im Anschluß daran eine Art Pantheismus in der Liebe, die nicht mehr das 'Zweierlei' kennt, sondern das All umfaßt, ausgedrückt, mit der Begründung, daß Gott sich in allem manifestiere, also auch in unseren Küssen (Jung 1920, 156).

Il sensualismo finisce per influenzare secondo Jung anche la realtà femminile che viene concepita e plasmata secondo questa nuova dimensione filosofico-amorosa che via via si dischiude a Parigi con la conoscenza delle donne parigine e che culmina in Matilde, la quale incarna in sé l'unione degli opposti. Inoltre si annullerebbe, nel sentimento d'amore panteista del poeta malinconico e scisso, la separazione cristiana di spirito e corpo che si attua in una più ampia dimensione amorosa: «Allein die starke, glühende Sinnlichkeit des Dichters, der das Prinzip der freien Liebe ausgesprochen hatte, der von der dummen Leiberquälerei nichts mehr wissen wollte, nimmt individualistischeres Gepräge an» (Jung 1920, 157).

Se nella poesia Heine affronta *a latere* la *Frauenfrage*, tematizzando le spinte ideologiche sansimoniane nelle nuove figure divine, angelicate, profetesse dei nuovi tempi; nella pubblicistica parte dall'osservazione del ruolo e della posizione della donna nella società, analizzando la donna nel *milieu* di riferimento: sale da ballo, teatri e strade nella società parigina della prima metà del XIX secolo. Eloquenti in tal senso gli articoli V e XX di *Lutezia* e i frammenti postumi di *Gedanken und Einfälle* nella sezione «Frauen, Liebe und Ehe» cui si esprime con una critica al matrimonio dove non risparmia la propria ironia sia verso la figura del marito, sia della moglie:

Die deutsche Ehe ist keine wahre Ehe. Der Ehemann hat keine Ehefrau, sondern eine Magd, und lebt sein isoliertes Hagestolzleben im Geiste fort, selbst im Kreis der Familie. Ich will darum nicht sagen, das er der Herr sei, im Gegentheil er ist zuweilen nur der Bediente seiner Magd, und den Servilismus verleugnet er auch im Haufe nicht (Heine 1869, 254).

Ad ogni modo, queste riflessioni, seppure isolate nell'opera heiniana, non fanno che alimentare un dibattito che già negli anni Quaranta stava preparando il terreno per le teorie socialiste di Marx ed Engels sulla famiglia, il matrimonio e la morale sessuale.

10. Panteismo, sensualismo, sansimonismo

La critica filosofica si è a fondo interrogata sulla ricezione ed elaborazione del pensiero panteista heiniano. Questo si esplica nel secondo libro della *Germania* in cui Heine entra nel vivo della discussione teorica sul panteismo, al centro della quale si situa per altro una personale battaglia critico-religiosa che deve infine condurlo a dimostrare come il sotterraneo panteismo germanico sia a sua volta

direttamente legato allo gnosticismo antico e al paganesimo ellenistico-romano. Dalla lunga e significativa digressione sulla ricezione del panteismo spinoziano di Friedrich Schelling si enuclea il merito riconosciuto al filosofo di aver rivitalizzato l'idea del panteismo germanico e di aver aperto un varco, per così dire, al panteismo moderno, offrendo altresì una giustificazione del pensiero politico-religioso sansimoniano.

Il panteismo, sostenuto da tutti i più lungimiranti filosofi e poeti tedeschi, trovava il suo più temibile avversario in Friedrich Heinrich Jacobi, e in particolare nello scritto *Über die Lehre des Spinozas in Briefen an Herrn Moses Mendelssohn* (1785); Jacobi che Heine non manca di attaccare in quanto strenuo oppositore della ragione che osteggiava tramite le armi della fede. Jacobi era implicato nel cosiddetto *Spinoza-Streit* contro Goethe, al quale si sommarono per altro i problemi posti dalla kantiana *Critica del Giudizio*. Secondo Heine, Spinoza avrebbe portato a compimento nelle sue speculazioni filosofiche la ricerca del fine ultimo della conoscenza, formulando 'una grande sintesi' attraverso la sua comprensione di Dio, che definì come un' entità unica, assoluta e infinita – «es giebt nur eine Substanz, das ist Gott» (DHA 8/1, 55) – dalla quale deriverebbe ogni cosa che in essa è contenuta, che in quella si manifesta e che in quella scompare, essendo la materia dotata di un'esistenza solo accidentale, relativa e transitoria. Al panteismo di Spinoza si ispira la filosofia dell'identità di Schelling, che per Heine non sarebbe altro che una sua formulazione più attuale: «Hier gerathen wir in den Hauptplatz der deutschen Identitätsphilosophie, die in ihrem Wesen durchaus nicht von der Lehre des Spinoza verschieden ist» (DHA 8/1, 56). La filosofia di Schelling sta a Spinoza, come le statue greche stanno ai prototipi dei simulacri egizi – commenta Heine – poiché Schelling sosterrebbe, anche se in maniera differente e per tutt'altra via, le stesse idee del filosofo olandese. Secondo Heine, è soprattutto il primo Schelling allievo di Fichte, e da questi emancipatosi, ad essersi avvicinato maggiormente a Spinoza quando egli, secondo Heine, era ancora filosofo. Schelling – per il quale «die Materie, oder, wie er es nannte, die Natur, nicht bloß in unserem Geiste, sondern auch in der Wirklichkeit existiere, daß unsere Anschauung von den Dingen identisch sey mit den Dingen selbst» (DHA 8/1, 186) – avrebbe avviato una vera e propria rivoluzione del pensiero in Germania, essendosi opposto all' idealismo fichtiano, che tuttavia avrebbe poi ripreso in tarda età rinnegando la sua precedente filosofia che finisce per tramutarsi in una giustificazione del cattolicesimo (DHA 8/1, 113; 186-88).

Schelling aveva elaborato le sue *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (1797) – il cui titolo si richiama alle *Idee zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-91) di Herder – e alle *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit* (1809), in cui sostiene come la natura debba essere lo spirito visibile, lo spirito la natura invisibile: «Die Natur soll der sichtbare Geist, der Geist die unsichtbare Natur seyn». (Schelling, 1856, II, 56). Il saggio *Philosophie und Religion* (1804) si poneva a sua volta in diretta continuità con le idee di Giordano Bruno, che Schelling rielabora in uno scritto a sé, *Bruno oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge* (1802), menzionato nel terzo libro heiniano *Zur*

Geschichte. Se entrambi i filosofi per Heine hanno illustrato la verità dell'identità tra reale e ideale, Schelling avrebbe indicato in particolare come il reale conduce all'ideale, nonché come il sistema egotico della natura secondo cui «seine Natur ichbeseelt sei, während Fichtes fertig daseiendes Ich die Natur nur als den Gegensatz sowie das Absolute nur in der Differenz vom Für-Sich-Sein kennt» (Frank 1972, 283), indichi al contempo – affermando con il principio universale della finitezza, del non-essere e della negatività – il punto di massimo allontanamento da Dio. Nel terzo libro della *Zur Geschichte* Heine viene spiegando la sostanziale distinzione tra la filosofia della natura di Schelling e l'idealismo trascendentale di Fichte, ambedue derivati dalle stesse premesse, cioè dall'identità di spirito e materia, ma sfocianti in due sistemi del tutto opposti, poiché l'uno considerava la natura come originata dall'idea in quanto sua rivelazione, laddove nel secondo la natura si dissolverebbe o risolverebbe nell'idea stessa (DHA 8/1, 109). Da ciò un'umanità profondamente infelice, che ha sacrificato la materia a favore dello spirito, come risulta anche dall'organizzazione dell'attuale sistema sociale e politico europeo. Motivo questo per cui Heine invoca il risanamento dell'umanità nella sua interezza spirituale e materiale: «Die nächste Aufgabe ist: gesund zu werden; denn wir fühlen uns noch sehr schwach in den Gliedern» (DHA 8/1, 59). Si rende evidente come Heine vada poco a poco situando la sua critica di natura politica, legando insieme la visione panteistica con la realtà storica attuale: «Die nächste Zweck aller unserer neuen Institutionen ist solchermaßen die Rehabilitation der Materie, die Wiedereinsetzung derselben ihre Würde, ihre moralische Anerkennung, ihre religiöse Heiligung, ihre Versöhnung mit dem Geiste» (DHA 8/1, 59-60).

Ciò che colpisce è che a questo punto Heine aggiunga alla visione di una concezione unitaria di spirito e materia derivata da Spinoza, una più antica dottrina panteistica nella religione indiana costituita dall'equilibrio di maschile e femminile: «Purusa wird wieder vermählt mit Prakriti. Durch ihre gewaltsame Trennung, wie in der indischen Mythe so sinnreich dargestellt wird, entstand die große Weltzerrissenheit, das Uebel» (DHA 8/1, 60), dove per Purusa si intende la divinità femminile che rappresenta la materia, Prakriti il maschile coincidente con lo spirito. Dalla scissione cosmica tra i due originò il male, quello che Heine definisce come il risultato dell'organizzazione spiritualistica del mondo, «ein Resultat der spiritulistischen Welteinrichtung» (DHA 8/1, 60). In ciò Heine sembra appunto rifarsi alla necessità di ristabilire quel ricongiungimento tra reale e ideale, tra il principio del mondo intellettuale e della natura finita di cui parlava Schelling, ricongiungimento che tentò di mettere in pratica proprio

la dottrina dell'emanazione, secondo la quale le emanazioni della divinità, in un graduale digradare e allontanarsi dalla fonte originaria, perdono la perfezione divina, e così da ultimo passano nell'opposto (la materia, la privazione), proprio come la luce, alla fine, viene circoscritta dalle tenebre. Ma nel mondo assoluto non c'è mai una limitazione [...] (Schelling 2021, 51).

La contrapposizione tra deismo fichtiano e panteismo spinoziano celerebbe in realtà una critica di natura politica. Heine, pur facendo propria la concezione panteistica – come si evince dal dialogo satirico con lo studente di Leiden Vanpitter in *Schnabelewopski* (DHA 5, 178) – recepisce la filosofia di Spinoza attraverso il dibattito contemporaneo avviato in ambito poetico da Goethe e dai romantici, i quali legarono al panteismo la mitologia popolare germanica e la pansofia o teosofia di Jacob Böhme (DHA 8/1, 186); ma molto vi si dedica sul suolo francese attraverso i sansimoniani: se sotto Napoleone a Parigi regnava il panteismo nella forma di una religione della mitologia classica tradottasi in mode artistiche e di costume; in politica dominava lo spiritualismo cattolico con il conseguente misconoscimento della religione napoleonica degli antichi dèi pagani tra cui Diana (DHA 8/1, 243). L'unica eccezione è costituita da Venere – commenta parenteticamente Heine – adorata ancora dai sansimoniani.

Heine accomuna in ogni caso cattolici-spiritualisti e sansimoniani, entrambi impegnati per la salvezza dell'umanità, con la differenza che i primi credono che quella abbia bisogno di un conforto spirituale, mentre i secondi sono convinti che l'uomo meriti la felicità del corpo (DHA 8/1, 486). Panteismo, spinozismo-schellinghiano, giacobinismo e sansimonismo vengono fatti convergere da Heine nella filosofia della storia, per affermare infine la propria posizione anti-materialistica: «Ich gehöre nicht zu den Materialisten, die den Geist verkörpern, ich gebe vielmehr den Körpern ihren Geist zurück, ich durchgeistige sie wieder, ich heilige sie» (DHA 8/1, 494). Nella restituzione della dignità spirituale alla materia, definita sotto ogni aspetto come «Sakralisierung des Fleisches», la sacralizzazione del corpo e dei sensi, risiede la teoria più dirompente e originale di tutta la concezione 'pratica' della teologica heiniana (Wollschläger 2005). Lo stesso principio emerge in *Kahldorf über den Adel* in cui Heine chiarisce il legame tra la filosofia tedesca e la rivoluzione francese, ovvero come la filosofia tedesca non sia altro che 'il sogno della rivoluzione' (DHA 11, 134). La filosofia della natura di Schelling che ebbe un'importanza socio-politica identica a quella della filosofia sociale di Saint-Simon, attraverso la scuola di Lamennais e poi di Pierre Leroux, fu agli occhi di Heine sempre guardata con rispetto, come avrebbe sottolineato più tardi Moses Heß (Frank 1972, 286). Ma dove la filosofia della natura spinoziana di Schelling comincia a speculare misticamente sull'assoluto – «Ich glaube, mit dem Versuch, das Absolute intellektuell anzuschauen, ist die philosophische Laufbahn des Herren Schelling beschlossen» (DHA 8/1, 112) –, là termina per Heine ogni tentativo di sviluppare una filosofia compiuta, che invece sarà presa in eredità da Hegel. Schelling, commenta Heine, non si trova infatti a suo agio nelle altezze del pensiero logico, essendo la sua filosofia un esercizio di pensiero che si sviluppa su un piano meramente simbolico (DHA 8/1, 110).

Heine si era inserito nello *Spinoza-Streit* avviato con Jacobi, riprendendo il dibattito sull'identità di spirito e materia che originava dalla ricezione della filosofia neoplatonica di Bruno e Spinoza e si legava in ambito tedesco alla mediazione filosofica del primo Schelling. Jacobi aveva infatti aperto la strada alle riflessioni del cenacolo romantico nello *Älteste Systemprogramm des deutschen*

Idealismus con il commento al *Prometheus* di Goethe. Hegel e Hölderlin lessero insieme le lettere di Jacobi e Lessing, alle quali fornirono la propria risposta nel saggio *A proposito delle lettere di Jacobi sulla dottrina di Spinoza* (1790). Il problema della corrispondenza tra panteismo ed estetica rinascimentale si inserisce a ben vedere in un ampio dibattito che nella filosofia e nella letteratura tedesca percorre un lungo tragitto, nel quale Heine figura solamente quale estrema propaggine. Una riflessione che si traduce nelle arti e nel dibattito estetico a partire dalla fine del XVIII secolo attraverso la scuola di Cambridge con Shaftesbury, il quale aveva riscoperto e tradotto l'opera di Ficino nel Settecento, e quindi Hemsterhuis e Herder che propagarono il neoplatonismo nella cultura di lingua tedesca (Polledri 2000, 789-812). Influenza diretta ne ebbero Winckelmann, Goethe e Schiller, Heine e Hölderlin. Rispetto al pensiero spinoziano, i tedeschi si pongono nel solco dell'antica filosofia eraclitea dell'*Ev kai pan* mediata dal neoplatonismo e definita dalla ricezione moderna *Vereinigungsphilosophie* (Dieter 2004; Franz 2012), teoria che pone al centro l'armonia tra tutti gli esseri viventi e l'unità tra uomo e divino, o meglio, il desiderio dell'individuo di unirsi al tutto quando quest'ultimo sembra comprometterlo (Polledri 2000, 801).

Un filone ha tentato di dipanare il dibattito panteista rispetto a Heine partendo da Goethe, modello di un sensualismo moderno originato dal confronto con l'arte rinascimentale italiana. Cassirer in particolare, vede nell'approccio di Goethe al Rinascimento italiano attraverso la ricezione di Bruno, Spinoza e Shaftesbury, un momento fondamentale per lo sviluppo della moderna cultura tedesca. Con Goethe emerge per la prima volta l'idea di libertà dell'individuo, svincolata da presupposti religiosi e teoretici, libertà che costituisce un momento fondante in senso poetico, estetico, ideologico (Cassirer 1922; 1927) Nel viaggio italiano di Goethe secondo il Cassirer di *Freiheit und Form* (1922), l'esperienza sensuale diventa metro di paragone e filtro della realtà: qui si sedimenta il nucleo esperienziale del panteismo moderno caratterizzato da forze polari che costruiscono un processo conoscitivo dinamico «zwischen 'Wahrheit' und Schönheit', Gesetzt der Natur und Gesetz der Kunst» (Kai 2000, 5). In realtà la riflessione sulla natura pervadeva la letteratura e filosofia già nel XVIII secolo, in particolar modo è fertile nell'ultimo trentennio del XVIII secolo quando emerge una nuova concezione della natura grazie soprattutto a Hamann e Herder in cui si richiamano alcuni motivi della filosofia rinascimentale sopravvissuti al razionalismo grazie a Spinoza e Jacob Böhme. Con Herder, e poi con Goethe, la filosofia della natura viene spogliata da ogni presupposto teologico qualificandosi come panteismo immanentista.

Appare interessante che la ricerca sullo spinozismo di Goethe (*Goethe-Spinoza Forschung*) prenda a sua volta le mosse anche da studi che in realtà mirano a chiarire la posizione di Heine (Kai 2000, 8). La ricezione spinoziana appare di rilievo per tutta la storia del panteismo nel XIX secolo, che non può prescindere dal fondamentale momento heiniano (Espagne 1991). Il panteismo di Heine si situa a sua volta in una curiosa intersezione ideologica, ovvero tra il sensualismo panteista goethiano, l'elaborazione romantica del Rinascimento – soprattutto dei fratelli Schlegel e di Tieck e Wackenroder (Behler 1994, 176-95; Vietta 1994, 140-

62) – e il sansimonismo. Come già sottolineato, Heine colloca il Rinascimento nella sua dimensione contemporanea, riflettendo in un passo delle corrispondenze in *Französische Zustände* (1836) come la cultura salottiera parigina degli anni Trenta, in particolare finanziata dai Rotschild, si sia appropriata dello stile rinascimentale italiano diventando una moderna estensione di quello (DHA 12/1, 296-97). Non è casuale che il poeta sviluppi compiutamente la sua visione sensualista proprio a Parigi, dove entra in contatto con il panteismo neopagano della corrente sansimoniana. Si rileva come confluiscano in Heine da un lato il filellenismo winckelmanniano-goethiano e il rinascimento romantico tedesco, dall'altro le coeve spinte sansimoniane e rivoluzionarie francesi, che andranno a loro volta ad alimentare le teorie degli *Jungdeutsche*, dei marxisti e giovani hegeliani, che vedranno infine nell'antropologia sensualista moderna di Feuerbach il loro approdo finale, antropologia che valorizza l'esistenza sensuale in esplicito richiamo alle sollecitazioni e conquiste del Rinascimento. Del Rinascimento è la dottrina neoplatonica dell'eros ad essere assorbita nella poetica sensualista di Heine, nata in particolare sul suolo francese con *Verschiedene*. Un importante veicolo di tale neoplatonismo sensualista è individuato nella filosofia di Giordano Bruno (1548-1600). Come emerge dall'importante analisi comparata tra Bruno e Heine – entrambi, secondo Kai collocati nel fondamentale momento terminale del tardo Rinascimento, Bruno nell'Età moderna propriamente detta; Heine alla fine della cosiddetta *Kunstperiode* goethiana, accomunati tra l'altro dalla coincidenza della data di morte, il 17 febbraio – si rileva nelle opere parigine il passaggio da un panteismo erede della filosofia della natura schellinghiana e spinoziana ad un'antropologia sensualista che affonda le radici, tra gli altri, nel neoplatonismo del Nolano filtrato del resto dalla ricezione di Ludwig Feuerbach. Nelle *Vorlesungen über die Geschichte der Neueren Philosophie. Von Bruno bis Hegel* (1835-36), Bruno viene indicato da Feuerbach come «Geistesverwandter», vedendo in quello l'inizio della nuova filosofia moderna (Feuerbach 1974, 41). Anche Heine considera il nolano come il primo pensatore illuminista, nonché martire delle proprie idee (DHA 8/1, 112). Tale ideale continuità emerge nella concezione di una poetica panteista erotizzata, o meglio di una «Leidenschaftspoetik» venata da accenti politici (Kai 2000, 30).

Capitolo 5

Sulle tracce della Dea in esilio

Meine ganze Bibliothek besteht aus Paul
Warnefrieds, Geschichte der Longobarden, der
Bibel, dem Homer und einigen Scharteken über
Hexenwesen.

Heine, *Ludwig Börne*

1. La biblioteca di Heine

Che la biblioteca di Heine, almeno agli esordi della sua migliore produzione, fosse composta da pochi, essenziali volumi potrebbe apparire strano e in contraddizione rispetto a quanto egli ha prodotto lungo la sua, tutto sommato, breve vita. Ma se si pensa alla condizione di esule, ciò non stupisce più del dovuto. Questo tratto biografico, del resto, ben si accorda con il ritratto ne dà Hans Mayer:

Heinrich Heine in quanto scrittore [...] non ha alcuna tradizione. La sua opera egli l'ha veramente 'basata sul nulla', sul suo brillante ingegno, su una fantasia estremamente sensibile, sulla facoltà dei più arditi accostamenti e su una eccezionale maestria nell'espressione linguistica. Dovizia di doti naturali, non prodotto e retaggio di una lunga tradizione spirituale, Heine non conosce né la tradizione cattolica né quella protestante. Egli non è uscito da una parrocchia protestante né è precettore di un principe o un patrizio. Trascorre la giovinezza mentre sta per crollare il vecchio ordinamento politico; la sua più importante esperienza è la 'fuga del padre della patria' e l'ingresso solenne del tambur maggiore francese. [...] La famiglia di Heine non apparteneva a una società ben definita: essa si muoveva con

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

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

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

Arianna Amatruda, *Sulle tracce della Dea in esilio*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0969-4.11, in Arianna Amatruda, *La Dea Diana di Heine. Sopravvivenza e rinascenza del mito nella Parigi del XIX secolo*, pp. 153-167, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0969-4, DOI 10.36253/979-12-215-0969-4

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

schiettezza e libertà tra diverse generazioni e diversi sistemi [...]. Così Heine diventa il caso singolare dell'uomo assolutamente privo di tradizioni, e da principio anche privo di reazioni. Ai suoi inizi, rassomiglia a Kaspar Hauser, il quale vive la sua vita in mezzo al mondo che lo circonda come se fosse nuovo, esistente per la prima volta; ed osserva tutte le cose e i loro rapporti dal di fuori, non sentendosi vincolato a nulla. Assente in Heine dunque, la venerazione per la tradizione, sociale o spirituale che sia [...]. Dovette destare scandalo un uomo senza tradizione, senza vincoli sociali e spirituali, che, come un fanciullo – un fanciullo viziato – contempla ogni cosa nel suo aspetto esteriore per palparla, provarla e nel caso farla a pezzi. Nulla di simile s'era mai visto in Germania (Mayer 1968, 285-86).

Un uomo geniale, senza tradizione, senza vincoli, uno scrittore che ha fatto della fluttuazione intellettuale e geografica il proprio marchio. Siamo di fronte a poche coordinate certe, il rapporto con le fonti diventa problematico in qualunque senso si voglia dirigere lo sguardo; ma, d'altro canto, ciò lascia spazio a infinite variazioni che consentono una ricerca ampia e flessibile, che può comunque basarsi su un pensiero fisso, che in fin dei conti diventa anche una certezza per chiunque voglia studiare questo autore: che Heine si confronti essenzialmente con se stesso, con il suo tempo e con la Storia.

La biblioteca privata di Heine andò inevitabilmente ampliandosi durante gli anni parigini e, alla sua morte, lo studio nella Avenue Matignon, sua ultima dimora, poteva contare diverse centinaia di volumi e altrettanti giornali. Se pensiamo al suo temperamento curioso, alla sua ironia colta, con quella ineguagliabile capacità di legare tra loro gli elementi apparentemente più distanti, non coglie nemmeno di sorpresa sapere che i volumi della sua biblioteca fossero disposti nella maniera più asistemica e disordinata possibile, degna insomma di un vero spirito eclettico:

Schon auf den ersten Blick macht die Bücherei Heines nicht den Eindruck der Bibliothek eines Büchersammlers, schon gar nicht der eines Bibliophilen. Die Bücher sind durchweg bis auf wenige Ausnahmen broschiert. Die einzelnen Bogen sind zum Teile lose, die Umschläge eingerissen. Manche Bücher sind unaufgeschnitten, einige weisen Anstreichungen auf, sogar Eselshoren, wie sie der Dichter während der Lektüre angebracht hatte. Dieser etwas unschöne, man könnte sogar sagen, lieblose Eindruck wird verstärkt, wenn man den Bestand der Sammlung selbst durchsieht. Mehrbändige Werke sind vielfach unvollständig. Aus manchen Büchern sind Seiten herausgerissen, Schlußblätter fehlen, Verluste, die sicher zum grossen Teil zu Heines Lebzeiten eingetreten und nicht erst aus dem späteren Schicksal der Sammlung zu erklären sind. [...]. Die Starke Unterschiedlichkeit seiner Interesse, die auch wechselten, ließen ihn die jeweils für ihn aktuelle Literatur erwerben, und diese bedeutete auch nur für diesen Zeitpunkt einen Wert für den Dichter. Irgendwelche allgemeinen Aufschlüsse über Heines Weltanschauung, über seine politischen und literarischen Ansichten gewinnt man aus der Zusammensetzung seiner Bibliothek nicht (Galley 1962, 97).

In effetti, tutto ciò che egli scrive ci appare come il prodotto di una mente aperta e geniale, che ha saputo condensare nella sua opera, con leggerezza e al tempo stesso intensità, le tensioni non solo di un'età di transizioni epocali, che sta proprio in quegli anni ridefinendo i paradigmi della contemporaneità, ma anche della propria lacerata esistenza, senza patria, senza religione, senza partito, senza filosofia, e che tuttavia ha trovato nella lingua, soprattutto quella poetica, la propria salvezza. Per la freschezza e per quello spirito libero e senza tempo da *puer aeternus*, Heine ci pare allora così attuale che non possiamo non fare nostre le parole di Ludwig Marcuse: «Er ist viel mehr unser Zeitgenosse als die Mehrzahl derer, die in dieser Stunde schreiben und reden» (Marcuse 1980, 226).

2. «Altes Lieblingsthema»: un progetto incompiuto

La ricerca heiniana sulle tracce del paganesimo nell'età moderna cristianizzata risale al soggiorno a Helgoland nell'estate del 1830. Nella lettera del 1° agosto pubblicata nel libro di *Börne* Heine riferisce di poche, ma significative letture, che consistevano essenzialmente nella Storia dei Longobardi di Paolo Diacono, nella Bibbia, nonché in alcune scartoffie sulla stregoneria (DHA 11, 46). Questo, dunque, il nucleo della biblioteca del nostro autore, che di lì a poco si recherà in esilio a Parigi.

Volendo ricostruire il percorso ideale del mitologo Heine, le tre opere sopra menzionate non appaiono del tutto casuali: Omero, Paolo Diacono e i trattati sulla stregoneria si rivelano un faro guida per l'esplorazione del mito di Diana. Omero è il grande serbatoio della mitologia classica da cui attinsero Winckelmann e tutta l'età classico-romantica. *La storia dei Longobardi* rientra tra quelle opere storiografiche che hanno tenuto impegnato Heine in anni di studio matto e disperatissimo tra le fonti tardo antiche, ellenistiche e medievali sulla storia della decadenza dell'Impero Romano, sulla fine del paganesimo e sulla storia ecclesiastica dai primi cristiani fino a Lutero. Infine, i trattati demonologici e i *Volksbücher*, le leggende popolari che hanno attinto alla mitologia classica assimilandola alle tradizioni nordiche e alla sensibilità romantica e di cui *gli dèi in esilio* sono il prodotto più geniale. Ma è soprattutto da quelle scartoffie sulla stregoneria lette a Helgoland che Heine comincia ad appassionarsi allo «altes Lieblingsthema» (HSA XXIII, 265), il motivo al quale dedicherà fino alla fine le sue migliori energie e che contiene la storia di *Diana in esilio*.

Non è casuale, dunque, che il motivo degli *dèi in esilio* venga abbozzato per la prima volta nella stessa lettera del 1° agosto 1830:

Zu diesem Behufe beschäftigte ich mich jüngst mit Nachforschung über die letzten Spuren des Heidenthums in der getauften modernen Zeit. Es ist höchst merkwürdig, wie lange und unter welchen Vermummungen sich die schönen Wesen der griechischen Fabelwelt in Europa erhalten haben. – Und im Grunde erhielten sie sich ja bey uns bis auf heutigen Tag, bey uns, den Dichtern. Letztere haben, seit dem

Sieg der christlichen Kirche, immer eine stille Gemeinde gebildet, [...]. Sind wir bedroht mit einer neuen Götterverfolgung? (DHA 11, 46).

L'esilio degli dèi è inteso qui nella sua prima accezione, come «sopravvivenza delle tracce residuali del paganesimo antico nell'età moderna». Un primo studio delle fonti sull'argomento comincia nel 1832, per concretizzarsi con la pubblicazione della prima parte francese de *Les traditions populaires* nella prima edizione del volume *De l'Allemagne* (1835). Ma Heine sta già pensando di pubblicare una seconda parte come completamento della tematica esposta nella *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, ampliandone due sezioni fondamentali: quella dedicata alla demonizzazione degli dèi antichi nel primo libro sulla religione (DHA 8/1, 19) e quella sul panteismo del *Frühromantiker* Fichte (DHA (8/1, 101) nel terzo libro dedicato alla filosofia tedesca. Concepita nel 1836, la versione tedesca *Elementargeister* è pubblicata nel *Salon III* l'anno seguente insieme a *Florentinische Nächte*. Il testo completo in francese uscirà invece solo nel 1855 nella seconda edizione de *De l'Allemagne*. «Der Salon. Dritter Band» contiene di fatto tre parti: *Elementargeister*, la prima e la seconda *Notte fiorentina*.

Che gli *Elementargeister* fossero strettamente correlati al progetto sulla *Germania*, è riportato in una lettera di accompagnamento al manoscritto all'editore Julius Campe dell'8 marzo 1836, dove Heine descrive l'opera come una libera rielaborazione di una parte della sua *Allemagne*, priva tuttavia della parte politica e antireligiosa contenuta in quella. Un'opera, o meglio, una fiaba dal contenuto accattivante rivolta a un pubblico ampio, adatta per giunta a sfuggire alle fitte maglie della censura che appena pochi mesi prima (10 dicembre 1835) era stata rafforzata con i Decreti di Karlsbad contro la Giovane Germania: «eine freie Bearbeitung eines Stückes meiner 'Allemagne'; alles Politische und Antireligiöse ist ausgemerzt, und das Ganze nimmt stoffartiges Interesse in Anspruch» (HSA XXI, 142).

Heine è intenzionato a ripercorrere tali tracce mitiche, sollecitato dall'idea che nel destino di miseria e sopraffazione politica e morale cui sono sottoposti gli *dèi nuovi* – il riferimento è, naturalmente, agli eventi napoleonici (DHA 8/1, 243) – si rifletta la storia di persecuzione religiosa già toccata in sorte a quelli antichi: «Nur mit wenigen Worten will ich den Leser darauf aufmerksam machen, wie die armen alten Götter [...] in Verlegenheit geriethen, [...]. Sie befanden sich nehmlich jetzt in dieselben betrübende Notwendigkeiten versetzt...» (DHA 9, 126). Heine delinea così una serie di analogie e parallelismi metastorici, creando una nuova metaforologia mitologica demonizzata, che si tradurrà compiutamente nella parodia del declino degli dèi in *Die Götter im Exil*.

Le lettere da Helgoland costituiscono un documento importante per ripercorrere la nascita della teoria degli dèi in esilio non solo come motivo letterario tra i preferiti di Heine, ma anche per la contestualizzazione storico-politica dell'esilio divino. Integrate nella seconda parte del *Börnebuch* risalente al 1840, le lettere da Helgoland riflettono, infatti, il confronto di Heine con la Rivoluzione di Luglio, all'interno di un quadro intellettuale omogeneo per l'epoca del Vormärz, che ha

ribaltato e avviato una nuova visione della tradizione e della ricezione della Grecia classica: «Heine zeigt hier, auf welche Weise die europäische Revolutionen des Vormärz, insb. die Juli-Revolution, eine neue Sicht schaffen, in der sich die Tradition – und mit ihr auch der Griechenland-Bezug – wieder verwandeln und neue lesen werden» (Kilchmann, 2013, 304).

3. *Die Göttinnen im Exil*

Il progetto sulle dee in esilio – che assume in realtà una sua primissima configurazione sin dalle poesie giovanili *Junge Leiden* (1821) nel tema necrofilo della vergine cadavere e vampiro – è elaborato nella sua fase matura nell'arco di un trentennio di strenuo lavoro, interrotto e ripreso più volte. Il libro che avrebbe dovuto consacrare tale impresa, *Die Götter im Exil* (1853) non vedrà mai la luce in una forma compiuta, non solo a causa della malattia che lo strappa prematuramente alla vita, ma anche per via delle vicissitudini editoriali legate alla circolazione in Germania di varie edizioni pirata. Come confessa in una lettera a Julius Campe, infatti, il libro sugli dèi in esilio, già interamente compiuto nella mente, non vedrà mai la luce: «Die Götter im Exil waren ein in meinem Kopf ganz fertiges großes Buch, das ich nicht schrieb» (HSA XXIII, 281).

Il topos delle dee in esilio si sviluppa a partire dalla teoria della demonizzazione degli dèi («Verteufelung») come conseguenza estetica e morale della cacciata da parte del cristianesimo espressa sin dalle poesie giovanili di Heine. *Die Götter Griechenlands* presenta, tra gli altri, anche il declino delle divinità femminili, tematizzato più precisamente come «das Götterverderben», la rovina degli dèi. Nella schiera degli dèi sconfitti elencati qui da Heine troviamo dunque le figure di Giunone, Pallade Atena e Afrodite in esilio:

Auch dich erkenn ich, stolze Juno!
Trotz all deiner eifersüchtigen Angst
Hat doch eine andre das Zepter gewonnen.
Und du bist nicht mehr die Himmelskön'gin,
Und dein großes Aug' ist erstarrt,
Und deine Lilienarme sind kraftlos,
Und nimmermehr trifft deine Rache
Die gottbefruchtete Jungfrau
Und den wundertätigen Gottessohn.
Auch dich erkenn ich, Pallas Athene!
Mit Schild und Weisheit konntest du nicht
Abwehren das Götterverderben?
Auch dich erkenn ich, auch dich, Aphrodite,
Einst die goldene! jetzt die silberne!
Zwar schmückt dich noch immer des Gürtels Liebreiz,
Doch graut mir heimlich vor deiner Schönheit,
Und wollt mich beglücken dein gütiger Leib,

Wie andere Helden, ich stürbe vor Angst;
Als Leichengöttin erscheinst du mir,
Venus Libitina! (DHA 1/1, 414).

Le belle e onnipotenti dee sono sconfitte, diseredate, prive di ogni antico potere. Giunone non è più la regina del cielo; la sua collera e atavica gelosia fa quasi ridere, non ha più alcun effetto. Così anche Pallade Atena, che è inerme di fronte alla generale rovina, e pure Afrodite, un tempo d'oro, ora è diventata d'argento: il bel corpo che un tempo ha ammaliato dèi ed eroi, ora fa spavento, ed essa è diventata una dea necropompa, Libitina.

La demonizzazione femminile assume una sfumatura critico-religiosa nella *Zur Geschichte der Religion*, quindi richiamata sotto forma di leggenda in *Elementargeister* II. Nel primo, dopo un preambolo sulla demonizzazione pagana, e la condanna zelota, tra le dee colpite dal cristianesimo troviamo Diana e Venere che compaiono sulla scena come le prime più importanti vittime del cristianesimo iconoclasta. Diana assume il ruolo di protagonista, insieme a Venere, nella storia dell'esilio del paganesimo antico. Le due dee sono sottoposte ai travagli della cacciata del paganesimo messa in atto dagli apologisti cristiani, che avrebbe colpito insieme alle belle divinità anche gli altri idoli pagani nei primi tre secoli dopo Cristo. Come conseguenza di tale demonizzazione, l'interno Olimpo si trasformò in un inferno celeste, ed è qui nella demonizzazione delle belle immagini pagane che si manifesterebbe al massimo grado l'idea profonda del Cristianesimo secondo Heine:

Der düstere Wahn der Mönche traf am härtesten die arme Venus; absonderlich diese galt für eine Tochter Belzebubs, und der gute Ritter Tanhüser sagt ihr sogar ins Gesicht: O, Venus, schöne Fraue mein, Ihr seid eine Teufelinne! Den Tanhüser hatte sie nämlich verlockt in jene wunderbare Höhle, welche man den Venusberg hieß und wovon die Sage ging, daß die schöne Göttin dort, mit ihren Fräulein und Gesponsen, unter Spiel und Tänzen, das lüderlichste Leben führe. Die arme Diana sogar, trotz ihrer Keuschheit, war vor einem ähnlichen Schicksal nicht sicher, und man ließ sie nächtlich mit ihren Nymphen durch die Wälder ziehen, und daher die Sage von dem wütenden Heer, von der wilden Jagd. Hier zeigt sich noch ganz die gnostische Ansicht von der Verschlechterung des ehemals Göttlichen, und in dieser Umgestaltung des früheren Nationalglaubens manifestiert sich am tiefstinnigsten die Idee des Christentums (DHA 8/1, 20).

Diana e Venere sono le divinità più duramente colpite dal cristianesimo, «am härtesten». Heine sembra voglia alludere alla loro importanza storica: quanto più dura è stata la loro persecuzione, tanto maggiore è il pericolo che esse potevano rappresentare per la Chiesa. Diana è trasformata in «Teufelinn», diavolessa, e Venere in «Erzteufelinn», arcidiavolessa. Emerge la centrale funzione simbolica delle dee come rappresentanti in forma femminile di complessi considerati come una minaccia per la religione – personificazioni divine dell'eros e del sensualismo

– e per questo duramente repressi. Secondo Heine, il cristianesimo è responsabile di aver condannato come diabolico tutto ciò che era dolce e amabile. In questa visione si inserisce la figura di Satana raccontata attraverso l'allegorica storia dell'usignolo di Basilea (DHA 8/1, 18-9), che introduce a sua volta la materia della leggenda di Venere e Tannhäuser, la quale condensa in sé il conflitto spiritualistico del cristianesimo, narrato negli *Elementargeister*, e di cui lo *Atta Troll* costituisce un *pendant* per una ulteriore trattazione della credenze popolari riguardanti gli spiriti elementari:

Je me pris d'un désir effréné pour le monde des rêves, pour la mort et le délire, et pour ces belles amazones que j'avais vues dans le défilé des esprits. O douces visions des nuits qu'effarouche l'aurore, dites, où êtes-vous enfuies? Dites, où vous cachez-vous pendant le jour? Sous les ruines d'un vieux temple, au fond de la Romagne, on dit que la déesse Diane se retire pendant le règne diurne du Christ (DHA 4, 194).

Il nucleo centrale della demonizzazione di Diana e Venere è ripreso in *Elementargeister* II, quindi ulteriormente sviluppato attraverso alcune leggende popolari, esemplificate infine dalla materia del *Tannhäuserlied*:

Jene Thatsachen beziehen sich nemlich auf den Sieg des Christenthums über das Heidenthum. [...] Wenn die ersten Christen sich weigerten vor den Bildsäulen der Götter zu knien und zu opfern, und deshalb angeklagt und vor Gericht geschleppt wurden, antworteten sie immer: sie dürften keine Dämonen anbeten! Sie erduldeten lieber das Martyrthum, als daß sie vor dem Teufel Jupiter, oder vor der Teufelinn Diana, oder gar vor der Erzteufelinn Venus irgend einen Akt der Verehrung vollzogen (DHA 9, 46).

Una Diana in forma marmorea, già in esilio, reietta e annientata nella sua panteistica vitalità, era comparsa anche nelle *Florentinische Nächte* come una vecchia statua abbandonata e mutilata in un giardino decadente. Qualcosa di perturbante lascia intendere che il suo spirito nella forma di una «griechische Offenbarung» non sia ancora completamente annientato. Il poeta infatti, credendola viva, ne rimane scosso e turbato tanto da dover distogliere lo sguardo:

Hie und da, an den aufgeschossenen Taxusbüschen, konnte man die ehemaligen Wege erkennen. Hie und da standen auch Statuen, denen meistens die Köpfe, wenigstens die Nasen, fehlten. Ich erinnere mich einer Diana, deren untere Hälfte von dunklem Epheu aufs lächerlichste umwachsen war, so wie ich mich auch einer Göttinn des Ueberflusses erinnere, aus deren Füllhorn lauter mißduftendes Unkraut hervorblühte. Nur eine Statue war, Gott weiß wie, von der Boßheit der Menschen und der Zeit verschont geblieben; von ihrem Postamente freylich hatte man sie herabgestürzt ins hohe Gras, aber da lag sie unverstümmelt, die marmorne Göttinn, mit den reinschönen Gesichtszügen und mit dem straffgetheilten, edlen Busen, der, wie eine griechische Offenbarung, aus dem hohen Grase hervorglänzte. Ich

erschreck fast als ich sie sah; dieses Bild flößte mir eine sonderbar schwüle Scheu ein, und eine geheime Blödigkeit ließ mich nicht lange bey seinem holden Anblick verweilen (DHA 7/1, 194).

Il saggio heiniano sugli spiriti elementari e quello sugli dèi in esilio sono invero un tutt'uno nella versione francese, a riprova di come le due parti siano nel progetto strettamente connesse. In tale frammentazione compositiva, la storia della dea Diana, che era stata menzionata più volte, ma senza soluzione di continuità in *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (DHA 8/1, 40; 228; 230; 243; 449; 486), viene ad assumere nella in *Les dieux en exil* (1853) un ruolo centrale in virtù della sua posizione di cerniera tra i due scritti sugli dèi in esilio – *Les traditions populaires* e *La Légende de Faust* – tra quelli che nella versione tedesca corrispondono a *Elementargeister* e *Die Götter im Exil*.

Gli dèi in esilio escono in francese e in tedesco quasi contemporaneamente. Il saggio francese, redatto tra la fine del '52 e inizio del '53, esce sulla «Revue des deux Mondes» il 1° aprile 1853; quello tedesco il 30 aprile dello stesso anno sui «Blätter für literarische Unterhaltung». Esso corrisponde sostanzialmente alla seconda parte di *Elementargeister*, che contiene la storia dell'esilio di Diana e di Venere nell'età moderna, oltre alla trasposizione del Lied di Tannhäuser, così che la versione francese risulta essere il doppio di quella tedesca. Significativa è la prefazione del 19 marzo 1853, che termina con un congedo simbolico dalla luna: «autrefois on croyait encore a la lune, mais aujourd'hui l'on n'y croit plus» (DHA 9, 227).

Nel 1855, resosi conto dell'impossibilità di portare a termine una storia compiuta sulla demonizzazione e l'esilio delle dee Venere e Diana nell'epoca contemporanea – come del resto aveva fatto per gli altri dèi, Bacco, Mercurio e Giove – Heine aggiungerà *in extremis* nella versione francese *Les dieux en exil* un breve frammento, scritto di suo pugno, a testimonianza del momento storiografico di raccordo tra saghe del Venusberg, ambientate nel medioevo italico e germanico, e l'esilio delle due dee nella Parigi del XIX secolo. Il passo, mancante del tutto nella versione tedesca, è probabilmente di mano dello stesso Heine. In ciò troviamo un ultimo tentativo di fissare la vicenda storica dell'esilio della dea Diana e della sua *partner in crime*, Venere. Il frammento è al contempo sia un raccordo testuale tra due sezioni mitografiche, sia una precisazione dell'esilio simbolico e demonizzato di Venere e Diana.

Secondo Heine, Venere – dea-demonessa in esilio a Parigi – può essere scorta a passeggio per le strade della capitale come 'dea mantenuta' nelle sembianze di una raffinata *femme galante*, dama delle camelie e cortigiana:

Malgré sa candeur et sa piété du moyen âge, l'ancien poète a su peindre les séductions fatales et le allures dévergondées de la dame Vénus. Un auteur moderne et pervers n'aurait pas mieux dessiné la physionomie de cette femme-démon, de cette diablesse de femme qui, avec toute sa morgue olympienne et sa magnificence de sa passion, n'en trahit pas moins la femme galante; c'est une courtisane céleste

et parfumée d'ambroisie, c'est une divinité aux camélias, et pour ainsi dire, une déesse entretenue (DHA 9, 240).

Diana, invece, dopo aver subito una ferocissima condanna ed essere stata tacciata di stregoneria nei decreti dell'Inquisizione tra VI e VII secolo, compare a Parigi nelle vesti di un'agile cavallerizza e cacciatrice al galoppo. A differenza di Venere, che viene menzionata molto tardi dalla tradizione del folklore germanico, l'esistenza demoniaca di Diana era nota sin dal Medioevo, periodo che più di tutti ha provveduto alla sua distruzione e durante il quale fu sottoposta ad un processo di occultamento e trasformazione iniziato dalla fine dell'Impero romano. Da allora questa dea assumerà le forme più diverse e il suo carattere subirà i più radicali mutamenti:

Ainsi la dame Vénus n'apparaît que très-tard dans les traditions populaires de l'Allemagne, tandis que [...] d'autres divinités, par exemple Diane, sont connues dès le commencement du moyen âge. Au VIe et au VIIe siècle, Diane figure déjà comme un génie malfaisant dans les décrets des évêques. Depuis lors, on la représente d'ordinaire à cheval, elle qui autrefois, gracieusement chaussée et légère comme la biche qu'elle poursuivait, parcourait à pied les forêts de l'ancienne Grèce. Pendant quinze cents ans, on fait prendre successivement à cette divinité les figures les plus diverses, et en même temps son caractère subit le changement le plus complet (DHA 9, 240).

Heine è intenzionato a ripercorrere questa serie di metamorfosi che a suo dire costituiscono materia sufficiente per le più interessanti ricerche, aprendo la strada a eruditi scioperanti: « – Ici se présente à mon esprit une observation dont le développement offrirait une matière suffisante pour les plus intéressantes recherches. Toutefois je me bornerai à l'indiquer et à ouvrir la voie à des érudits sans travail, ouvriers de la pensée en grève » (DHA 9, 240-41).

È importante notare come Heine fosse particolarmente interessato a portare a termine il progetto su Venere e Diana, decidendo di scrivere di proprio pugno dal francese questo brevissimo frammento testuale. Infatti, negli anni Cinquanta per Heine era diventato arduo trovare qualcuno che si cimentasse nella traduzione delle sue opere: Gérard de Nerval è costretto a rifiutarsi viste le precarie condizioni di salute, mentre Saint-René Taillandier è ancora impegnato nella traduzione del ciclo *Heimkehr*. Si rivolge allora a Julius Duesberg e a Richard Reinhardt, il quale si occupa del raccordo tra la storia di Tannhäuser in *Elementargeister* e la *Volksliedfassung*. Heine invece lavora al raccordo tra la prima e la seconda parte di *Elementargeister*, mettendo mano al finale della vicenda di Tannhäuser e modificando in modo consistente il testo che segue su Diana e Venere¹. Tuttavia,

¹ Il testo completo del raccordo contenuto nella «Neuvième Partie» è stampato nel secondo

Reinhardt si ammala e Heine sembra dover dare un taglio netto al suo saggio: aggiunge una pagina molto sintetica, ma esplicativa dell'esilio di Venere e Diana nella contemporaneità, preoccupandosi di fornire al lettore la chiave interpretativa per la trattazione complessiva dell'esilio moderno delle divinità femminili.

Come detto, la critica storico-religiosa tedesca nella *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* prende avvio con la problematizzazione della demonizzazione delle dee Diana e di Venere, rappresentanti prime del paganesimo estinto che sopravvive sotterraneo nel culto della natura panteista. La concezione di Diana e Venere come *dea sive natura*, è evidente già nel culto antico di Diana come *dea Pantea*, dea della vegetazione e degli animali e della natura creata. Si rende evidente in seguito come questa allusione mitologica celi in sé un messaggio di natura politica che va contrapponendo due visioni: il sensualismo di matrice pagana, o meglio, panteista, e lo spiritualismo cristiano che dominano lo scenario contemporaneo tedesco – un assunto che Heine sviluppa anche nel saggio su *Ludwig Börne*.

La storia della demonizzazione e dell'esilio di Venere e Diana in *Elementargeister* II illumina il discorso panteistico germanico disceso dalla religione ellenica nella modernità. In questo scritto Heine va articolando in particolare la destinazione del loro esilio: le divinità, dopo la cacciata dall'Olimpo, cioè dopo la venuta di Cristo, non sono più considerate come entità sovranaturali divine, ma sono ridotte a *simboli*, che sopravvivono nei templi, nei misteri, nelle festività, nelle danze. Diana e Venere sono concepite come simboli dell'ellenismo, inteso come modo di sentire, di vivere:

Es galt nemlich nicht die tiefere Bedeutung der Mythologie durch neoplatonische Spitzfindigkeiten zu beweisen, den erstorbenen Göttern ein neues symbolisches Lebensblut zu infusiren und sich mit den plumpen, materiellen Einwüfen der ersten Kirchenväter, die besonders über den moralischen Charakter der Götter fast voltairisch spotteten, tagtäglich abzuquälen: es galt vielmehr den Hellenismus selbst, griechische Gefühls- und Denkweise, zu vertheidigen und der Ausbreitung des Judäismus, der judäischen Gefühls- und Denkweise, entgegenzuwirken. Die Frage war: ob der trübsinnige, magere, sinnenfeindliche, übergeistige Judäismus der Nazarener, oder ob hellenische Heiterkeit, Schönheitsliebe und blühende Lebenslust in der Welt herrschen solle? Jene schönen Götter waren nicht die Hauptsache; niemand glaubte mehr an die ambrosiadauftenden Bewohner des Olymps, aber man amüsirte sich göttlich in ihren Tempeln, bey ihren Festspielen, Mysterien; da schmückte man das Haupt mit Blumen, da gab es feyerlich holde Tänze, da lagerte man sich zu freudigem Mahlen . . . wo nicht gar zu noch süßeren Genüssen (DHA 9, 46).

volume de *De L'Allemagne* (1855) da Michel Lèvy, ma del testo manoscritto non si hanno purtroppo tracce (DHA 9, 1093).

Nella *Zur Geschichte*, in un passo espunto nella versione a stampa dal titolo «Ürsprungliche Anfang», Heine impiega la vicenda biblica sulla distruzione del culto di Diana di Efeso come *tertium comparationis* per poter illustrare la propria posizione critica all'interno dello *Spinoza-Streit* che vede coinvolti, tra gli altri, i rappresentanti della nuova religione sansimoniana. Sull'affermazione dell'unità indistinta di dio e natura, Heine statuisce la propria adesione non solo alla rinascita di un paganesimo rimosso, ma anche al credo sansimoniano, in particolare al programma religioso della dottrina enunciato da Amand Bazard nella *Exposition sur la Doctrine de Saint-Simon* (1828), come emerge dal successivo passo espunto dal primo libro della *Germania* corrispondente alla «Ältere Fortsetzung».

Il politeismo di Diana costitutivo della natura stessa del suo mito è la chiave per leggere anche l'opera poetica e politica di Heine. Tuttavia, va precisato che questa fondamentale scissione tra teismo monoteista e politeismo era la chiave per esprimere valori opposti sin dai primordi. Heine non fa che riprendere le fila, come del resto i suoi predecessori, di una millenaria disputa teologica:

Der Theismus bewirkt die mönchisten Tugend: Selbsterniedrigung, sklavische Unterwürfigkeit, völlige Passivität. Der Polytheismus aber bedingt Tätigkeit, Mut, Freiheitsliebe. Den Helden des Heidentum stehen die Heiligen des Katholizismus gegenüber. Diese Parallelen finden sich auch bei Herder und Wieland. Sie sind die ersten Vorklänge von Schillers Götter Griechenlands. Sie spielen in Heines Schriften die größte Rolle (Strich 1910, I, 77).

4. Le fonti

Nell'introduzione a *Die Götter im Exil*, Heine scrive che la materia degli dèi in esilio non è un'invenzione propria, e nemmeno sconosciuta ai più; essa è anzi nota da tempo a compilatori, antiquari e studiosi di antichità classica:

In der Tat, es ist wahr, das Thema, das ich aufs Tapet brachte, war keine Neuigkeit; aber es hat mit solchem Vulgarisieren alter Ideen immer dieselbe Bewandtnis, wie mit dem Ei des Kolumbus. Jeder hat die Sache gewußt, aber keiner hat sie gesagt. Ja, was ich sagte, war keine Novität, und befand sich längst gedruckt in den ehrwürdigen Folianten und Quartanten der Kompilatoren und Antiquare, in diesen Katakomben der Gelehrsamkeit, wo zuweilen mit einer grauenhaften Symmetrie, die noch weit schrecklicher ist als wüste Willkür, die heterogensten Gedankenknochen aufgeschichtet (DHA 9, 125).

Il merito di Heine è quello di aver conferito un linguaggio popolare a una materia conosciuta da tempo e circolante negli ambienti eruditi. In questo senso, appare importante allora indicare quelle che sono le principali fonti che hanno ispirato la rielaborazione heiniana del tema. I compendi lessico-mitografici dell'età classico-romantica rappresentano senza dubbio uno strumento di primaria importanza per la ricezione antiquaria ed erudita delle figure del mito. In questi

volumi, per lo più a carattere didascalico e compilativo, gli dèi della mitologia sono descritti con dovizia di dettagli per quel che concerne etimologia, significato, genealogia mitica, figurazioni e rappresentazioni. Tra i principali, si segnalano il *Gründliches Mythologisches Lexikon* di Benjamin Hederich (1724)², e lo *Handbuch der Mythologie* di Martin Gottfried Hermann (1787)³. Una svolta significativa negli studi mitologici si deve all'opera *Götterlehre oder mythologische Dichtung der Alten* di Karl Philipp Moritz (1791)⁴. Le descrizioni degli dèi della mitologia antica sono ricalcati da Moritz sul repertorio iconografico delle incisioni di Jacob Asmus Carstens ispirate ai cammei della Dattiloteca lippertiana e della collezione del barone von Stosch che corredano la prima edizione. La mitologia ecfraistica e *Dichtermythologie* si fondono in quest'opera che adotta un'innovativa «Sprache der Phantasie» (Congregati 2020, 2). Il testo, fungendo da accompagnamento e supporto alle immagini degli dèi, fonda un filone letterario ed erudito importante, dove l'elemento visivo si pone al servizio del testo all'interno di una mitologia illustrata. Il fondamentale carattere iconografico e plastico della mitologia classica conferito da Moritz alla materia antica si poneva in continuità con la tradizione Cinque e Seicentesca degli emblemi. L'eredità dell'opera Moritz è senza dubbio accolta da un autore come Heine, per il quale l'immagine verbo-visiva riveste un'importanza centrale all'interno della propria rielaborazione mitica. Nella *Götterlehre* la dea Diana fa parte della sezione dedicata agli dèi antropomorfi, nel capitolo «Die menschenähnliche Bildung der Götter» (Congregati 2020, 135-39). Dopo aver descritto gli attributi e le qualità fisiche, Moritz non manca di soffermarsi sulle qualità impalpabili e sui simboli della dea, associando i tradizionali elementi diurni e notturni: «L'archetipo di Diana è la luce lucente, che fredda e candida diffonde il suo splendore sui boschi nel silenzio notturno» (Congregati 2020, 134). La castità emerge nella sua duplice

² Benjamin Hederich, *Gründliches lexicon mythologicum Worinne So wohl die fabelhafte, als wahrscheinliche und eigentliche Historie derer alten und bekannten Römischen, Griechischen und Egyptischen Götter und Göttinnen wie auch Helden und Heldinnen, seltsamen Wunder-Thiere, merckwürdigen Flüsse, Brunnen, Berge und dergleichen zur Mythologie, oder so genannten Historia Poëtica gehörigen Dinge, Mit ihren unterschiedenen Nahmen und Beynahmen, eigentlichen Bildungen, physicalischen und moralischen dienlichen Deutungen und anderen mehr ... entfasset, Anbey ein so nöthiges, als nützlich Genealogicon Mythistoricum, mit angehänget, Alles aber zum Nutzen und Gebrauch nicht nur derer Studirenden, sondern auch fürnehmlich vieler Künstler und anderer politen Leute, nicht weniger zulänglich, als deutlich zusammen gebracht ist* (Leipzig: Verlegts Joh. Friedrich Gleditschens seel. Sohn), 1724. In particolare, sulla Dea Diana, si vedano le pp. 740-48.

³ Martin Gottfried Hermann, *Handbuch der Mythologie aus Homer und Hesiod, als Grundlage einer richtigen Fabellehre des Alterthums. Nebst einer Vorrede des Herrn Hofrath Heyne* (Berlin: Stettin Verl. Bey F. Nicolai), 1787.

⁴ Karl Philipp Moritz, *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten. Mit fünf und sechzig in Kupfer gestochenen Abbildungen nach antiken geschnittenen Steinen und andern Denkmälern des Alterthums* (Berlin: Johann Friedrich Unger), 1791.

sfumatura come nel mito di Atteone: nel candore della purezza e nella terribilità dell'indole.

La mitologia classica è recepita in Germania attraverso i poemi di Omero e di Ovidio, e maggiormente in seguito alla riscoperta della statuaria classica da parte di Winckelmann. Come i suoi contemporanei, Heine lesse i poemi omerici *Ilias* (1793) e *Odyssee* (1781), nella traduzione di Johann Heinrich Voß, entrambi pubblicati a Amburgo presso Gottlieb Friedrich Schniebes. Nella *Romantische Schule*, Heine affianca Voß, traduttore di opere pagane, a A. W. Schlegel, traduttore degli autori cristiani (DHA 8/1, 144-46).

Per le fonti su Diana, Heine non trae soltanto spunto dai principali compendi mitologici dell'età classico-romantica, ma anche da opere sincretistiche e cripto mitologiche della tradizione germanica e nordica popolare. Opere cioè che scavano nel ben più torbido arsenale demonologico per attingere a quella che è la visione contaminata di una divinità sopravvissuta a secoli di aberrazioni e trasformazioni, legata a superstizioni e pratiche culturali tra cui la stregoneria, i sabba e le manifestazioni collettive del folklore. Il legame con i culti di Satana e le diverse forme di rappresentazione teatrale e danzate provenivano, ad esempio, dalle notizie riportate nel *Volksbuch* di Johann Spies e sono menzionate dallo stesso Heine nelle note esplicative al suo balletto *Doktor Faust* (DHA 9, 101-21).

In generale le fonti del folklore popolare e demonologiche sono riportate direttamente da Heine nel saggio *Elementargeister* (DHA 9,11-64). Questa letteratura comprende saghe, fiabe, leggende e *Lieder* provenienti da diverse tradizioni popolari europee e si rivelano preminenti per circoscrivere le molteplici figurazioni della dea Diana che mantiene, anche nella sua configurazione più moderna, molti tratti dell'esistenza demoniaca attribuita agli spiriti elementari, su tutti, la mania danzante. Per l'acquisizione dei saperi demonologici alle origini della stregoneria, trasmessi dal più antico documento pervenuto in Europa, *Canon Episcopi* di Reginone di Prüm (906) e dal *Malleus Maleficarum* (1487) di Jacob Sprenger e Heinrich Institor o Kramer, Heine si serve di alcune fonti intermedie come Agrippa von Nettesheim, Del Rio, Dobeneck, Kornmann e Praetorius. Un'altra fonte significativa è la *Démonomanie de sorcières* di Jean Bodin, tradotto in tedesco nel 1586 da Johannes Fischart a Strasburgo. Delle opere dello studioso di scienza naturali di Lipsia, Johannes Praetorius come *Alectryomantia* (1680), *Anthropodemus platonicus* e *Blocks-Berg Verrichtung oder Ausführlicher geographischer Bericht von der hohen trefflich alt- und berühmten Blockes-Berge* (1688) – che insieme rappresentano la più vasta raccolta compilativa di gran parte delle leggende e delle storie popolari germaniche, corredate da fitte descrizioni delle pratiche magiche, mediche, dei credi e culti religiosi ed utilizzate come fonte da gran parte degli autori romantici – è soprattutto dalla terza che attinge per quanto concerne le leggende medievali sul Venusberg. Il legame diabolico che intercorre a livello mitologico tra Venere e Diana è esplicitato nel *Mons Veneris* di Heinrich Kornmann; mentre dal *Des deutschen Mittelalters Volksglauben und Heroensagen* di Friedrich Ludwig Ferdinand Dobeneck menzionato nel primo libro della *Zur Geschichte* (DHA 8/1, 22) e consultato anche per la stesura di *Elementargeister*

(DHA 9, 33), Heine trae soprattutto le descrizioni della caccia selvaggia. Una fonte imprescindibile per la ricezione romantica della mitologia germanica è rappresentata da tutta la produzione dei Brüder Grimm, dal *Deutsches Wörterbuch*, *Deutsche Mythologie*, *Deutsche Sagen* a *Kinder- und Hausmärchen* (DHA 9, 329-42).

La storia dell'esilio di Diana nell'età moderna si concentra nell'episodio di Heinrich Kitzler in *Elementargeister* II, cui segue la leggenda del Venusberg che anticipa significativamente la materia della leggenda di Diana nel balletto *Die Göttin Diana*. Qui le fonti sono di ordine storico-religioso: Heine trasse la materia della demonizzazione di Diana e Venere soprattutto i trattati demonologici e dell'inquisizione, in cui si rendeva conto di una divinità sopravvissuta alla campagna iconoclasta cristiana anche grazie a poteri occulti e pratiche di necromanzia. Tra questi *Dämonologie, oder Geschichte des Glaubens an Zauberei und dämonische Wunder, mit besonders Berücksichtigung des Hexeprocesses seit den Zeiten Innocentius des Achten* di Georg Konrad Horst (DHA 9, 502); «l'assurdo libro sulla magia» di Del Rio, *Disquisitionum magicarum libri sex* (DHA 9, 51).

Heine utilizza, inoltre, fonti sulla storia ecclesiastica, come *Christliche Kirchengeschichte* di J. M. Schröckh (DHA 5, 624; DHA 8/1, 15; HSA XX, 183); *Historia Ecclesiastica* di Saccarelli (DHA 8/1, 15); nonché le storie sulla fine dell'Impero romano e la decadenza del paganesimo, come *Der Fall des Heidenthums* di H. G. Tzschirner (DHA 8/1, 450), *Histoire de la destruction du Paganisme en Occident* di A. A. Beugnot (HSA XXI, 153) e *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* di Edward Gibbon, menzionato in particolare in *Elementargeister* II (DHA 9, 44).

Sull'*Urmythos* di Diana efesia, sul sincretismo occidental-orientale della dea nelle antiche tradizioni preomeriche, sulla sua assimilazione con Iside e il suo legame con i culti ctoni orientali, troviamo un'estesa trattazione nell'opera mitografica *Symbolik und Mythologie der alten Völker* di Friedrich Creuzer (1810-12), che era nota a tutti i romantici non meno che a Heine, il quale l'aveva letta a Parigi nella traduzione di Edgar Quinet, come Heine stesso tiene a precisare in un articolo di *Lutezia*: «Quinet hat lange Zeit jenseits des Rheines gelebt, namentlich in Heidelberg, wo er studierte und sich täglich in Creuzers 'Symbolik' berauschte». (DHA 14/1, 95-6). La seconda edizione consultata da Heine includeva, tra l'altro, la *Geschichte des Heidenthums im nördlichen Europa* (voll. V-VI, 1822-23) di Franz Joseph Mone, che prosegue idealmente la *Symbolica* di Creuzer nelle religioni indogermaniche. In Creuzer, come visto, emerge un quadro esaustivo della simbolica di Diana efesina: nel secondo libro, essa è evocata in quanto *Artemis-Ilithya*, originaria divinità orientale manifestatasi in una fase anteriore alle forme discorsive del pensiero mitologico, sottoforma di *Symbol* e *Bild*, come proiezione politeistica del numinoso, indistinta ierofania del divino nel suo carattere di immediatezza e bagliore rivelativo, immagine riflessa della natura; portatrice di luce e dea cosmica dell'amore e della natura feconda. Dopo aver discusso nei primi due volumi della *Symbolica* le religioni dell'Asia occidentale e

centrale, Creuzer dedica ad Artemis una consistente sezione nel gruppo delle divinità greche provenienti da Oriente, Apollo, Ilithyia, Hecate. Inoltre, è risaputo che Heine si sia avvalso dell'apparato iconografico della *Symbolik* relativo ai Baccanali e alle Dionisie per la descrizione del proprio baccanale in *Die Götter im Exil* (Mücke 1908, 154-58). È opportuno ricordare a questo proposito la somiglianza intermediale, ecfrastica e poetica, che intercorre tra la descrizione della menade malinconica nel IV libro della *Symbolik* nel corteo di Bacco e descritta da Creuzer su base iconografica, nonché la rappresentazione del tiaso notturno descritta da Heine *Die Götter im Exil*. Si dica, inoltre, che la *Simbolica* di Creuzer non rimase per i contemporanei una fonte confinata al solo utilizzo archeologico e filologico, ma anche storico e letterario.

In Francia, oltre che da Heine e Quinet, Creuzer era stato letto e tradotto da Joseph-Daniel Guigniaut (*Les Religions de l'antiquité considérées principalement dans leur formes symboliques et mythologiques*, 1825-41), dallo studioso di storia culturale Victor Cousin, dallo storico Jules Michelet e dallo scrittore Gustave Flaubert. Lo storico delle religioni e poeta Quinet aveva riportato, in maniera molto simile rispetto a Creuzer, le caratteristiche delle religioni antiche nell'opera *Génie des Religions* (Sohnle 1972). A differenza di Creuzer, la cui lettura mitologica rimane su un piano strettamente filologico e storico, Quinet era tentato di leggere i fenomeni storici e il discorso mitologico con lo scopo di interpretare la storia presente. Si servì dunque dell'impianto di ricerca tracciato da Creuzer come base filologica per affrontare un discorso storico-critico sul significato della religione moderna che egli andava legando sia alla rivoluzione materiale politica – «Aucune révolution politique n'est complète sans une révolution religieuse et morale» (Quinet 1903, 225) – sia al cambiamento dei paradigmi estetici e letterari che si diedero a partire dalla Rivoluzione francese. L'exkursus sulle religioni antiche dell'India, dell'Egitto e della Persia doveva servire a Quinet per dimostrare come il panteismo degli antichi potesse essere letto alla luce di un principio unitario ed eterno che legava divino e natura; per poi terminare il suo trattato con un'ode a quelle stesse figure baccantiche che anche nell'opera di Creuzer appaiono come il ricongiungimento in forma rituale dell'unione tra umano e divino (Chassin 1970, 301-03).

Capitolo 6

Simbolica di Diana

1. Dea Natura

Se il divino si manifesta nella natura come simbolo – che a sua volta rappresenta un’incarnazione del divino nella realtà –, la natura e la storia diventano segni della rivelazione del sacro, secondo una prospettiva idealistico-romantica che verrà fatta propria da Schelling, Creuzer e dal romanticismo. La terra è sempre stata personificata come Madre della Natura, i romantici la celebrano come *Erde Mutter*. Nei culti della natura di origine italica era appellata come *Fortuna* o *Bona Dea*, poiché essa dava i frutti della terra donando l’abbondanza, ed era associata in principio a Cerere o Cibele nella religione romana, potenza tellurica (*Erdmacht*), che dai Pelasgi trapassò agli Etruschi attraverso le feste della vegetazione celebrate dai cabiri (coribanti); ed era inoltre divinità infera. Nel Medioevo questo nome venne associato a Diana (Creuzer 1843, 515-71).

Un esempio di visione panica della natura come incarnazione divina e femminile è al centro del romanzo di Hölderlin *Hyperion* (1797-99). Nel I libro, l’esaltazione elegiaca della natura abbraccia un sentimento di comunione uomonatura che riecheggia nel motto «Eines zu seyn mit Allem» (Hölderlin 2015, 87), espresso dal poeta nella professione del credo panteistico ripetuto in anafora. Qui la Dea Natura è esaltata con il nome di Diotima, una divinità femminile sacerdotessa della *physis*, potenza infinita e onnipresente. Il rapporto di venerazione di Iperione per Diotima richiama la celebrazione della figura socratica del *Simposio* alla quale Platone demanda il compito di descrivere l’amore e il concetto di bello. Al termine di un intenso monologo sulla perdita gioia e sulla rinata primavera della vita, Iperione invoca l’immagine di bellezza che rappresenta quella ritrovata felicità. Diotima non è menzionata inizialmente, essa è solo evocata

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

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

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

Arianna Amatruda, *Simbolica di Diana*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0969-4.12, in Arianna Amatruda, *La Dea Diana di Heine. Sopravvivenza e rinascenza del mito nella Parigi del XIX secolo*, pp. 169-196, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0969-4, DOI 10.36253/979-12-215-0969-4

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

come entità panteista e messia del bello e della natura-anima, inesprimibile, ineffabile entità divina che ogni cosa in sé racchiude: «wißt ihr seinen Namen? Den Namen deß, das Eins ist und Alles? Sein Nahme ist Schönheit. [...]» (Hölderlin 2015, 224). Diotima è anche una figura chiave profetica ed emancipatrice, modellata non solo sulla scia del dialogo platonico, ma anche del saggio *Über Diotima* di F. Schlegel (1795), in cui la donna si fa portavoce di istanze utopiche di rinnovamento in quanto annunciatrice di una nuova era umana per mezzo della potenza divina della natura. La sua venuta anticipa infatti la ricerca da parte in *Hyperion* di un nuovo regno divino, «der neuen Gottheit neues Reich». Come specchio del muto linguaggio della natura, essa appare come «die liebende Schweigende» (Hölderlin 2015, 232), natura che si esprime non discorsivamente, ma come suono, come musica celeste attraverso e con la quale il poeta intona un inno alla terra: «Wir sprachen sehr wenig zusammen. Man schämt sich seiner Sprache. Zum Tone möchte man werden und sich vereinen in Einen Himmelsgesang [...]. Vom Leben der Erde sprachen wir endlich. So feurig und kindlich ist ih noch keine Hymne gesungen worden» (Hölderlin 2015, 226). Ma l'entusiasmo lascia progressivamente posto alla malinconia, alla consapevolezza di un'impossibile unione totale, per cui ogni cosa si fa silenziosa e vuota: «Ich trauerte; aber ich glaube, daß man unter den Seeligen auch so trauert. Sie war die Botin der Freude, dieser Trauer, sie war die grauende Dämmerung, woran die unzähligen Rosen des Morgenroths sprossen» (Hölderlin 2015, 266), così che la serena e placida natura beata di Diotima cede il passo all'ombra di Diana: «Ich war ja indessen so oft mit diesen Bäumen umgegangen, war vertrauter mit ihnen, ruhiger unter ihnen geworden; jetzt ergriff mich eine Gewalt, als trät' ich in Dianens Schatten, um zu sterben vor der gegenwärtigen Gottheit» (Hölderlin 2015, 530)¹.

L'ombra di Diana evoca l'attributo lunare della Dea, che appartiene al simbolismo legato sia al culto della natura e della sua ciclicità (Eliade 1972, 158-92), ma anche ad una sensibilità romantica e malinconia associata al senso di perdita e di distacco, nonché al senso di caducità umana. L'algida bellezza lunare di Diana simboleggia l'impossibilità di un'unione completa, di un abbattimento del diaframma tra umano e divino. E difatti le liriche dell'addio di Hölderlin (*Abschied; Palinodie; Der Abschied*, etc.) segnano il definitivo distacco dei due amanti terreni – distacco che nell'*Iperione* è segnato da un'immagine carica di tristezza e silenzio: «Ich trauerte; aber ich glaube, daß man unter den Seeligen auch so trauert. Sie war die Botin der Freude, dieser Trauer, sie war die grauende Dämmerung, woran die unzähligen Rosen des Morgenroths sprossen». La poesia lunare, prediletta da autori del primo Settecento nel segno del culto della natura e del mito tellurico della

¹ In una nota critica (179), Balbiani indica che il passo in questione potrebbe fare riferimento all'appellativo di Diana nemorensis, dea dei boschi: «Anche l'*Ifigenia in Tauride* di Goethe si apre descrivendo l'ombra del bosco di Diana, così cupa che persino la dea aveva paura ad entrare».

madre, si richiama all'ambientazione della pittura seicentesca italiana, che avrà la sua definitiva espressione del canto di Mignon e che prosegue nel preromanticismo con la spiritualità tutta tesa a evocare la profonda connessione dell'animo umano con la natura (Mittner 1964, 156).

Nell'opera di Heine si ritrovano numerosi echi di una personificazione panica della *Dea Natura*. È soprattutto a Parigi che la natura diventa l'immagine femminile del risveglio dei sensi che si compie in seno ad un rinnovamento spirituale e corporeo che il poeta traduce nelle appassionate *Neue Gedichte*, la cui poesia di apertura, *Neuer Frühling*, allude di fatto alla fioritura di una nuova stagione personale, politica e culturale in forma primaverile. Qui troviamo un'eco del messaggio di fratellanza e amore universale fatto proprio dai socialisti utopici e dai sansimoniani espresso nella nuova religione della libertà che Heine aveva già salutato nel 1828 in *Englische Fragmente* (DHA 7/1, 209). È una primavera dell'anima, quella che accoglie Heine a Parigi, città che egli identifica, tra l'altro, con una nuova Gerusalemme, una novella terra promessa, anche descritta come «Mutterland der Civilisation und der Freyheit» (DHA 12/1, 109) – e che si pone tutta nel segno di quegli amori fugaci e libertini che costellano la pinacoteca erotica di *Verschiedene*, dove appare significativamente anche una divina, colossale Diana. Seppure apra le poesie parigine, l'eco di nuova primavera sembra provenire da lontano: «Hörst du fern die Winde schrillen» (DHA 2, 12). Benché scritta nel 1826, con una *Stimmung* malinconica e disillusa più vicina alle liriche del *Buch der Lieder* che non all'esuberanza moderna delle *Neue Gedichte*, è l'insolita collocazione in cima alle *Nuove Poesie* parigine a far supporre un'affinità tematica maggiore con queste che non con le vecchie liriche tedesche. *Neuer Frühling* si apre infatti con un'immagine invernale, che in Heine simbolicamente richiama la madrepatria: il cuore del poeta, prima era avvolto dalle gelide spire invernali, ora è sedotto improvvisamente dal richiamo della natura che dentro e intorno a lui si risveglia. La primavera è uno stato mentale e sentimentale, ma non solo: Heine arriva a Parigi nel maggio 1831, cosicché tutto il suo animo può tramutarsi in un maggio: «Winter wandelt sich in Maie» (DHA 2, 12). Il giovane è sedotto dalle lusinghe della natura e ovunque sente amore e musica, mentre la primavera si diffonde come il canto di una bella fanciulla pronta al piacere. L'amore, che un tempo lo ha reso grezzo, ora torna a sedurlo verso la ricerca di un nuovo cuore, che possa corrispondergli e sia bello e commosso quanto il suo. Finalmente sbocciata, la natura sembra intonare così una verde sinfonia e il direttore d'orchestra che ne tiene il tempo si chiama Amore. 'In principio non fu la parola', dice Heine, ma 'l'usignolo': la genesi del mondo Heine la colloca nella natura in fiore, nel risveglio dell'amore e nella poesia: «Im Anfang war di Nachtigall / Und sang das Wort: Züküht! Züküht!» (DHA 2, 15).

Neuer Frühling appare così un moderno *Cantico dei Cantici*, dove il cantore, inebriato dal risveglio dei sensi, celebra la rinascita dell'Amore in seno alla Natura. Ma questa appare anche nel suo lato *verführerisch*, che lo circonda: il poeta ne avverte il potere perverso, quasi demoniaco, che lo tiene incatenato a sé come se fosse un dolce inganno, finendo per sentirsi preda di una cospirazione che ha il

sapore della perdizione: «Und ach! Ich hab den Kopf verloren! / Der Frühling und zwei schöne Augen, / Sie haben sich wieder mein Herz verschworen» (DHA 2, 16). Egli ha timore di cadere ancora vittima dei sentimenti, di soffrire e subire gli inganni di un amore infedele, tanto che quasi lo atterriscono quei due grandi occhi che lo amano. Che l'eco del nuovo maggio dischiuda forse con sé il ricordo malinconico di un lontano e tormentato amore già provato in Germania, nato «Im wunderschönen Monat Mai», come recita il *Buch der Lieder*. Ma poiché l'amore e la primavera sono destinati alla caducità, egli maledice quel tale, che ha inventato il tempo tiranno. E mentre si susseguono le stagioni, l'una dopo l'altra, mentre la natura sfiorisce, ogni cosa inaridisce, anche l'amore diviene grigio, *gespenstisch*. Rimane alla fine solo un giovane albero, verde come l'estate, che il poeta può contemplare triste e solitario, specchio dell'amata. Dell'amore rimane così solo un simbolo, un albero in forma femminile che, sempreverde, resiste all'inverno dell'amore.

Die Stadt Lukka (1828) si apre con un appello del viaggiatore rivolto alla Natura, personificata in una vergine muta: «O Natur, du stumme Jungfrau» (DHA 7/1, 160), perché racconti i segreti del suo linguaggio misterioso e geroglifico. Non trovando risposta, il viaggiatore interroga un grigio lucertolone, eletto a nuovo professore di filosofia della natura. Heine traccia qui la parodia della filosofia di Schelling e Hegel, opponendovi una più antica filosofia orfica esposta nelle leggende egizie della filosofia di Ermete, secondo la quale ogni essere animato e inanimato è abitato da Dio. Il passo si riallaccia alla parte conclusiva de *Les dieux en exil*, dopo la descrizione dell'esilio di Diana, in cui Heine accenna alle forme dell'esilio degli dèi sotto forma di entità teriomorfe dopo la cacciata del cristianesimo:

[...] lors de la victoire définitive du christianisme, c'est-à-dire au IIIe au IVe siècle, les anciens dieux païen se virent aux prises avec les embarras et les nécessités qu'ils avaient déjà éprouvés dans les temps primitifs [...]. Ils furent contraints de fuir ignominieusement, ces pauvres dieux et déesses, avec leur cour, et ils vinrent se cacher parmi nous sur la terre, sous toutes sortes de déguisement. La plupart d'entre eux se réfugièrent en Égypte, où, pour plus de sûreté, ils revêtirent la forme d'animaux, comme Hérodote nous l'apprend (DHA 9, 241).

Heine stabilisce qui un filo diretto tra la concezione panteistica della personificazione della natura femminile e quella orfico-pitagorica, di derivazione egizia, che considera gli animali come incarnazioni divine, gettando un ponte tra le metamorfosi degli dèi antichi in esseri animali e l'esilio di Diana nella natura come dea panteista, a sua volta signora e custode degli animali. Le storie delle trasformazioni degli antichi dèi in animali nell'idolatria egizia non sono tramandate da Erodoto, come travisa Heine (DHA 9, 126; 241), ma da Ovidio nel quinto libro delle *Metamorfosi*. Anche nella *Götterlehre*, Moritz intravedeva nei miti degli amori di Giove la pienezza della divinità tramutatasi nella natura e nelle forme animali che essa assume, figure dunque sacre «laddove sotto l'effetto della divinità

si venerava la natura tutta e non v'era niente di ignobile nell'idea di concepire il più sublime degli dèi celato in una qualsivoglia forma della natura che tutto comprende» (Congregati 2020, 105).

Nel I libro della *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, Heine si serve di una simbologia mitologica per avviare un discorso di natura storico-religiosa. Lo scopo è sostenere l'esistenza di un'originaria religione della natura panteistica in Germania, una religione occulta: «Der Pantheismus ist der verborgene Religion Deutschlands» (DHA 8/1, 62). Una religione che appare dunque nascosta, come occultate o esiliate sono le divinità che presiedono tale religione, o meglio culto: Diana e Venere, dee femminili rappresentanti del panteismo, sono definite da Heine *misteri e simboli* della fede nazionale che sopravvivono in quanto elementi sensibili nel più antico culto germanico della natura:

Der Nationalglaube in Europa, im Norden noch viel mehr als im Süden, war pantheistisch, seine Mysterien und Symbole bezogen sich auf einen Naturdienst, in jedem Elemente verehrte man wunderbare Wesen, in jedem Baume athmete eine Gottheit, die ganze Erscheinungswelt war durchgöttert [...] (DHA 8/1, 20).

In tale *Naturdienst*, ciascun elemento è un essere magico, ogni albero contempla la presenza del divino, tutto il mondo sensibile è come pervaso da dio, come già nell'antica filosofia di Talete, per il quale tutto il mondo era pieno di dei. Ma le due dee, come va spiegando, sono andate in esilio: esse furono cioè demonizzate dal cristianesimo poiché rappresentavano la più pura essenza di quello stesso panteismo, trasformato dalla Chiesa in pandemonico: «die panteistische Weltansicht der Deutschen in eine pandämonische umgebildet» (DHA 8/1, 26).

L'origine della comune demonizzazione di Diana e Venere viene fatta risalire al momento in cui l'Olimpo pagano, trasformatosi in «luftige Hölle», accoglie per prima una Venere, «Tochter Belzebus», chiamata dal cavaliere Tannhäuser «Teufelinne», e la 'povera' Diana, la quale non fu risparmiata, nonostante la castità, da un analogo destino:

Die arme Diana, trotz ihrer Keuscheit, war vor einem ähnlichen Schicksal nicht sicher, und man liess sie nachtllich mit ihren Nymphen durch die Walder ziehen, und daher die Sage von dem wuhenden Herr, von der wilden Jadv (DHA 8/1, 20).

Dalla storia parabolica dell'esilio di Diana prende forma la leggenda medievale secondo cui la dea è vista vagare per le foreste con lo stuolo delle sue ninfe durante fantasmatici viaggi notturni. Prende vita la leggenda della caccia selvaggia. Da questo momento, i contorni delle due dee cominciano a sfumare fino a confondersi. La mescolanza si osserva nelle più comuni leggende del folklore, accompagnata dal tema della demonizzazione, che si evidenzia al massimo grado nelle forme aberranti che assumono tali divinità nel folklore germanico. La demonizzazione rappresenta plasticamente una stortura moralistica prodotta dalla condanna

cristiana che si abbatte su di loro, dando anche avvio alla credenza popolare nella stregoneria e nel satanismo. Questa visione, del resto, si accorda con la visione che del maligno davano i panteisti sansimoniani: «Das Böse behauptet Heine vom Standpunkte des saint-simonischen Pantheismus und des pantheistischen Idealismus aus, ist einesteils nur ein Wahnbe-griff der Weltanschauung der christlichen Spiritualisten, andersteils ein reelles Ergebnis der auf dieser Weltanschauung beruhenden Welteinrichtung» (Rosteutscher 1947, 42). Difatti, questo legame è perfettamente rilevabile nella *Germania*, dove il simbolismo mitico di Diana rinvia al panteismo ellenistico-germanico, collocandosi la dea in un punto nevralgico tra la storia del cristianesimo, la filosofia della natura panteista e la dichiarazione di intenti della dottrina sansimoniana. In quanto tale, il mito garantisce una funzione strutturale: illustrare l'intimo legame tra la letteratura e la filosofia tedesca, a sua volta derivata da uno sviluppo razionale del dogma religioso del cristianesimo delle origini, riversatosi nel cattolicesimo romano, quindi nel protestantesimo.

La trattazione dell'idea del cristianesimo occupa tutto il primo libro della *Zur Geschichte*. Quest'idea, spiega Heine, coincide di fatto col dogma originato dallo sviluppo precristiano delle due principali dottrine dualistiche: la dottrina dell'emanazione gnostico-indiana e il manicheismo di origine persiana. La prima, credendo nel concetto di un bene originario preesistente, pone l'origine del male nel momento di scissione cosmica, detta emanazione o generazione degli eoni, che quanto più si allontanavano dalla loro origine, tanto più decadevano nell'imperfezione (DHA 8/1, 185). Dalla dottrina indiana deriverebbe così l'idea riversatasi nell'ascetismo monastico cristiano di un peccato originario inteso come male intrinseco all'uomo nel suo processo di allontanamento dall'ordine cosmico, come era nella dottrina dell'emanazione; il cristianesimo, così fondato, giustificherà ogni forma di asceti, mortificazione, purificazione, incarnazione, contemplazione che non avrebbero altro scopo che quello di ricondurre l'uomo alla perfezione originaria. La dottrina gnostica dell'antica religione persiana, che si basa sulla dottrina dei due principi, colloca invece l'origine del male nella scissione e nella lotta tra due elementi primordiali, luce e tenebra, Ormuz e Arimane; elementi che solo quando torneranno a ricongiungersi riporteranno l'uomo all'originaria unione cosmica ideale. Con Lutero l'elemento indico-gnostico viene assorbito nell'elemento ebraico-deistico, originando appunto il cristianesimo evangelico. Quest'ultimo, ereditata così la componente gnostica – dove momento negativo e positivo, bene e male si trasformano nel dogma cristiano nelle allegorie oppostive di Cristo e di Satana e, specularmente di spirito e corpo – considera il mondo fenomenico, la natura, come malvagia. Dalla presenza di due anime interne alla religione si osserva un fenomeno analogo nella letteratura tedesca, caratterizzata, secondo Heine, da due tendenze, una romantica-simbolica-parabolica, l'altra classico-plastica, la cui mescolanza avrebbe prodotto un lungo corpo a corpo, tale per cui quegli elementi si sono così strettamente abbracciati da fondersi, alla fine, l'uno nell'altro, e cioè: la nazionalità germanica e il cristianesimo indico-gnostico, cosiddetto cattolico (DHA 8/1, 218). Ora, Bene e

Male, collocati nella simbolica cristiana rispettivamente nelle nozioni di ‘spirito’ e ‘materia’, sono anche nel cattolicesimo due istanze in perenne lotta tra di loro. Riponendo il cristiano ogni speranza di salvezza nella sublimazione dello spirito ai danni della materia, non fa che perpetrare l’antico errore dualistico della disarmonia originaria. Errore questo, che Heine non tralascia di additare come vero e proprio morbo pestilenziale responsabile di sacrificare i diritti della carne a vantaggio dello spirito.

Se la natura è per il cristiano malvagia, come malvagio è il corpo che di essa è la manifestazione fenomenica, *la dea-Natura* appare come *demonessa*. Venere e Diana sono *Erzteufelin* und *Teufelin*, contro di loro si è scagliato infatti l’anatema. Il cristianesimo non eliminò, dice Heine, quei simboli che pur combatteva, ma li trasformò per renderli detestabili, li convertì allora in nature mostruose e tremende, conferì loro un’esistenza diabolica (DHA 8/1, 20). In questa demonizzazione si mostra per Heine non solo il progressivo decadimento gnostico della divinità; ma anche la trasformazione della primitiva fede nazionale germanica nell’idea del cristianesimo, fede germanica che per Heine è profondamente panteista.

2. «Groß ist die Diana der Epheser»

La sezione più cospicua e di interesse per il discorso panteista è quella che riguarda la versione originaria dell’incipit della *Zur Geschichte*, «Ursprüngliche Anfang. Ueber Deutschland seit Luther. Einleitung» (DHA 8/1, 443; DHA 8/2, 928 sgg.). Questa sezione copriva difatti molto più di quanto veniva annunciato nel titolo «Über Deutschland seit Luther», che prometteva di trattare solo della Germania da Lutero e non della Germania fino a Lutero². Le tesi qui sostenute sulla storia della religione e della filosofia sono ricondotte dalla critica ai primissimi studi di teologia di Heine al liceo di Düsseldorf sotto l’influsso del teologo e filosofo illuminista Schallmayer (1757-1817), il quale si era occupato in particolare della concezione di Dio nei diversi orientamenti religiosi distinguendoli in «supernaturalisti, naturalisti, deisti, panteisti, scettici e critici», secondo una sistematizzazione teorica che serviva alla trattazione coordinata e razionale dei principi della morale e della religione (DHA 8/1, 521). Oltre all’influsso di Hegel e Schelling, le cui dottrine filosofiche rappresentano per così dire l’impianto metodologico della *Zur Geschichte*, Heine si confronta con le teorie religiose del cristianesimo nel 1825, anno della sua conversione protestante.

² Il passo sulla storia religiosa tedesca preluterana è cassata nella versione a stampa definitiva. A questa Heine aveva lavorato dalla seconda metà del 1833 e fino al novembre 1834, per pubblicarla dapprima in francese su «La Revue des Deux Mondes» nel marzo ’34. Verso la fine di ottobre dello stesso anno sarà completata anche la versione tedesca. In particolare si tratta di alcuni passi riferiti a gnostici e manichei, credenze e leggende del Medioevo, inseriti su Lutero, nonché ulteriori brani sparsi, che complessivamente constano di 31 passi espunti, alcuni dei quali ripubblicati separatamente in forma aforistica in *Gedanken und Einfälle*.

Nel cosiddetto «Mäuse-Gespräch», un dialogo fittizio che apre la parte cassata della *Zur Geschichte*, tre topi, rappresentanti di tre diverse fazioni (spiritualista, fatalista e scettica) discutono sulle cause prime ed ultime, sulla natura del mondo fenomenico, paragonando gli eventi teatrali agli eventi della storia del mondo, eventi che si ripetono nel mondo in maniera pedante e prevedibile, come nelle farse di Raupach cui hanno assistito³. Per i topi vana è ogni disputa religiosa e filosofica, poiché ogni atto o scena rappresenta una variazione dello stesso tema, così come gli eventi della storia dell'umanità sono nient'altro che una farsa che si ripete come a teatro in maniera ciclica, in un'eterna spirale. Se così è, vano è anche affliggersi o rallegrarsi, commenta Heine, e meglio sarebbe guardare con distaccata ironia ciò che si dispiega ai nostri occhi. La parabola dei topi a teatro funge da modello per la disputa religiosa precristiana dell'incipit cassato della Germania: «Aber genug, ich will diese Theatervision nicht weiter ausmalen; ich wollte ja nur in verjüngtem Maaßstabe die drey Hauptstandpunkte zeigen, von wo aus jetzt die große Weltbühne mit ihren göttlichen Cömmödien betrachtet wird» (DHA 8/1, 445).

Questo brano è invero un *pendant* alla vicenda biblica «Groß ist die Diane von Ephesus» qui contenuta e che contiene un'analoga polemica. Il passo, espunto dalla *Zur Geschichte*, fa riferimento alla 'divina commedia' che discuteva le principali posizioni religiose al tempo degli artigiani di Efeso, e che ricalcano analogamente le posizioni dei topi di Raupach, scettica, fatalista e spiritualista. Con toni di tolleranza, Heine pone le singole posizioni religiose sullo stesso piano e dichiara al contempo insensate le dispute che da esse originano, affermando apparentemente una propria posizione *super partes*. Ma la smentita è subito segnalata da un repentino cambio di tono. Heine utilizza qui un procedimento litotico che si sviluppa su una serie di proposizioni negative introdotte dalla particella *nein*, per affermare retoricamente la propria adesione alla teoria panteista della natura:

Nein, die Menschheit dreht sich nicht zwecklos in öden Kreisen mit allen ihre n Gedanken und Gefühlen; es giebt Entwicklung und Fortschritt, und wer dafür thätig wirkt ist kein Thor. Es ist nicht alles Schein und Lüge in der Welt, und die materiellen Interessen sind nicht alleinherrschend; die Materie gehorcht dem Geiste, und wenn der Geist es verlangt, opfert sich sogar der Lügner für die Wahrheit und der Schelm für das Recht. Auch ist Gott nicht als reiner Geist abgeschieden von der Welt, in einem besonderen Kasten, welcher Himmel heißt; nein, Gott ist [...] (DHA 8/1, 445-46).

³ Il dialogo, come detto, non troverà posto nella *Zur Geschichte*, ma entrerà a far parte quattro anni più tardi della *Schilderung* «Constanze» in *Shakespeares Mädchen und Frauen* che riferisce precisamente la fonte del dialogo, ovvero la rappresentazione della tragedia di Raupach andata in scena il 27 agosto 1827 a teatro di Berlino, istituzione secondo Heine eccezionalmente adatta alla filosofia hegeliana (DHA 10, 61-2).

La Grande Diana di Efeso è una parabola di cui Heine si serve per affermare il proprio panteismo, in analogia alla disputa originatesi attorno a culto di Diana efesina, ma invertendo con uno stratagemma narrativo le sorti delle confessioni religiose. Quando il culto efesino fu smantellato con l'inizio della predicazione di Paolo, tre furono i principali gruppi che si opposero alla conversione forzata: i primi sono entusiasti all'idea del cristianesimo, che non temono di sostituire alla antica verità una pia menzogna; i secondi, preoccupati solo dei propri interessi materiali, sostengono la conversione e non sono poi diversi da quegli artigiani di Efeso che sostennero le proprie ragioni al grido «Grande è la Diana di Efeso» sbeffeggiando i nuovi apostoli solo per convenienza. Ancor peggiori dei precedenti sono gli indifferentisti, spiega Heine, i quali, spaventati dalla rapidità del cambiamento tentarono di neutralizzare qualsiasi movimento rivoluzionario, come l'ingresso della nuova religione, mantenendosi favorevoli al cristianesimo (DHA 8/1, 447-48). Heine sfrutta questa parabola per difendersi dalle accuse di certi oppositori della nuova religione (sansimoniana), che distingue a sua volta in tre tipi di atteggiamenti religiosi: il destino cioè che un tempo toccò in sorte al culto efesino, oggi spetta al cristianesimo, che dovrà essere progressivamente smantellato o messo a repentaglio dall'arrivo di una nuova religione. Il passo in questione, che segue il discorso cardine sull'idea di religione cristiana e sulla natura dei nemici della nuova religione sansimoniana nel primo libro della Germania, viene commentato e reinterpretato da Heine; tuttavia il passo in questione viene cassato non trovando spazio nella versione definitiva. Non solo, lo smantellamento del culto di Diana di Efeso diviene la metafora della fine del paganesimo, il momento cruciale che segna l'inizio dell'esilio degli antichi dèi, che con Diana condividono questa miserabile sorte.

Appare ancor più significativo che il passo in questione riferito all'espunzione del più antico incipit della *Zur Geschichte* si leghi direttamente alla formula spinoziana divisa in due momenti: «Gott ist» e «alles was da ist», dove la prima parte chiude l'originario incipit, mentre la seconda apre la più estesa dissertazione heiniana del credo panteistico nella «Ältere Fortsetzung»: «Gott und Welt sind nur verschiedene Ausdrücke für dieselbe Sache. Es giebt keine Trennung zwischen Geist und Materie [...]» (DHA 8/1, 446). Di seguito Heine cita alla lettera la formula spinoziana dell'identità tra spirito e materia, congiungendola alla formula schellinghiana dell'identità tra materia o natura visibile e pensiero, formule che confessa di riprendere più e più volte variandole e adattandole non solo come dice, alla sua etica, ma integrandole ad una più compiuta visione poetica che ha come oggetto questa stessa verità ontologica, visione che è confacente al profilo da lui abbozzato di una moderna storia letteraria che qui va delineando e che tenga conto delle idee religiose e filosofiche in essa contenute. Di fatti Heine non intende in primis offrire né una storia, né una critica letteraria il suo scopo è piuttosto quello di illustrare come l'arte, la religione e la filosofia siano a tal punto intrecciate da costituire un unico organismo vivente in grado di orientare tutta la vita spirituale e materiale del popolo tedesco: «Da die Natur d.h. die Erscheinungswelt der sichtbare Gedanken ist, so werde ich in der deutschen Geschichte manchmal die

Bedeutung des deutschen Gedankens d. h. der Literatur erforschen, und das Leben wird den Schlüssel geben um die Räthsel der Philosophie und der Kunst zu lösen» (DHA 8/1, 446). E come il pensiero si manifesta in forma astratta in filosofia che è puro intelletto, così esso si manifesta anche nell'arte, che è pura percezione estetica, in forma plastica attraverso l'immagine, ovvero il simbolo: «Ich nenne Philosophie und Kunst als die reinste Formen des Gedankens. In jener, der Philosophie manifestirt sich der Gedanke durch den Begriff, durch die Abstraktion, in dieser, in der Kunst durch das Bild, durch das Symbol; jene giebt die reine Wissenschaft, diese die reine Anschauung» (DHA 8/1 446).

La religione, che comunemente viene fatta coincidere con la terza manifestazione del pensiero per eccellenza, rappresenta per Heine una forma impura o mista, *Mischform* di arte e filosofia. Se l'arte è rappresentata attraverso il dogma, la filosofia si nasconderebbe nel culto, così che il mistico possa penetrare nella coscienza dall'esterno e non viceversa. Heine sostiene a questo punto la pari dignità tra le diverse dottrine religiose: è indifferente se la verità posta a fondamento della religione sia stata trasmessa alla comunità attraverso la rivelazione del singolo o attraverso un sistema scientifico comunemente accettato. Indica quindi la possibilità che esista una religione 'scientifica' anti-dogmatica, non trascendentale e astratta o basata su forme di rivelazione, ma un sistema che possa attecchire in virtù di un pensiero scientifico, di una legge fisiologica (DHA 8/1, 447).

La teoria sul divino simbolico risulta comunque strumentale nel discorso di Heine, poiché si comprende alla fine del passo come egli in realtà miri a sostenere attraverso quella la validità scientifica della dottrina sansimoniana, che altro non è che una dottrina dal carattere religioso basata su una concezione fisiologica che regola la legge dello sviluppo umano. Lontana dai miracoli e da qualunque forma di rivelazione mistica, la nuova religione originerebbe dallo sviluppo di una «*physikalische Wissenschaft*» (DHA 8/1, 447), esprimendo cioè la fede attraverso contenuti di verità scientifiche che si rendono manifeste nell'intera comunità. Occorre rilevare qui come le parole adottate in questo passo da Heine per giustificare l'impalcatura teorica della propria opera permettono di contestualizzare il pensiero che sorregge il progetto teorico della *Germania*. Questo passo, infatti, contiene un chiaro riferimento non tanto alle teorie di Schallmayer, come vorrebbe la critica, quanto al discorso tenuto da Amand Bazard il 10 dicembre 1828 sull'esposizione della dottrina sansimoniana:

L'humanité, a-t-il dit, est un être collectif qui se développe; cet être a grandi de génération en génération, comme un seul homme grandit dans la succession des âges. Cet être a grandi, en obéissant a une loi qui est sa loi physiologique et cette loi a été celle d'un développement progressif (Bazard/Enfantin 1831, 107).

Così attraverso questa legge, Saint-Simon andava delineando per Bazard anche distinte fasi del pensiero religioso, che aveva diviso storicamente in quattro epoche, due 'organiche' e due 'critiche'. La prima epoca organica è costituita dal politeismo

e termina al principio dell'era filosofica in Grecia; la seconda comincia con il Cristianesimo e si arresta alla fine del XV secolo; la prima epoca critica coincide con la comparsa dei filosofi in Grecia e si estende sino alla predicazione cristiana; la seconda comprende il periodo da Lutero sino a noi (Dalla Volta 1901, 356). La dottrina sansimoniana comprende, tra l'altro, l'enunciazione di una nuova dottrina teologica che non preveda il dualismo cristiano, che distingua potere temporale e spirituale, che escluda altresì il dualismo aristotelico per rifondare una teocrazia spirituale e materiale che elimini ogni egoismo e antagonismo, che persegua come fine ultimo il superamento di ogni dualismo e che riconosca infine la fede nel principio unitario. L'unità è l'idea che infatti ossessiona i sansimoniani, ricercandola ovunque, anche nell'unità di coppia tra uomo e donna, nell'idea spinoziana della natura e nel principio di tutte le cose, poiché *Dio è uno, Dio è tutto ciò che è*.

Heine indaga la sopravvivenza del principio unitario nella decadenza del paganesimo antico tramite l'opera *Fall des Heidenthums* di Tzschirners, annotando in particolare tre cause principali di tale declino: 1) la separazione della ragione dalla sapienza religiosa e dal sacerdozio; 2) il decadimento del sentimento nazionale causato dalla supremazia dei romani; 3) il rifugiarsi della religione nei misteri, laddove il cristianesimo delle origini era già una celebrazione dei misteri (DHA 8/1, 450).

La rifunzionalizzazione filosofica dell'episodio biblico della Grande Diana di Efeso non è esclusiva di Heine, ma si trova già a partire da alcune riflessioni di Shaftesbury a confronto con Wieland (Strich 1910, I, 74). Shaftesbury in particolare si era soffermato sul significato del caso fortuito della sopravvivenza in epoca ellenistica del culto di Diana, culto alimentato e tenuto in vita dall'opportunistic entusiasmo di artigiani e artisti che volevano preservare i diritti di riproduzione dei manufatti della dea solo per trarre un continuo vantaggio economico dalla celebrazione dell'idolo della dea Diana ad Efeso, ormai abbattuto con le predicazioni di Paolo.

Anche Goethe, che aveva avuto modo di ammirare la statua della dea di Efeso proveniente dalla collezione Albani e Farnese a Roma, aveva rielaborato la vicenda biblica della Diana di Efeso nella poesia *Groß ist die Diana der Epheser (Apostelgeschichte 19, 39)*, da cui originerebbe persino la stesura di *Italienische Reise* (Scarpelli 2019, 23-5). Goethe, come più tardi Heine, si era appropriato di questo episodio per non solo per affermare la propria concezione panteistica, ma anche la propria intramontabile fedeltà al culto dell'arte. Raccolta nella *Sammlung 1815. Kunst*, la poesia risale con ogni probabilità al 1812, anno in cui Goethe si era accostato al panteismo dopo la lettura di Giordano Bruno (Goethe 1994, II, 114; Brunnhofer 1886, 241-50). Del 7 settembre 1812 è anche la lettera di Goethe in cui esprime all'amico Humboldt il proprio entusiasmo per la storia di Diana efesia: «Die Ephesische Diana hat uns sehr viel Vergnügen gemacht» (Böhme 2002, 167-92; 2006, 384-94). Nello stesso anno era scoppiata una vera e propria polemica sull'argomento, emersa in seguito alla pubblicazione nel 1811 dello scritto *Von den göttlichen Dingen und ihrer Offenbarung* di Friedrich Heinrich Jacobi, che Goethe

aveva ricevuto in dono dall'autore stesso. Tuttavia, anche se inizialmente sembra apprezzarle, Goethe assumerà una netta posizione contro le idee di Jacobi a favore del panteismo. Jacobi, che aveva attaccato Schelling accusandolo di panteismo e di ateismo (il quale a sua volta risponde con lo scritto *Denkmal der Schrift Jacobis von den göttlichen Dingen*), sosteneva infatti che la natura di dio fosse personale e spirituale e non andasse ricercata in termini razionali: «Der Mensch offenbaret Gott, indem er mit dem Geiste sich über die Natur erhebt» (Jacobi 1816, III, 425; Nicolai 1965, 250-62).

Se all'inizio Goethe articola serenamente la sua differente posizione, come appare nella lettera entusiasta a Schichtegroll del 31 gennaio 1812, in una lettera a Knebel (8 aprile 1812), esprime in tono esasperato il proprio dissenso verso le teorie di Jacobi come mai prima d'ora, si dichiara stanco di duellare a suon di filosofia, sostenendo come sia impossibile negare la filosofia di Spinoza. Più tardi Goethe articolerà ancora il proprio disappunto in un passo del suo diario (Goethe 1965, III, 588). Il panteismo è sostenuto da Goethe nel suo profondo nucleo concettuale, a prescindere da come si vogliano appellare le sue componenti fondamentali – spirito e materia, anima e corpo, pensiero ed estensione, movimento e volontà – che rappresentano la coppia di ingredienti necessari dell'universo, entrambi ugualmente rappresentanti di Dio:

Daß es mit Jacobi so enden werde und müsse, habe lange vorausgesehen, und habe unter seinem bornierten und doch immerfort regen Wesen selbst genugsam gelitten. Wem es nicht zu Kopfe will, dass Geist und Materie, Seele und Körper, Gedanke und Ausdehnung, oder (wie ein neuerer Franzos sich genialisch ausdrückt) Wille und Bewegung die notwendigen Doppelingredienzien des Universums waren, sind und sein werden, die beide gleiche Rechte für sich fordern und deswegen beide zusammen wohl als Stellvertreter Gottes angesehen werden können – wer zu dieser Vorstellung sich nicht erheben kann, der hätte das Denken längst aufgeben, und auf gemeinen Weltklatsch seine Tage verwenden sollen (Goethe 1965, III, 180).

Nell'adesione alla filosofia spinoziana e al panteismo naturalista, Goethe esprime al contempo la sua incrollabile fede nell'iconolatria pagana, paragonandosi ad uno di quegli artigiani orafi che a Efeso erano impegnati nel preservare il culto della Grande Diana contro la progressiva conversione cristiana imposta da Paolo, che allo scopo vietò la riproduzione degli idoli pagani promuovendo anche la distruzione del tempio di Efeso, una delle sette meraviglie del mondo. Nella lettera del 10 maggio 1812, Goethe ringrazia Jacobi del libro che documenta la sua «Überzeugung», che tuttavia non si sente di condividere. In un gioco di rimandi parabolici e di parallelismi, contrapponendo da un lato la fazione panteista, nella quale si annovera, e quella deista di Jacobi, Goethe paragona le divergenze dello *statum controversiae* tra Schelling e Jacobi alla diatriba storico-religiosa sorta nel IV secolo tra gli apostoli cristiani iconoclasti e gli orafi di Efeso, iconolatrici di Diana. Identificandosi infatti con uno degli orafi che all'epoca scolpivano e vendevano il celebre simulacro della dea e che mai avrebbero

acconsentito alla distruzione del suo culto, Goethe, da esteta, rigetta allo stesso tempo l'adorazione di un culto la cui divinità appaia priva di forme:

Ich bin nun einmal einer der ephesischen Goldschmiede, der sein ganzes Leben im Anschauen und Anstaunen und Verehrung des wunderwürdigen Tempels der Göttin und in Nachbildung ihrer geheimnisvollen Gestalten zugebracht hat, und dem es unmöglich eine angenehme Empfindung erregen kann, wenn irgend ein Apostel seinen Mitbürgern einen anderen und noch dazu formlosen Gott aufdringen will (Goethe 1965, III, 190-91).

Tuttavia Goethe, al contrario dell'orafa agitatore di folle Demetrius che si scagliò contro la furia iconoclasta dei sostenitori di Paolo invitando il popolo di Efeso a ribellarsi al grido 'Grande è la Diana di Efeso', non intende proseguire la diatriba con l'amico Jacobi, preferendo sostenere le proprie convinzioni religiose ed estetiche attraverso la silenziosa dedizione artistica:

Hätte ich daher irgendeine ähnliche Schrift zum Preis der großen Artemis herausgegeben, (welches jedoch meine Sache nicht ist, weil ich zu denen gehöre, die selbst gern ruhig sein mögen und auch das Volk nicht aufregen wollen), so hätte auf der Rückseite des Titelblatts stehen müssen: Man lernt nichts kennen, als was man liebt, und je tiefer und vollständiger die Kenntniss werden soll, desto stärker, kräftiger und lebendiger muß Liebe, ja Leidenschaft sein (Goethe 1965, III, 191).

Un simile raffronto Goethe lo ripropone nella lirica coeva allo *Spinoza-Streit* con Jacobi, *Groß ist die Diana der Epheser* (1812), in cui statuisce in modo netto la propria adesione al panteismo materialista attraverso la metafora della professione di fede di un vecchio orafa e artigiano di Efeso, che allo scoppio del tumulto popolare, è costretto a vedere suo figlio gettarsi nella mischia e seguire la scia iconoclasta, mentre egli continua a svolgere il proprio pio mestiere nel segno di Diana:

Zu Ephesus ein Goldschmied saß
 In seiner Werkstatt, pochte,
 So gut er konnt', ohn' Unterlaß,
 So zierlich er's vermochte.
 Als Knab' und Jüngling kniet' er schon
 Im Tempel vor der Göttin Thron,
 Und hatte den Gürtel unter den Brüsten,
 Worin so manche Tiere nisten,
 Zu Hause treulich nachgefeilt,
 Wie's ihm der Vater zugeteilt;
 Und leitete sein kunstreich Streben
 In frommer Wirkung durch das Leben.

Da hört er denn auf einmal laut
Eines Gassenvolkes Windesbraut,
Als gäb's einen Gott so im Gehirn,
Da! hinter des Menschen alberner Stirn,
Der sei viel herrlicher als das Wesen,
An dem wir die Breite der Gottheit lesen.

Der alte Künstler horcht nur auf,
Läßt seinen Knaben auf den Markt den Lauf,
Feilt immer fort an Hirschen und Tieren,
Die seiner Gottheit Kniee zieren;
Und hofft, es könnte das Glück ihm walten,
Ihr Angesicht würdig zu gestalten.

Will's aber einer anders halten,
So mag er nach Belieben schalten;
Nur soll er nicht das Handwerk schänden;
Sonst wird er schlecht und schmäählich enden (Goethe 1988, 368-69).

Ma il parallelismo tracciato da Goethe è molto più sottile di quanto dia ad intendere la critica che registra del poeta lo spirito tanto pacifico, quanto indifferentista. Sembra plausibile che Goethe utilizzi questa parabola non solo per esprimere la propria posizione contraria all'amico Jacobi nei confronti del quale non vuole infierire, ma anche per affermare una duplice professione di fede panteista di cui Diana rappresenta senz'altro l'emblema, così come nella devozione artistica che persegue l'adorazione della divinità in «Anschauen und Anstaunen und Vehrung [...] und in Nachbildung».

Nel maggio 1809 Goethe aveva ricevuto in dono dall'archeologo A. L. Hirt uno breve scritto intitolato *Der Tempel der Diana zu Ephesus*, per cui Goethe aveva familiarità sia con il mito, sia con l'importanza storico-culturale del culto dianico di Efeso (Goethe 1994, II, 1030). Goethe, tuttavia, conferisce a Diana di Efeso un significato diverso rispetto all'espressione di un culto di carattere prettamente religioso, come è invece nel rimando polemico di Heine, ed inerente piuttosto alla sua personale professione di un culto estetico e formale e alla devozione artistica nei confronti della rappresentante pagana in quanto portato dell'arte. Difatti, in una lettera successiva a Jacobi scrive:

[...] als Dichter und Künstler bin ich Polytheist, Pantheist hingegen als Naturforscher, und eins so entschieden als das andre. Bedarf ich eines Gottes für meine Persönlichkeit, als sittlicher Mensch, so ist dafür auch schon gesorgt. Die himmlischen und irdischen Dinge sind ein so weites Reich, daß die Organe aller Wesen zusammen es nur erfassen mögen (Goethe 1965, III, 220).

Da politeista quale è, per il quale le cose materiali e quelle organiche sono rappresentazioni o estensioni di quell'unica emanazione divina che è dio; Diana Efesia, a sua volta dea politeista, appare come la divinità materica per eccellenza, dotata di una forma tangibile che dà sussistenza e consistenza alla stessa divinità e quindi all'oggetto di culto. Goethe si dichiara così a favore della permanenza del culto di Diana Efesia contro ogni iconoclastia che tenda di distruggere la forma. Allo stesso tempo il panteismo nell'unità di spirito e materia integra questa sua personale concezione estetica dell'opera d'arte come *Ganzes*: «Ich finde das Höchste nur in der Vereinigung von beiden [Form und Gegenstand] – im Raphael z. B. Und in den schönsten antiken Werken» (Goethe 1994, 510).

3. Ninfa

La storia della demonizzazione di Diana e Venere, anticipata brevemente come visto nella *Zur Geschichte*, copre interamente la materia di *Elementargeister II*, dove Heine menziona le leggende delle dee in esilio nell'età moderna. La storia di Venere demonessa risale alle saghe del *Venusberg* in cui la dea compare nelle sembianze ora di strega, ora di nobile e grandiosa statua marmorea tutt'altro che priva di vita. Dietro la prova della demonizzazione del femminile nella vicenda dell'usignolo di Basilea, di cui Heine si serve per confutare pettegolezzi di donne e chiacchiere di eunuchi, si celerebbero ben più profonde motivazioni di natura teologico-filosofica riguardo al problema del secolare conflitto tra spirito e materia, e in particolare, dell'affermazione incontrastata da parte del Cristianesimo del principio spirituale e dell'annientamento di quello materiale (DHA 8/2, 510).

Per spiegare la nascita di demone al femminile, Heine evoca le dispute teologiche dei padri della chiesa nel I capitolo della *Zur Geschichte*, che sono dunque riprese nella storia fittizia di Heinrich Kitzler in *Elementargeister II* (DHA 9, 41). La «Religion der Freude» pagana antica è collocata entro le antiche teorie gnostiche e manichee desunte da Heine dal confronto con le teorie di Spittler, basate a loro volta su quelle dello storico della chiesa Neander, con cui Heine aveva avuto familiarità durante gli anni berlinesi (DHA 8/1, 16). Il nucleo di tali leggende del folklore germanico è la concezione dualistica originaria del cristianesimo che considera come distinti anima e corpo, bene e male, luce e tenebra, Cristo e Satana. Una visione dicotomica viene sistematizzata da Heine attraverso le categorie di «Hellenen-Nazarenen» e quindi «Sensualismus-Spiritualismus». La supremazia dello spirito viene indicata come la causa prima del decadimento e dell'erranza inquieta degli spiriti della natura, privati della loro serena identità pagana perfettamente integrata nelle sue componenti materiali e spirituali e dunque surclassati al rango di demoni. Gli spiriti elementari sono divenuti oggetto di una persecuzione secolare poiché essi incarnavano il principio panteistico per eccellenza che il Cristianesimo volle negare e annientare.

In *Elementargeister*, Heine si appoggia alla teoria paracelsiana della classificazione dei singoli spiriti elementari su base naturalistica. Un'opera vastissima, quella di Paracelso, dedicata alla stregoneria, all'alchimia,

all'astrologia di derivazione ermetica, neoplatonica e rinascimentale, che si proponeva, tra l'altro, di studiare l'influsso degli astri nelle malattie umane. Il legame tra il declino degli dèi demonizzati e la nascita degli spiriti elementari è al centro del trattato *De nymphis, sylphis, psygmeis et salamandris et caeteris spiritibus* di Paracelso (1566)⁴. Le leggende che riguardano questo motivo sono raccolte nel libro *Anthropodemus plutonicus* di Praetorius (1668), successivamente riprese nelle *Deutsche Sagen* dei Grimm (1816-18).

La teoria della classificazione paracelsiana degli spiriti elementari supera l'antica concezione dualistica spirito-materia. Nella sezione *De divinis operibus et secretis naturae* (1530-35) del *Liber de Nymphis*, gli spiriti elementari sono descritti come entità semiumane correlate ai quattro elementi della terra, una categoria intermedia tra uomini e demoni la cui esistenza è costituita dalla compresenza della triade cosmologica di zolfo, sale e mercurio – triade alla base della teoria alchemica dell'unione tra principio maschile e femminile, rappresentato dall'uroboro, simbolo anche dell'equilibrio del corpo per eccellenza. Questa teoria aveva il pregio di integrare al vecchio principio dell'ileomorfismo aristotelico della filosofia scolastica un terzo elemento, andando così a scardinare la tradizionale relazione tra corpo e anima come rapporto esclusivo di forma e materia.

Secondo Paracelso, lo spirito elementare è una creatura dotata di razionalità e volontà propria, non è né buona né cattiva, e poteva divenire all'occorrenza strumento del demonio. Fanno parte di questa realtà fate, silfidi, folletti e ninfe: spiriti elementari di segno femminile che possiedono solo corpo e spirito, ma non un'anima, la quale può essere acquisita intrattenendo rapporti di natura amorosa e sessuale con un mortale:

Sono privi di anima ma certamente più affini agli uomini che agli animali. Si mostrano agli umani, anche se non di frequente, e sono fatti a loro immagine e somiglianza come questi sono fatti a immagine e somiglianza di Dio. Si riproducono allo stesso loro modo, sono soggetti alle medesime malattie e alla morte. Hanno anch'essi ceti sociali, leggi proprie e una magistratura; possono inoltre parlare, mangiare, bere e spostarsi da un luogo all'altro. Benché abbiano il nome di spiriti, differiscono da questi per il fatto di possedere carne, sangue, ossa. Degli spiriti hanno però l'agilità. Sono insomma una via di mezzo tra questi e gli esseri umani (Bianchi 1995, 50).

In tal modo, l'ideale sacrale del matrimonio cristiano poteva garantire loro con l'anima, l'immortalità: «Il bagaglio collettivo di esperienza dei secoli precedenti,

⁴ L'opera è edita postuma. La prima traduzione italiana dal titolo *Estratto del trattato di Paracelso sugli spiriti elementari, gnomi, silfi, ondine e salamandre*, appare nel 1836 in appendice alla traduzione del racconto *Ondina* del barone Friedrich de la Motte Fouqué (Milano: Stella e figli).

che aveva fatto registrare così tanti incontri con le fate, era stato in questo modo inserito in una concezione del mondo coerente; Paracelso aveva riempito un vuoto che la teologia cristiana non era riuscita a colmare» (Roling 2019).

Le teorie paracelsiane sulle ninfe, prima ancora che da Heine, vengono recepite da numerosi autori romantici che avevano costruito un motivo letterario destinato ad avere un grande successo e che si tradusse nel genere letterario «Elementargeister-Roman» (Goldammer 1980, 91-113). Tra questi, si menzionino la fiaba *Die Nympe des Brunnens* di Musäus; (1783) *Neue Melusine* di Goethe (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1814-37), il quale già nella ballata *Der Fischer* (1778) aveva rappresentato attraverso la figura della ninfa una sorta di interiorizzazione psicologica del desiderio inconscio che apre la strada al romanticismo (Moog-Grünwald 2008, 481). Il motivo si ritrova, seppur con le dovute differenze, nel mito della Loreley narrato da Brentano nei *Rheinmärchen* (1811) e in *Zum Bacherach am Rheine* (1802); in *Sehr wunderbare Historie von der Melusina* (1800) di Ludwig Tieck; e in *Undine* di Friedrich de la Motte-Fouqué (1811), musicata da E.T.A. Hoffmann, autore a sua volta di *Elementargeist* (1821).

In queste opere, la ninfa è la personificazione psichica del desiderio. In quanto elemento magico a metà fra natura elementare e natura umana, essa incarna la natura erotizzata per eccellenza, alimentando altresì il sogno romantico dell'unione originaria e idillica con la realtà organica, il contatto con la perduta bellezza panteistica della natura, considerata a sua volta come vittima di un inevitabile decadimento a favore del progresso della civiltà e dell'industria, con le sue insidie e tentazioni. Questo *topos*, centrale dunque nella sensibilità romantica, si traduce nella forma di un'erotizzazione della natura al femminile, che tra gli *Elementargeister* di Heine assume una particolare valenza. Egli è interessato in particolar modo agli spiriti dell'acqua e dell'aria, che secondo Paracelso sono quelli che più spesso prediligono rapporti d'amore con dei mortali, se non fosse per una certa tendenza dell'uomo a ingannare lo spirito, vanificando così ogni tentativo di ottenere la bramata anima. Paracelso avverte in proposito che

chi ha sposato un'ondina deve badare a trattarla con rispetto – nel qual caso essa è condiscendente e fedele – e non comportarsi con lei in modo da offenderla, soprattutto in vicinanza di fiumi o laghi. Se un'ondina, oltraggiata o maltrattata, ha lasciato il tetto coniugale e fatto ritorno all'elemento dell'acqua, ci si guardi dal risposarsi, perché il matrimonio rimane valido e l'ondina immancabilmente si vendica nel più spietato dei modi (Bianchi 1995, 51).

L'acqua, tra l'altro è un elemento fondamentale per Heine, indicato come risolutivo per la cura della sua malattia degenerativa di origine nervosa che lo vedeva spesso in preda a forti e debilitanti emicranie (Schiffter 2006). Le abluzioni che gli venivano regolarmente prescritte presso diverse stazioni termali erano di fatto una pratica curativa molto comune all'epoca. La terapia per via acquatica viene trasfigurata dal poeta in immaginifiche figure di spiriti marini e fluviali (*Nixen*). In *Elementargeister*, la demonizzazione del naturale femminile viene

narrata attraverso la favola della sposa di Corinto, la cui fonte per Heine è la ballata *Die Braut von Korinth* di Goethe. La vicenda infatti è la medesima degli spiriti elementari della leggenda delle Willi, figure ninfali prima amate, poi offese e infine spinte alla crudeltà e alla vendetta da un amore non ricambiato. Come osserva Michelet, studioso del fenomeno storico della stregoneria, la scena muta e tetra della sposa di Corinto si rinnova nella storia seguendo lo stesso schema: la promessa di matrimonio; l'infrazione della promessa per mezzo del tradimento; la frustrazione per la promessa tradita, e la conseguente maledizione innescata dalla vendetta della donna sull'uomo. Questa storia si ripete dal secolo XIII al XV, divenendo lo schema fisso dell'incontro simbolico tra uomo e natura e del loro fatale allontanamento (Michelet 1971, 18-9).

Secondo Kornmann – prima fonte a fornire a Heine l'ipotesi delle sue leggende mitologiche – anche Frau Venus era una regina delle fate e le sue seguaci avevano popolato gli elementi dell'aria, dell'acqua e della terra loro assegnati. Le grandi assemblee di fate sul Venusberg erano perciò da intendersi come acquisizioni di nuove anime (Roling 2019, 151). Nella mitologia germanica troviamo figure femminili vampirizzate come vergini, *Jungfrauen*: lammie, willi, donne-cigno e le valchirie. Le lammie sono metà umane e metà animali, appaiono nelle sembianze di fantasmi seduttori, adescano giovani uomini e rapiscono bambini per poi nutrirsi del loro sangue e della loro carne. Le *Willi* sono le spose vampiro; le *Schwänenjungfrauen* sono magiche figure a metà tra una vergine e un cigno in grado di volare e sparire nei cieli, come le valchirie, che predicono il futuro. Questi spiriti rientrano all'interno di un sistema di credenze legato all'eros e al culto matrimoniale, ed hanno in comune l'adempimento di un rituale sacrificale ai danni di un uomo, malcapitato e punito per averle fatte innamorare. In queste leggende le giovani vergini coinvolte sono crudeli figure di demoni o spiriti maledetti, o affini, travestite da animali o figure ibride a metà tra umano e animalesco, con bellissime sembianze che però celano una natura demoniaca e stregonesca, vampiresca e sanguinolenta. Le *Schwänenjungfrauen* inoltre hanno un corrispettivo nel cristianesimo poiché nella Bibbia si riporta che Satana avrebbe condotto il Salvatore in volo per i cieli. Tali viaggi furono più tardi convertiti dal cristianesimo in viaggi notturni di streghe, come riporta anche Heine:

Zur Zeit des Heidenthums waren es Königinnen und edle Frauen von welchen man sagte, dass sie in den Lüften zu fliegen verstünden, und diese Zauberkunst, die damals für etwas Ehrenswerthes galt, wurde später, in christlicher Zeit, als eine Abscheulichkeit des Hexenswesens dargestellt. Der Volksglaube von den Luftfahrten der Hexen ist eine Travestie alter germanischer Traditionen und verdankt seine Entstehung keineswegs dem Christenthum, wie man aus einer Bibelstelle, wo Satan unseren Heiland durch die Lüfte führt, irrthümlich vermuthet hat. Jene Bibelstelle könnte allenfalls zur Justifikation des Volksglaubens dienen, indem dadurch bewiesen ward, dass der Teufel wirklich im Stande sey die Menschen durch die Luft zu tragen (DHA 9, 32).

4. Strega

La sorte di Diana dea dei boschi subisce a partire dalla distruzione del suo culto la condanna a vagare in esilio per quegli stessi luoghi nei quali un tempo cacciava indisturbata. Da dea cacciatrice a demone (s)cacciata: nel basso medioevo Diana è il fantasma prediletto contro cui si scatena una nuova caccia selvaggia che vuole annientare l'ultimo lembo della sua natura panteista. Diana come ninfa-strega appare descritta da Heine alla fine del *Börne-Buch* (DHA 11, 130). Diana emerge tra un gruppo di ninfe che sembrano provenire da un quadro di Giulio Romano, ma come tramutate in creature pallide e spente, in fantasmi dai volti malinconici e dalle membra stanche, depotenziate e immiserite rispetto alla gioiosa vitalità, perché divenute vittima di un'ideale caccia selvaggia al rovescio in cui sono ora loro ad essere perseguitate. Alcune indistinte ombre appaiono muovendosi tra le fiamme di un rogo. Tra queste il poeta distingue alcune figure femminili nude e snelle. Le membra, ancora tornite e fascinosi, contrastano tuttavia con il volto segnato da una segreta miseria, solcato da un sorriso che appare quasi frivolo. Queste donne recano infatti le tracce di un profondo, abissale dolore:

Hie und da, aus dem dicken Nebel, grüßte ein stilles Waldfeuer. Auf eines derselben hinzuschreitend, bemerkte ich allerley dunkle Schatten, die sich rings um die Flammen bewegten; doch erst in der unmittelbarsten Nähe konnte ich die schlanken Gestalten und ihre melancholisch holden Gesichter genau erkennen. Es waren schöne, nackte Frauenbilder, gleich den Nymphen, die wir auf den lüsteren Gemälden des Julio Romano sehen und die, in üppiger Jugendblüthe, unter sommergrünem Laubdach, sich anmuthig lagern und erlustigen... Ach! kein so heiteres Schauspiel bot sich hier meinem Anblick! die Weiber meines Traumes, obgleich noch immer geschmückt mit dem Liebreitz ewiger Jugend, trugen dennoch eine geheime Zerstörniß an Leib und Wesen; die Glieder waren noch immer bezaubernd durch süßes Ebenmaß, aber etwas abgemagert und wie überfröstelt von kaltem Elend, und gar in den Gesichtern, trotz des lächelnden Leichtsinns, zuckten die Spuren eines abgrundtiefen Grams (DHA 11, 130-31).

Non immagini oniriche, ma donne in carne ed ossa come all'epoca se ne potevano incontrare per strada. Heine trasfigura la miseria terrena della donna in una fantasmagoria notturna, antichizzando volti e corpi a renderli testimoni di un antico splendore e di una grandezza divina ormai sbiadita, annientata. La metafora visiva della degradazione della donna nella contemporaneità prosegue descrivendo i tentativi falliti delle ninfe di inscenare una danza baccantica con il tirso, che tuttavia si arresta a causa della fiacchezza e del freddo della notte costringendole per converso ad avvicinarsi a quel fuoco che è loro fatale.

Nella scena che segue il poeta tenta un approccio con una povera ninfa: è la Grande Dea, che nonostante l'aspetto afflitto ed emaciato è ancora in grado di esercitare un potente e magico fascino. Dell'antica «hohe Gestalt» (DHA 11, 130) Diana ha conservato solo la fisionomia inconfondibile, ma la bellezza è fiaccata

dalle lotte e da inseguimenti notturni di secolari persecuzioni, e il poeta non può fare altro che offrire il proprio sostegno al riposo di una povera ninfa, che si accascia morente ai suoi piedi:

«Wie alt bist du, unglückliches Kind» sprach ich zu ihr. «Frag mich nicht nach meinem Alter» – antwortete sie mit einem halb wehmüthig, halb frevelhaften Lachen – «wenn ich mich auch um ein Jahrtausend jünger machte, so blieb ich doch noch ziemlich bejahrt! Aber es wird jetzt immer kälter und mich schläfert, und wenn du mir dein Knie zum Kopfkissen borgen willst, so wirst du deine gehorsame Dienerinn sehr verpflichten – – » (DHA 11, 131).

Anche le ninfe, dalla pelle sempre più pallida e spenta, finiscono per disperdersi come nebbia nel cupo sogno del poeta:

Während sie nun auf meinen Knien lag und schlummerte, und manchmal, wie eine Sterbende, im Schlafe röchelte, flüsterten ihre Gefährtinnen allerley Gespräche, wovon ich nur sehr wenig verstand, da sie das Griechische ganz anders aussprachen, als ich es in der Schule und später auch beim alten Wolf gelernt hatte... Nur so viel begriff ich, daß sie über die schlechte Zeit klagten und noch eine Verschlimmerung derselben befürchteten, und sich vornahmen noch tiefer waldeinwärts zu flüchten... Da plötzlich, in der Ferne, erhob sich ein Geschrey von rohen Pöbelstimmen... Sie schrien, ich weiß nicht mehr was?... Dazwischen kicherte ein katholisches Mettenglöckchen...

Und meine schönen Waldfrauen wurden sichtbar noch blasser und magerer, bis sie endlich ganz in Nebel zerflossen, und ich selber gähnend erwachte (DHA 11, 132).

Se la caccia alle streghe descritta da Heine alla fine del *Börne-Buch* riveste una funzione essenzialmente critica, come metafora estesa non solo della distruzione del paganesimo, ma anche della divina natura femminile, legata per giunta al mondo della bellezza, dell'arte e della poesia; la scena descritta in *Atta Troll* ha una funzione prevalentemente parodistica, che presenta una pantomima morbosa ed estetizzante dove il corteo delle streghe al seguito di Diana non è più composto solo da figure del folklore romano-germanico della caccia selvaggia, ma da figure verosimilmente moderne.

In *Atta Troll*, Diana cavalca nell'aria acquistando il dominio dei cieli. Oltre al recupero dell'immagine classica della cacciatrice celeste (Calasso 2016) emerge in maniera evidente «il motivo, ormai demonico, della strega macilenta, oscena, deforme nel corpo e nell'anima», che attesta la serie di trasformazioni aberranti e anamorfiche subite da Diana a partire da un esilio figurato e dalla dannazione morale che su di essa incombe (Battisti 1989, 162). Non c'è pietà per questa povera creatura spettrale, ma la commiserazione è mitigata una sorta di effetto di ridicolo che accosta miseria e grazia divina. Tra luce e ombra, cielo e terra, Diana è pur sempre una creatura sovranaturale e potente, per questo tanto più affascinante e seduttiva. È infatti la potenza del suo fascino quella che più disorienta il poeta che

la osserva mentre solca il cielo. L'effetto parossistico e di ridicolo è rafforzato dal rovescio della sua natura: la Diana di Heine collide in tutto con l'idea di castità e di virginale purezza che il mito greco ascrive tradizionalmente ad Artemide cacciatrice. Il contrasto che Heine crea è talmente forte che Diana diventa una caricatura di se stessa, una versione esasperata di sé, un'esagerazione mitica e grottesca, un aborto figlio della fantasia e di un irrisolto complesso di castrazione. A spaventare è l'accelerazione con cui questo processo si è manifestato: sembra che la trasformazione in demonessa sia avvenuta da un momento all'altro, bruciando le tappe come un inaspettato fuoco infernale che erompe più che dall'esterno, da dentro:

Spät war, aber desto stärker
Ist erwacht in ihr die Wollust,
Wie ein wahrer Höllenbrand.

Die verlorne Zeit bereut sie,
Wo die Männer schöner waren,
Und die Quantität ersetzt ihr,
Jetzt vielleicht die Qualität (DHA 4, 57).

Non è un caso che le prime sanculotte della Rivoluzione francese fossero chiamate amazzoni incendiarie (Godineau 1995, 16-7). Si palesa un richiamo storico a quelle donne che un tempo si erano distinte come eroine delle barricate e ora, *mutatis mutandis*, hanno proseguito la battaglia per la liberazione dei diritti della carne. Se le precedenti eccitatrici ebbero il ruolo decisivo di aver avviato le danze della rivolta (soprattutto nelle insurrezioni del 1789 e 1795) trasmettendo agli uomini l'entusiasmo necessario ad imbracciare le armi della rivoluzione, ora le nuove baccanti utilizzano quell'impeto rivoluzionario per un altro genere di conquista. Alla morte di Robespierre accadde qualcosa di analogo, le donne si trasformarono in baccanti fuori controllo, ci informa Michelet storico della rivoluzione: «Les femmes sourtout offraient un spectacle intolérable. Impuentes, demi-nues, sous prétexte de juillet [...]. Des furies dansaient en rond [...]» (Michelet 1855, 311-12) Una visione che preannuncia la fine della rivoluzione, ma anche l'inizio di una reazione che si protraeva lungo tutto il secolo. Quasi a metà secolo, l'amazzone non è più guidata da un sano istinto combattivo di rivendicazione politica, ma da un piacere sfrenato e fine a se stesso che si è manifestato tanto più prepotentemente in lei quanto più a lungo essa lo ha negato, represso, rimosso. Il piacere diventa così la sua arma fatale, lo stendardo con il quale essa conduce una simbolica battaglia verso una liberazione, e che Heine sembra osservare con sospetto o sarcastico distacco. Tutta la scena della caccia, infatti, si svolge all'esterno mentre il poeta rimane al di qua del punto di osservazione.

Oltre alla dimensione favolistica e onirica, anche metaletteraria dello *Atta Troll*⁵ – cui Heine per altro attribuisce il significativo titolo shakespiriano, *Ein Sommernachtstraum* – si evidenzia la dimensione religiosa e antropologica della figurazione di Diana come strega. Più precisamente il motivo della magia appare inserito in un preciso contesto storico-religioso. La dea Diana assunse nel Medioevo nella sua veste trina e come patrona delle streghe e dei viandanti notturni connotati legati non solo alla magia, ma anche al suo ruolo di benefattrice del popolo e di puerpera. Il XVIII secolo aveva riabilitato la figura della strega alla luce di una nuova laicità, come espressione di un culto sommerso legato alla natura, all'armonia e ad un benessere precapitalistico che vedeva nella donna un punto di riferimento alternativo rispetto alle autorità mediche ed ecclesiastiche, le cui ricette si rivolgevano alla parte prettamente spirituale dell'uomo invece di quella materiale. Prese così avvio un'ampia e sistematica indagine dell'origine delle credenze popolari alla base della stregoneria, anche grazie alla ricezione filologico-letteraria dell'opera di Paracelso che aveva studiato i rapporti della medicina con il mondo naturale, ritenendo quella un derivato della magia simpatica (Goldammer 1980; Treder 1984, 7). La stregoneria è un tema cardine degli studi naturalistici rinascimentali (Culianu 2006) che verrà raccolto con entusiasmo dai romantici affascinati dal rapporto tra natura, magia e civiltà. Frequente il ricorso al motivo della stregoneria associato alle figure femminili, riproposte non di rado attraverso il motivo del trio satanico ripreso anche da Shakespeare nel *Macbeth* (1563). Affascinati dal legame tra i culti satanici e la magia popolare, i romantici consideravano la stregoneria un tema cardine della storia medievale franco-tedesca. Ludwig Tieck rielabora il tema della caccia alle streghe nel romanzo storico *Der Hexen-Sabbath* (1831), dove il fanatismo religioso viene rappresentato nella riproposizione storica del processo contro due donne accusate di stregoneria avvenuto nel 1459 ad Arras, nel nord della Francia (Paulin 1987, 89). Heine, come per altro Tieck già prima di lui, aveva compiuto un viaggio nello Harz, sulla cui cima, il Brocken, la tradizione popolare collocava il luogo in cui ogni anno nella notte fra il 30 aprile e il 1° maggio nella festa di Santa Valpurga si celebrava il sabba di streghe e demoni, e dove Goethe ambientò la seconda parte del *Faust*.

La stregoneria è legata idealmente ad una concezione naturale del mondo incorrotto, venato da elementi onirici e magici, il cui ricorso spesso cela una critica alla progressiva civilizzazione precapitalistica tipica del pensiero romantico. Se la Rivoluzione francese pose fine alle persecuzioni di streghe, la sua riabilitazione storica fu un processo graduale non sempre condiviso. Jacob Grimm, grazie allo scavo nella mitologia classica e germanica con lo studio delle innumerevoli contaminazioni tra credenze popolari e culti religiosi, riteneva che le streghe

⁵ Si veda l'interpretazione di Carducci, condivisa dalla critica coeva, secondo cui Diana-Abunde-Erodiade sarebbero «tre figure, tre simboli, tre età, tre poesie. Diana, la poesia classica [...], Abonda la poesia romantica del medio evo [...], Erodiade la poesia orientale» (Carducci 1884).

fossero essenzialmente delle povere vittime, donne sagge vissute ai margini della civiltà, protettrici e custodi dei segreti della natura e delle antiche tradizioni popolari (Behringer 2008, 9).

Ne *La Sorcière* (1862) Michelet riscatta la figura della strega reietta. L'immagine che egli restituisce della strega nella tessitura narrativa del suo saggio storico è conforme a quella veicolata dalle condanne dei processi dei demonologi, che l'hanno resa il capro espiatorio di tutti i mali dell'epoca. Michelet mette a nudo tali storture per rimuovere finalmente quel pesante fardello demoniaco attribuitole dalla Chiesa. Tale impostazione storico-critica che considera la stregoneria per lo più come il «frutto di un'alienazione sociale» (Barthes 1971, VII), si accompagna alla parallela immagine benefica della donna guaritrice, vissuta durante i tre secoli malati per eccellenza, il lebbroso (XIV secolo), l'epilettico (XV) e il sifilitico (XVI):

[...] ho cercato di indagare come la donna potè diventare strega. – Ricerca delicata. – Nessuno dei miei predecessori se n'era occupato. Essi non si informano dei gradi successivi, attraverso i quali si giungeva a quest'orribile stato. La loro strega emerge a un tratto, come dal grembo della terra. La natura umana non procede così (Michelet 1971, 239).

Michelet considera infatti la figura della strega in relazione al ruolo e alla funzione che essa venne ad assumere nel contesto familiare, naturale e sociale in qualità di guaritrice del popolo affetto da indigenza, pestilenze e carestie, popolo generalmente abbandonato dalle istituzioni ecclesiastiche e politiche, che di riflesso cominciarono ad osteggiarla. Per l'importanza del rapporto e della sua funzione di soccorritrice nei confronti della collettività, la strega si profila dunque come un'anticipatrice della rivoluzione sociale *ante-litteram* (Behringer 2008, 9), storicamente collocata agli albori dell'era moderna, in concomitanza con la distruzione del culto della natura, nel massimo punto di allontanamento dell'uomo dal paganesimo naturalista, in quella 'morte degli dèi' che Michelet stesso invoca nel primo capitolo del suo romanzo al grido 'Il grande Pan è morto!' (Michelet 1971, 17).

Nello *Atta Troll*, il motivo dell'esilio divino è intrecciato a quello della *Rache*, in risposta alla condanna subita attraverso una dura e secolare persecuzione, che qui vuole essere tanto più accentuata nei tratti morbosi e degradati quanto più le dee hanno sofferto nella mutilazione della loro natura. Proprio a causa della persecuzione, Heine presenta Diana-Abunde-Erodiade come tre figure affascinanti quanto emarginate, costrette a inscenare un perpetuo esilio attraverso la caccia selvaggia. Le dee sono presentate come demonizzate, descritte nel mutamento dalla condizione edenica antica a quella di demonessa. Diana, casta e pudica, è ora fredda e bianca come il marmo e cavalca come una guerriera assatanata bramosa di uomini. Il folle e sonoro riso di Abunde infiamma i pensieri e confonde il poeta che di notte non riesce a prendere sonno. Il desiderio d'amore ha condotto Erodiade all'uccisione di Giovanni Battista facendo di lei una principessa maledetta. Ma

Heine preferisce sorvolare con ironia sulla sua pena: come potrebbe una donna desiderare la testa di un uomo che non ama? Infatti, impossibile decidere da che parte collocarla, se tra gli angeli o tra i demoni: «Weiß man niemals wo der Engel / aufhört und der Teufel anfängt (DHA 4, 58). In questo modo, Heine sembra dirci quanto sia difficile tracciare il reale confine tra la natura e l'altra, in quanto ogni descrizione è tesa a smascherare la contraddizione tra l'identità storica e quella caricaturale medievale. Lontana dalla serena bellezza del tempo pagano, Diana è circondata ora da un'aria tremenda di fuoco e vendetta, mentre Erodiade, incantevole regina orientale, è maledetta da un folle crimine e per questo condannata a vagare come spettro notturno nella caccia selvaggia «als Nachtspek / muss bis zum jüngsten Tage zum Reuten mit den wilden Jagd» (DHA 4, 59).

La scena della caccia selvaggia dello *Atta Troll* restituisce in forma estetica una delle metamorfosi dianeche cui Heine accennerà anche in *Les dieux en exil*: «Diane figure déjà comme un génie malfaisant dans les décrets des évêques. Depuis lors, on la représente d'ordinaire à cheval» (DHA 9, 240). La figurazione di Diana come sfrenata amazzone a cavallo è, senza dubbio, la rielaborazione mitica di Diana tra le più riuscite di Heine, tanto da vantare un lungo corso nella ricezione letteraria (Lülsdorff 1953).

5. «Die arme Drei»

Nel secondo libro di *Börne* Heine avvia una disputa fittizia sul dogma trinitario con un pasciuto olandese, «weder Pietist noch Razionalist», ritratto dell'uomo gaio, indifferente e bonaccione. L'olandese che ragiona per metafore spicciole, definisce il terzo elemento, lo Spirito Santo, come il terzo cavallo di una carrozza, «dem dritten Pferde, wenn man Extrapost reist; man muß immer dafür bezahlen und bekommt es doch nie zu sehen, diese dritte Pferd», e la trinità con una metafora culinaria dove tre cibi chiamati con nomi differenti in realtà rappresentano la stessa cosa (DHA 11, 45). Sul dogma trinitario Heine si era espresso in *Die Romantische Schule*, per sottolineare come la poesia romantica medievale rappresentasse ogni concetto astratto in forma parabolica ed esoterica, così che Dio, Padre e Spirito Santo siano rappresentati nella forma di un simbolismo trino, come il nocciolo la fibra e il mallo (DHA 8/1, 131).

Nella poesia *Symbolik des Unsinnns* (*Zur Ollea*, II, *Neue Gedichte*), Heine si prende gioco del dogma trinitario adottando il lessico culinario in una poesia su un numero, il tre:

Wir heben nun zu singen an
Das Lied von einer Nummer,
Die ist geheißenen Nummer Drei;
Nach Freuden kommt der Kummer.

Arabischen Ursprungs war sie zwar,

Doch christentümlich frummer
 In ganz Europa niemand war
 Wie jene brave Nummer.

Sie war ein Muster der Sittlichkeit
 Und wurde rot wie ein Hummer,
 Fand sie den Knecht im Bette der Magd;
 Gab beiden einen Brummer.

Des Morgens trank sie den Kaffee
 Um sieben Uhr im Summer,
 Im Winter um neun, und in der Nacht
 Genöß sie den besten Schlummer.

Jetzt aber ändert sich der Reim,
 Und ändern sich die Tage;
 Es muß die arme Nummer Drei
 Erdulden Pein und Plage.

Da kam ein Schuster und sagte: der Kopf
 Der Nummer Drei, der sähe
 Wie eine kleine Sieben aus,
 Die auf einem Halbmond stehe.

Die Sieben sei aber die mystische Zahl
 Der alten Pythagoräer,
 Der Halbmond bedeute Dianendienst,
 Er mahne auch an Sabäer.

Sie selber, die Drei, sei Schiboeth
 Des Oberbonzen von Babel;
 Durch dessen Buhlschaft sie einst gebar
 Die heilige Dreieinigkeitsfabel.

Ein Kürschner bemerkte dagegen: die Drei
 Sie eine fromme Trulle,
 Verehrt von unsern Vätern, die einst
 Geglaubt an jede Schrulle.

Da war ein Schneider, der lächelnd sprach,
 Daß gar nicht existiere
 Die Nummer Drei, daß sie sich nur
 Befinde auf dem Papiere.

Als solches hörte die arme Drei,
Wie eine verzweifelte Ente,
Sie wackelte hin, sie wackelte her,
Sie jammerte und fiennte:

Ich bin so alt wie das Meer und der Wald,
Wie die Stern, die am Himmel blinken;
Sah Reiche entstehn, sah Reiche vergehn
Und Völker aufsteigen und sinken.

Ich stand am schnurrenden Webstuhl der Zeit
Wohl manches lange Jahrtausend;
Ich sah der Natur in den schaffenden Bauch,
Das wogte brausend und sausend.

Und dennoch widerstand ich dem Sturm
Der sinnlich dunkeln Gewalten —
Ich habe meine Jungferschaft
In all dem Spektakel behalten.

Was hilft mir meine Tugend jetzt?
Mich höhnen Weise und Toren;
Die Welt ist schlecht und ungerecht,
Läßt niemand ungeschoren.

Doch tröste dich, mein Herz, dir blieb
Dein Lieben, Hoffen, Glauben,
Auch guter Kaffee und ein Schlückchen Rum,
Das kann keine Skepsis mir rauben (DHA 2, 101-03).

Questa poesia tematizza in chiave allegorica la *Dreieinigkei*t dianica. Diana nella sua forma Trivia appare qui come un'entità di natura mistico-pitagorica legata al culto lunare e infero e alla simbologia numerica trinitaria, ma qui in un ironico gioco di simbologie Heine rappresenta Diana come una figura femminile vissuta in un tempo glorioso e felice poi caduta in disgrazia. Il *Dianendienst*, il culto di Diana della Mezza Luna diffuso in Arabia, in Fenicia e Babilonia, si è trasformato più volte, passando attraverso popoli e culture millenarie, ma quando un sarto negò la sua esistenza, che era vera solo perché scritta sui papiri babilonesi, il mondo cominciò a rinnegarla: divenne una fiaba. Un tempo modello di moralità, da tutti rispettata, ora piange e si dispera: è derisa dai saggi e dagli stolti, è una 'povera tre'. Diana difende il diritto di esistere, appellandosi alla sua millenaria natura, antica come il mare e la foresta, antica come le stelle. Ha resistito alla tempesta iconoclasta, alle forze oscure che avanzavano contro. Intatta nella sua castità, ora

gode delle virtù teologali ‘amore, speranza e fede’, di un buon sorso di caffè e rum che nessun scetticismo può sottrarle.

Si tratta di una poesia legata alla revisione teologica di Heine iniziata nel 1848 e che trova paralleli in numerose opere⁶. Trivia compare, come visto, nello *Atta Troll* in veste di strega, nella sua triplice configurazione pagana come *Diana-Luna-Ecate*, che in epoca ellenistica era la dea signora della terra, del cielo e degli inferi e, per estensione, della nascita, della vita e della morte. Abunde ed Erodiade sono aggiunte posteriori rispetto alla classica Trivia e di origine pagano-germanica, corrispettive della dea romana nella tradizione scritturale e nel folklore nordico. Una Diana triforme compare nella scena della Notte di Valpurga del *Faust II* di Goethe (*Klassische Walpurgisnacht, Faust II, II atto*) al seguito di spiriti infernali:

Du droben, ewige Unveraltete,
 Dreinamig-Dreigestaltete,
 Dich ruf ich an bei meines Volkes Weh,
 Diana, Luna, Hekate!
 Du Brusterweiternde, im Tiefsten Sinnige,
 Du Ruhigscheinende, Gewaltsam-Innige,
 Eroffne deiner Schatten grausen Schlund!
 Die alte Macht sei ohne Zauber kund! (Goethe 2000, III, 240-41).

Trivia è evocata qui dal filosofo presocratico Anassagora che nel dramma è in contrasto con la figura di Thales, rappresentante della teoria cosmica vulcaniana in seno alla quale si pone per Goethe anche Diana, rappresentata come la Grande Madre distruttrice e apocalittica, signora della vita e della morte, dei cieli e del mondo sotterraneo e delle potenze inferi (Böhme 2006, 392). La scena seguiva la tragica vicenda di Gretchen, preannunciando la discesa agli Inferi di Faust e la redenzione della fanciulla. Come emerge infatti anche nella poesia *Symbolik des Unsinnns*, si tratta appunto di una divinità-simbolo che ha attraversato numerose epoche e culture, collocata originariamente nel Sabaismo che la venera nella sua configurazione lunare. Diana è di nuovo e sempre dea errante, scacciata, e trapassata come sopravvivate attraverso diverse fasi storiche, come insegna anche l’epigrafe posto accanto alla statua di Diana mutilata a Trier.

⁶ Cfr. *Geständnisse* (DHA 15, 30) e *Disputation (Romanzero, Hebräische Melodien*, estate 1851, DHA 3, 158-72). Già in *Harzreise* (DHA 6, 92) e *Briefe aus Helgoland* (DHA 11, 46), Heine si confronta con il dogma trinitario e in generale con il problema religioso diffusamente trattato nella *Zur Geschichte* (DHA 8/1, 48). Difatti, a dimostrazione della sua affinità con le poesie coeve del 1848, è risaputo che il ciclo *Zur Ollea* dovesse essere inizialmente compreso nelle poesie del *Romanzero*, in particolare nelle *Lamentationen* (DHA 2, 627; HSA XXIII, 126) e ciclo *Lazarus*. Il ciclo finì poi per essere compreso tra le *Neue Gedichte* e le *Zeitgedichte*.

6. Crepuscolo di Diana

La distruzione del personale culto heiniano della dea Venere iniziato in modo profetico nel 1824 (HSA XX, 144) e razionalizzato nella prefazione al *Romanzero* (1851) a seguito dell'ultima visita disperata al Louvre nel 1848, si chiude definitivamente con la poesia *Nächtliche Fahrt* (1851). In questa traversata notturna, Heine statuisce in maniera parabolica il proprio distacco dal sensualismo pagano, incapace ormai di offrire alcun rifugio al poeta malato, del tutto disincantato nei confronti del potere consolatorio dell'arte. In una lettera, Heine fornisce la chiave di comprensione della propria poesia: «Drei Personen steigen in den Kahn, und bei ihrer Rückkehr an's Land sind ihrer nur zwei» (HSA XIII, 92). La sentenza si ripete nel distico finale. Si tratta di un omicidio alla bellezza: durante questo viaggio, la statua di Diana è stata sacrificata, gettata in mare. L'atto è compiuto secondo Heine o da un amante, innamorato, o da un moral-rigorista alla Robespierre, oppure ancora da un liberatore: «ein Liebender oder ein Moralrigorist oder sonst ein Heiland [...] begeht die That aus innerem Drang» (HSA XIII, 92). Nella poesia la voce narrante sogna di voler essere un redentore, un Cristo che porta la croce per liberare la povera bella dalla sua afflizione, dal peccato, dall'angoscia, addirittura dalla lordura e la depravazione «Die arme Schönheit ist schwer bedrängt, / Ich aber mache sie frey» (DHA 3/1, 56). Il movente è una spinta interiore, un atto di disperato entusiasmo volto a salvare quel che resta della bellezza, preservandola dal peccato (*Befleckung*), secondo un «gesto che decreta assieme la fine di un sogno e la liberazione da un incubo» (Pasqualicchio 1995, 71).

Il mare, che anche in *Die Götter im Exil* è cifra ed elemento naturale in cui confluisce ogni esilio, anche in *Nächtliche Fahrt* assume un significato tanatologico: Heine si serve della metafora marina per dire addio alla dea Diana. Come Winckelmann, il quale nel descrivere i contorni della storia dell'arte si sentiva come «wie eine Liebste an dem Ufer des Meeres ihren abfahrenden Liebhaber, ohne Hofnung ihn wieder zu sehen, mit bethränkten Augen verfolgt» (Winckelmann 1764, II, 430), così ora Heine che in quello stesso mare, in quello stesso sentire, è costretto dell'arte a osservarne la decadenza, registrandone non senza sofferenza la distruzione.

Parte terza

RISCRITTURE DEL MITO DI DIANA

Capitolo 7

Diana a Parigi

1. L'immagine femminile di Parigi

La Francia del XIX secolo è fatta oggetto di numerosi stereotipi culturali, veicolati a partire dalle cronache e diari di viaggio che hanno notevole spazio nella letteratura tra Sette e Ottocento, alimentando il mito di Parigi (Stierle 1993). Un mito che si caratterizza per la sua attinenza con la Rivoluzione e il suo messaggio libertario. Nella costruzione di Parigi come mito collettivo della libertà rivoluzionaria emerge l'immagine della libertà, immagine che è frutto di un processo descrittivo-figurativo assai denso e non privo di tensioni (Danneck 2020, 21-32). Dal punto di vista dei viaggiatori, Parigi è vista come la capitale del disordine sociale, della rivoluzione che ha rovesciato l'ordine preconstituito e che si caratterizza nella sua dimensione sociale post-rivoluzionaria come grande serbatoio culturale. La prostituzione e la ricerca del divertimento e del piacere sono due caratteristiche distintive e motivo di attrazione nella capitale, dimensioni che qualificano una precisa immagine identitaria e culturale. La Germania è sin dall'inizio attirata dalla Rivoluzione e primi mediatori interculturali tra Francia e Germania hanno un grande influsso sulla formazione di stereotipi e immagini culturali che si affermano poi nel corso dell'Ottocento (Höhn 2002, 19-47).

L'opera di Heine è densa di stereotipi libertari legati al mito di Parigi. 'Libertà' e 'liberazione' sono concetti chiave del pensiero filosofico e politico di Heine a partire dalla dichiarazione d'intenti «Befreiungskriege der Menschheit» esposta in *Reisebilder* III, in cui elogia l'impronta liberatrice e salvifica di Napoleone che dato all'Europa con le guerre di liberazione, promuovendo l'idea di un'unione di tutti i popoli e di una loro emancipazione politica libertaria – una visione che termina nel 1815, ma che dà vita ad un'ampia letteratura lirica (*Befreiungsliryk*)

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

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

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

Arianna Amatruda, *Diana a Parigi*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0969-4.14, in Arianna Amatruda, *La Dea Diana di Heine. Sopravvivenza e rinascenza del mito nella Parigi del XIX secolo*, pp. 199-241, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0969-4, DOI 10.36253/979-12-215-0969-4

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

sul tema della liberazione. *Befreiungslyriker* sono, ad esempio, Ernst Moritz Arndt, Theodor Körner e Max von Schenkendorf, i quali hanno senz'altro avuto influsso sul giovane Heine (Pelzer 2001, 271-84). In *Englische Fragmente*, Parigi è identificata come la mecca della libertà, la terra promessa, la nuova Gerusalemme nella quale regna una nuova religione, la religione della modernità. Il Reno è il fiume che separa questa terra promessa dalla terra dei filistei, la Germania (DHA 7/1, 209).

Oltre alla sfumatura politica, la libertà parigina si caratterizza per Heine soprattutto come libertà sessuale e dei costumi. Il clima anarchico di un vangelo amoroso e pansessuale, che Charles Fourier aveva delineato come programma politico e sociale ne *Le nouveau monde amoureux* (1816) e propugnato dalla rivoluzione sociale, appare al centro della tematica delle *Neue Gedichte* (1838, 1844), dove emerge tutto l'entusiasmo di Heine nei confronti di una forma di libertà erotica che dischiude una moderna, mondana filosofia materialista e sensualista. Heine è esaltato dai modi libertini dei francesi e associa la libertà sessuale con la rivoluzione materiale. A Parigi è in contatto i Sansimoniani di cui sposa la dottrina protosocialista e il pensiero di una riunificazione filosofica di spirito e materia che, affianco al puro intelletto, esige anche il godimento sensuale. Egli fa proprio questo pensiero estendendolo al concetto di liberazione religiosa e politica, che comporti la liberazione delle catene dell'ascetismo secondo un processo che integri il miglioramento delle condizioni materiali e morali di vita. La dottrina sansimoniana esercita un decisivo influsso sulla poetica heiniana che reinterpretata e rifunzionalizza la posizione liberale di tipo religioso, politico e morale protosocialista in un'ottica amorosa e sensualista, propugnando una liberalizzazione ed emancipazione degli impulsi e dei godimenti della società borghese (Bierwirth 1999, 319).

Il programma heiniano di un'autonomia estetica è strettamente intrecciato al discorso sansimoniano dell' 'emancipazione della carne'. Di questa libertà si fa promotrice la donna, come simbolo della stessa libertà. Espressione di questa forma di libertà sono alcune scene chiave o immagini delle opere di Heine, come la visione della caccia selvaggia in *Atta Troll* con la scena della parata di donne, ovvero di dee alla riscossa, oppure la figura di Hammonia, prostituta di Amburgo nella forma di una grande dea della libertà in *Deutschland. Ein Wintermärchen*,. Anche la figura di *Diana* nel ciclo *Verschiedene* è letta in relazione agli stereotipi nazionali che riguardano l'eros e la frivolezza, poiché il fascino erotico emerge quindi come una qualità tutta francese:

Der Diana-Zyklus besingt die erotischen Reize einer Frau. Die hier aufscheinenden Nationalstereotype, nach denen vorrangig in Frankreich das Laster herrsche, werden zwar von Heine aufgegriffen, jedoch durch die starke Überzeichnung wieder relativiert. Ähnlich verfährt Heine in seinen beiden anderen Gedichten. Das Gedicht *Hoffahrt* karikiert die 'bürgerliche Sexualmoral in Form einer adelsparodistischen Apostrophe an eine Dirne'. Das letzte Gedicht mit ähnlicher Thematik, *Verheißung* (DHA II, S. 121), wurde 1841 geschrieben. Darin erscheint die Frankreichthematik

in Form eines 'welchen Saty[s]', der die deutsche Freiheit nicht zu Exzessen verlocken solle.. Briegleb merkt an, dass mit dieser Figur auch Heine selbst, als Vertreter sinnlich-frivoler, gegen Deutschland gerichteter Kritik, gemeint gewesen sein kann (Danneck 2020, 140).

Che questo concetto assuma poi un risvolto sempre più personale dalle tinte fosche non è scontato. Tra la fine degli anni Trenta e le *Gedichte der 1853-54*, c'è di mezzo la delusione storica del 1848. Non solo, Parigi diventa nauseabonda agli occhi di Heine, è vista come un inferno babilonese (*Babylonische Sorgen*, 1853), colma di delirio e di perdizione, teatro di un'euforia erotica che invece di esaltare, spaventa il poeta preoccupato di abbandonare la moglie in quel bordello a cielo aperto: «Daß ich dich hier verlassen soll, / Das macht mich verrückt, das macht mich toll» (DHA 3/1, 189). Parigi è «sittenlos», i francesi «frivol», i costumi libertini hanno raggiunto livelli tali di sfrenatezza che al poeta manca spazio per coltivare la pace dell'anima, assediato da silfidi che sono «ungesund, und gar zu leicht» (DHA 4/1, 148).

Inizialmente entusiasta di Parigi, Heine si poneva quindi nel solco degli scrittori che guardavano Parigi come patria della liberazione; però quando si ritrova a osservare Parigi con i propri occhi, distanziandosi dall'immagine idealizzata della rivoluzione, comincia a provare una sorta di disgusto per quell'eccesso materialista, in profonda contraddizione con il suo sentire di tedesco. Parigi esercita su di lui un fascino sia respingente sia attrattivo, come un desiderio proibito. La visione ipererotizzata, eccitata e spaventata ad un tempo, che si sprigiona ad esempio al cospetto del dipinto raffigurante la *Liberté* di Eugène Delacroix nella visita al Salon del 1831 – simile per certi versi all'approccio pavido del poeta con la gigantessa marmorea Diana delle *Verschiedene* – può essere letta come esperienza perturbante, dove sogno ed esperienza sensuale si mescolano producendo un effetto che altera la percezione del bello inteso in senso armonico e proporzionale, configurando piuttosto un'anticlassicistica *Ästhetik des Entsetzens*. Questa sensazione esperienziale ed estetica emerge al massimo grado anche nella drammatizzazione della figura femminile nella *Penthesilea* di Kleist, in cui il mitologema Diana appare colto nella sua dimensione culturale selvaggia, e in quella semantica dell'orrore nell'unione contrastante tra eros bellicoso e sacrificio d'amore. Il fenomeno *Entsetzen* viene accostato a uno dei due principi mitologici connaturato all'esigenza di elaborazione mitica come escamotage creativo di rimozione psichica della paura:

Le storie vengono raccontate per scacciare qualcosa. Nel caso più innocuo, che però non è il meno importante, il tempo. In un altro caso, più serio, la paura. [...] Arcaica non è la paura di ciò che non è stato ancora conosciuto (*unerkannt*) ma già la paura di ciò che è sconosciuto (*unbekannt*). In quanto sconosciuto non ha nome [...]. Il terrore (*Entsetzen*), un termine per il quale ci sono pochi equivalenti in altre lingue, diventa 'senza nome' come grado più alto della paura. Così la primissima forma –

e non la meno solida – di familiarità col mondo sta nel trovare i nomi per l'indeterminato (Blumenberg 1991, 59).

Il mito ha, in tal senso, la funzione di trasformare la condizione di distanza dall'«originario terrore selvaggio» elaborandola in poesia (Blumenberg 1991, 91). Un senso d'orrore misto a pietà Heine lo prova non solo al cospetto della conturbante quanto violenta *déesse Liberté* del dipinto di Delacroix, ma anche nei confronti della furia e follia erotica di Erodiade, uno dei tre volti di Diana triviale descritti nella scena della caccia selvaggia dello *Atta Troll*. È un orrore di derivazione culturale antica che si sprigiona dal *Wahnsinn* dionisiaco di cui Heine parla, come visto, anche nella galleria tipologica delle eroine femminili *Shakespeares Mädchen und Frauen*.

In genere, la generazione romantica si era posta tendenzialmente in modo critico e per lo più negativo nei confronti di Parigi, definendola nei termini di una 'moderna Babilonia', 'grande Bordello', 'Inferno', luogo di piaceri proibiti e perdizioni, patria di tutti i vizi e non di virtù (Kautz 1957; Booß 1977; Oesterle 1988, 375-419) Nella poesia *Anno 1839*, Heine contrappone nell'ambito dell'eros i valori positivi della Germania a quelli negativi della Francia. La «Liebe» tedesca è esaltata e ricercata con nostalgia rispetto al «Last» francese, le donne francesi sono frivole, il poeta non sopporta il loro chiacchiericcio e la civetteria, preferendo a quest'ultime le miti e silenziose tedesche (Hermand 1997, 111-15; Höhn 2009, 43-66).

La donna è stereotipata e viene utilizzata come una metafora, o meglio allegoria, che incarna virtù o vizi nazionali soggettivamente intesi, portatrice di valori nazionali che di volta in volta vengono esaltati o ripudiati dal poeta: «Die Franzosen erscheinen als oberflächlich, gesellig, leichtfertig, großherzig, geistreich oder galant, die Deutschen als tief, aufrichtig, ehrbar, plump, treu, sittlich, metaphysisch oder trunksüchtig» (Florack 2000, 2). Questa tendenza si osserva in genere anche in tutte le poesie appartenenti al periodo tra gli anni Trenta e Quaranta, in particolare quelle attorno al 1836, periodo cosiddetto «Tannhäuser-Jahre» (Hansen 1988, 467), ovvero legato alla nostalgia per la Germania. Tutte le poesie che appartengono a questo particolare momento nella biografia heiniana sono state raggruppate sotto la dicitura di «Heimwehlyrik» (Wild 2003, 80). Rientrano in questa produzione le liriche sulle donne parigine in *Verschiedene*, dove il motivo della nostalgia della Germania è fortemente intrecciato con il discorso amoroso che si svolge a Parigi, che viene legato all'apprezzamento o al respingimento del sentimento e dell'eros nel rapporto con la figura femminile, così come al rapporto del poeta con il paese che una data figura femminile rappresenta.

Le modalità di attribuzione degli stereotipi di genere associati ai caratteri nazionali rientra all'interno di un processo culturale paradigmatico del tutto nuovo che si sviluppa alla fine del XVIII secolo grazie agli apporti scientifici della geografia e della medicina e che comporta un rovesciamento delle differenze di genere: esse non vengono più considerate come un dato a priori, anche in chiave

teologica, bensì antropologicamente ed etnicamente determinate (Wild 2003, 92). Secondo la teoria delle analogie tra gli stereotipi di genere e i caratteri nazionali, sono attribuiti alla donna un temperamento sanguigno e quindi francese, mentre all'uomo è attribuito un carattere collerico, tradizionalmente legato al carattere nazionale tedesco, temperamento maschile per eccellenza (Florack 2000, 332). Effeminatezza e passione amorosa sono dunque caratteristiche prettamente francesi anche quando vengono attribuite al genere maschile; mentre al contrario caratteri di forza o spirituali maschili pertengono agli stereotipi tedeschi.

Appare allora quanto mai originale la caratterizzazione apparentemente stereotipata di Diana in Heine, che emerge come una figura femminile estremamente ambivalente, poiché rappresenta una tipologia di figura femminile descritta nei termini antropologici misti. Da un lato la caratterizzano la forza e la determinazione di impronta maschile, derivante dall'origine mitica della sua natura di cacciatrice e combattente, come anche la virtù domestica e la pruderie propria del suo desiderio di castità; dall'altra essa è una seduttrice sfrenata alla maniera francese, manifestazione questa che emerge particolarmente innovativa con Heine. Questa ambivalenza ha natura parodica: l'accostamento di virtù e di vizi produce un effetto satirico e caricaturale; dall'altro essa emerge nella sua doppia natura come essere ideale, che sfrutta i caratteri positivi dell'una e dell'altra nazione, integrando i due principi dicotomici dello spiritualismo tedesco e del sensualismo francese, fine di ogni teleologia heiniana. Non solo, la polarità francese e tedesca che spesso entrano in conflitto in maniera dialettica nella poetica e nell'immaginario di Heine vengono attribuiti a due tipologie culturali ben differenti: da un lato l'illuminismo, dall'altro il romanticismo. Questa differenziazione emerge nella poesia *Anno 1839*, che celebra la Germania come patria perduta ma sempre anelata, e che fa da contrappunto ad *Anno 1829*, che al contrario mostra una visione idealizzata della Francia, essendo infatti scritta ancor prima dell'esilio. È una poesia chiave che segna una transizione sentimentale per Heine da un'immagine ideale della Francia come patria della libertà al disincanto e alla noia borghese decadente che emerge con lo sviluppo della società borghese egualitaria (Wild 2003, 93).

In tale scenario, la figura del dandy si contrappone alle maniere di una classe e di una società sempre più liberale e aperta, così anche Heine, che pur tuttavia non maturerà mai sentimenti antifrancesi veri e propri, a differenza di Heinrich Laube che apertamente nei suoi schizzi metropolitani, *Paris 1847*, dichiara di averne abbastanza di Parigi, di trovarla noiosa, anzi, decadente e morbosa, eccessiva, (Laube 1908). L'iniziale desiderio di libertà e democrazia dei tedeschi si deteriora in una forma di leggerezza e superficialità (Grubitz 2000, 305-18). Ma il carattere francese rimane una chimera, oggetto della fantasia maschile che rimane come passiva e sclerotizzata sotto l'effetto di una castrazione politica. Diana in *Verschiedene* è una donna gigante, imponente, colossale, la sua stazza incute un misto di attrazione e di terrore nel poeta, il quale vuole avventarsi su di lei pur rischiando di venirne travolto, colpito, tramortito.

La letteratura del *Biedermeier* plasma un nuovo ideale di uomo che tende a controllare i propri sentimenti, a reprimerli e che si pone in contrasto esplicito con il soggetto umano passionale e eccezionalmente romantico dell'età goethiana (Lukas 1999, 223-60). A questa nuova tipologia umana pertiene un codice comportamentale che diventa una moda di genere, l'uomo è galante, lo connota una relativa dolcezza e raffinatezza, squisitezza e una relativa mancanza di passionalità. Secondo la critica, la figura femminile nella lirica heiniana resta comunque confinata al ruolo di oggetto della fantasia maschile, Heine mantiene una posizione tipicamente maschilista perseguendo un modello di genere gerarchico, dove la donna è attore passivo e oggetto di un linguaggio corporeo antropocentrico, il discorso amoroso è comunque un discorso dell'uomo che ama. Tuttavia la donna è associata ad una dimensione materna e patria, *Mutterland* appunto, cui l'uomo trasferisce il proprio bisogno di affetto e calore, come emerge in *In der Frühe*: dove «vermischen sich mit romantischen Phantasie-, Weiblichkeits- und Naturbildern» (Lukas 1999, 225).

Baudelaire scrive un'ecfrasi di Diana libertina, sfrenata come un'amazzone che combatte per la libertà rivoluzionaria nella poesia *Sisina*. Scritta tra il '58 e il '59 la poesia trae ispirazione dalla relazione occasionale avuta con Elisa Neri:

Imaginez Diane en galant équipage,
Parcourant les forêts ou battant les halliers,
Cheveux et gorge au vent, s'enivrant de tapage,
Superbe et défiant les meilleurs cavaliers!

Avez-vous vu Théroigne, amante du carnage,
Excitant à l'assaut un peuple sans souliers,
La joue et l'oeil en feu, jouant son personnage,
Et montant, sabre au poing, les royaux escaliers?

Telle la Sisina! Mais la douce guerrière
À l'âme charitable autant que meurtrière;
Son courage, affolé de poudre et de tambours,

Devant les suppliants sait mettre bas les armes,
Et son coeur, ravagé par la flamme, a toujours,
Pour qui s'en montre digne, un réservoir de larmes (Baudelaire 1975, 60-1).

Il sensualismo applicato all'impeto rivoluzionario è centrale nella figura di Sisina, una Diana amazzone che fa all'amore come guida un esercito in battaglia. Della dea emergono la natura selvaggia, la luna, la follia erotica e ancora «the formless, the liquid, the virtual, the monstrous, perhaps also the orgasmic ('qui gemissent comme les femmes'), and certainly the savage and the insane» (Burton 1994, 67). Sono mitologici che accostano, tra l'altro, *Sisina* a *Les Bienfaits de la lune* (1863). La guerriera sfrenata sa essere anche caritatevole e amabile di fronte

a chi la supplica offrendo la propria benevolenza deponendo le armi. La seducente avventuriera è accostata ad una donna in carne ed ossa, la storica eroina della rivoluzione Théroigne de Méricourt (1762-1817), che ebbe un ruolo come combattente sulle barricate il 20 giugno 1792, quando Luigi XVI fu costretto a cedere il berretto frigio ed ascoltare le richieste del popolo. Di Théroigne riferisco i contemporanei Alphonse de Lamartine e Jules Michelet che ne la *Histoire de la Révolution française* (vol. II, cap. IX, 1847-53) la descrive come

Piquante, originale, étrange, avec son chapeau d'amazone et sa redingote rouge, le sabre au côté, parlant à la fois, pêle-mêle, avec éloquence pourtant, le français et le liégeois... On riait, mais on cédait... Impétueuse, charmante, terrible, Théroigne ne sentait nul obstacle... Elle avait eu des amours, mais alors elle n'en avait qu'un, celui-ci violent, mortel, qui lui coûta plus que la vie, l'amour de la Révolution (Michelet 1952, 266).

Lamartine (1790-1869), poeta e uomo politico, tematizza tre diverse messia rivoluzionarie nelle vesti di amazzoni sulle barricate: Giovanna d'Arco (*Le Civilisateur: Jeanne d'Arc*, 1852), Charlotte Corday e Theroigne de Méricourt (*Histoire des Girondins*, 1847). Jean D'Arc è «Ange, femme, peuple, virge, soldat, martyr [...] l'armoire du drapeau des camps, l'image de la France popularisée par la beauté, sauvée par l'épée, survivant au martyr et divinisée par la seule superstition de la patrie» (Reynaud 1997, 138). Emerge una visione sentimentale ed edulcorata della donna rivoluzionaria, che appare non solo come un angelo che attraversa il campo di battaglia, ma anche come spettro e fantasmatica figura materna cristologica, testimoniando la visione misticheggiante ed utopica di una donna salvifica e liberatrice, che per altro pervade molte altre sue opere, in accordo con le correnti utopico-messianiche del romanticismo umanitario francese (Bénichou 1977). Nel romanzo *Geneviève, ou les infortunes de la vertu*, Lamartine mescola visione allegorizzante e mitologica, caratura storica e tradizione popolare nel personaggio femminile di Geneviève. Nella prefazione si fa riferimento a una 'regina dei cieli', vergine cattolica, che però viene assimilata anche alla Grande Dea o Grande Madre Iside, mescolando religione antica e religione moderna, dilatando lo spazio storico e geografico verso l'Oriente, come fa anche Nerval. La regina descritta come un'Iside, divinità lunare venuta dall'Egitto, con lunghi capelli neri e due grandi occhi blu, è simile a una statua greca, robusta e forte come una madre feconda, ma come immagine della Mater dolorosa, «figure noble e souffrante». Geneviève infine è un'allegoria politica rappresentante la Repubblica di Francia come testimonia il suo nome che significa letteralmente «'femme de race' comme la sainte qui a sauvé Paris des Barbares; les infortunes de ce personnage constituent l'histoire d'une expiation et d'une rédemption» (Streiff Moretti 1977, 106-09). Ne *La Chute d'une ange*, Lamartine tematizza il motivo della coppia divina che compone nella coincidenza degli opposti un mito dell'androgino, l'unione ideale di maschile e femminile come recupero di uno stato edenico dell'essere umano in armonia con la natura, e dove la figura di Daïdha è

una vergine adolescente, androgina, descritta come una statua marmorea greca e in termini erotici e sensuallisti che ne esaltano il fascino notturno e ambiguo, umbratile, misterioso, descritta simbolicamente come creatura del fuoco e attraverso immagini nictomorfe, come una dea pagana in esilio.

2. Passeggiatrice e passante

Con Heine il mito di Diana cacciatrice entra nel contesto urbano, prima tedesco, poi parigino. La troviamo a caccia di uomini come passeggiatrice sul Jungfernstee di Amburgo e nei boulevards della capitale. Il motivo della cacciatrice-adescatrice è presente in *Schnabelewopski*, in cui Diana viene menzionata simbolicamente all'interno di un gruppo di passeggiatrici descritte come un moderno corteo di ninfe, naiadi e amandriadi, figure mitologiche ninfali dal segno femminile e appartenenti al regno di Venere nata dalla schiuma marina:

Da flatterten sie vorüber, jene holde Wesen mit ihren geflügelten Häubchen und ihren verdeckten Körbchen, worin nichts enthalten ist [...]. Da wandeln Priesterinnen der schaumstiegenen Göttin, hanseatische Vestalen, Dianen, die auf der Jagd gehn, Najaden, Dryaden, Hamadryaden und sonstige Predigerstöchter – ach! Da wandelt auch Minka und Heloisa (DHA 5, 158).

Nella mitologia omerica le ninfe, vestali di Circe, erano custodi dell'antro, luogo orfico, di conoscenza ed elevazione. Nella mitologia moderna la ninfa diventa una figura del desiderio dalla forte componente sessualizzata, è responsabile della follia umana e divina, provocatrice della possessione erotica (Calasso 2005). Heine assimila l'attributo mitico di *chasseresse* alla figura della canefora, unendo il gioco erotico della passeggiatrice con l'immagine naif della *grisette*, che utilizza le sue armi seduttive per adescare i clienti. Ma il cesto che ninfa reca con sé, suo attributo iconologico per eccellenza è vuoto, a indicare la vanità del suo antico servizio e come gli strumenti della sua arte siano diventati un vezzo frivolo e capriccioso, un compiacimento della vista dalla pura funzione ornamentale.

Nella poesia *In der Frühe* (*Neue Gedichte, Romanzen IX*), Diana non è più solo cacciatrice di uomini, ma in tutte le sue ambivalenze erotiche come nel mito di Endimione. La protagonista femminile è Selene, uno dei volti di Diana, che appare in una veste sensuale, femminile e malinconica. La moderna ninfa fuggitiva del Faubourg Saint-Marceau è una presenza misteriosa che si nasconde e si lascia rincorrere in un paesaggio offuscato da una spessa nebbia, rischiarato dal timido bagliore lunare. La dea è personificata e mimetizzata con Luna, «weibliche Gestalt, die dem Mond vergleichbar» (DHA 2, 81), per un fine preciso: poter contemplare indisturbata il giovane amato che ha calato in un sonno profondo sottraendolo allo sguardo delle altre ninfe. Heine gioca con l'allitterazione delle consonanti w che congiungono il topos del biancore marmoreo con quello lunare creando un parallelo tra «weiblich» e «weiß». Il pallore, il bianco, rimanda non solo alla

lucentezza della statuaria antica che Winckelmann aveva sottolineato nelle sue descrizioni; nonché al senso spettrale che circonfonde la sua natura sopravvivente e che si richiama alla predilezione morbosa di Heine per il bianco mortifero e spettrale del «simulacro imperfetto», anticipando per altro un certo gusto che sarà proprio dell'estetismo decadentista (Fambrini 2022, 225-46).

Diana-Luna è nella sua versione moderna una passeggiatrice alla ricerca dell'amato, che qui diventa un nuovo cliente da conquistare. Il poeta la osserva da *flâneur*. Sulla strada verso casa si domanda per quale motivo ella si fosse sottratta al suo sguardo. Diana è sì una ritrosa e schiva passeggiatrice, ma del tutto diversa da una classica parigina – *solchen schlanken Gliederbau / Sah ich hier in Frankreich niemals* (DHA 2, 81) – tradendo così nell'aspetto una provenienza forestiera. Caratteristica della ninfa, oltre il pallore spettrale, è il leitmotiv erratico della sua fluidità, la natura mobile e sfuggente che implementa con il suo sottrarsi il desiderio dell'Altro, mentre la sua presenza si imprime nella memoria come un'immagine-desiderio. Questa richiama un universo immaginale e figurato così vasto da abbracciare l'intera storia delle idee, un leitmotiv erratico che attraversa tutto l'Occidente:

Sempre sfuggente, eppur onnipresente. Inaccessibile, volatile, ma sempre pronta a tornare, al punto da ossessionare, da innestarsi e fondersi in ogni cosa: dunque essenzialmente fluida. E così Ninfa, questa strana creatura di cui è difficile stabilire un'identità, rintracciare un'iconografia o circoscrivere una storia. Non del tutto personaggio, non del tutto allegoria [...]. Dai sarcofagi antichi ai dipinti rinascimentali, dalle sculture barocche alle fotografie contemporanee essa non smette di passare: appare solo per scomparire e, da questo stesso 'passato', come un'onda, ci promette di ritornare presto. La riconosciamo dalle volute intangibili, dalle fughe, dalle frange visive che da sempre lascia dietro di sé quando passa: capelli sciolti, panneggi al vento, misteriose fluenze. Come gli strascichi impalpabili di un godimento perduto o come il soffio di un desiderio ancora in cerca del suo oggetto. Ai nostri sguardi, alle nostre fantasie non resta che quel soffio, poiché ogni presa è vana (Didi-Huberman 2019, 11).

Essa risale all'imgo impressa di cui parla Lorenzo de' Medici e che fa «tanto sospirare, proprio perché essa non è che un sospiro, un vento che passa e ritorna al nulla, inafferrabile» (Didi-Huberman 2019, 96). Se nel Rinascimento la figura di ninfa ha contribuito a personificare idee come la Fortuna, la dea passante (Luna della poesia *Hortense*) appare come una «Göttin Gelegenheit», ossia personificazione del divino kairòs, l'occasione che si è tramutata in una dea femminile che passa accanto ai due amanti notturni «wie n' Zöfchen, flink und heiter / Kam sie vorbei und sah uns stehn / Und lachend ging sie weiter» (DHA 2, 44). Inoltre si noti come la natura lunare rimandi alla dimensione chiusa in sé e autosufficiente di Diana «che sfuggiva al destino» (Klossowski 2003, 21).

Diana è anche «dea dell'attesa» e «dell'incertezza perenne di appartenere o non appartenere a un principio virile» (Klossowski 2003, 52). Goethe chiarifica la

natura metamorfica di ninfa fuggitiva e desiderata nella quarta *Elegia romana*, in cui lo spirito elementare ha assunto le sembianze di *occasio*, una divinità minore figlia di Proteo il mutevole, ingannevole e malfida la quale cambia volentieri opinione e si concede per capriccio:

So betriegt nun die Tochter den Unerfahrenen, den Blöden;
Schlummernde necket sie stets, Wachende fliegt sie vorbei;
Gern ergibt sie sich nur dem raschen tätig Manne;
Dieser findet sie zahm, spielend und zèärtlich und hold [...]
Und ich verkannte sie nicht, ergriff die Eilende... (Goethe 2000, 159-60).

Occasio descritta da Goethe condivide in tutto gli attributi iconografici tradizionali, il vento tra i capelli sparsi, la nuca scoperta, piedi alati che posano sopra una ruota, simbolo della Fortuna. Ripa avverte che «l'occasione si deve prevenire, aspettandola al passo, e non seguirla per pigliarla quando ha volte le spalle: perché passa velocemente» (Ripa 1986, II, 86). Come aveva notato Warburg, *occasio* è la più decisa concorrente della *Fortuna* nel Rinascimento, afferrarla per il ciuffo rappresenta l'atto di insolenza dell'uomo moderno, ovvero colui che domina il fato (Warburg 2014, 13-5). L'uomo si esprime in rapporto ad essa come audace condottiero, *occasio* è la preda che si presta alla finalità della lotta per l'affermazione di quello. L'avidio *Urmensch*, afferrato lo scalpo, regredisce allo stato prensile, diventa *Greifmensch* soggiacendo in tal modo all'atto di passione e al possesso (Warburg 2014, 19-20). Ma Heine non è interessato al possesso, guarda la sua ninfa apparire nella nebbia vespertina per seguirla con lo sguardo mentre si allontana velocemente, pensando piuttosto alla sua natura ritrosa e schiva: «Auf dem Heimweg dacht ich nach: / Warum floh sie meinen Anblick?» (DHA 2, 82). È lo stesso passaggio a lasciare il segno del desiderio che la dea si trascina dietro come un soffio, un vento leggero sollevato dall'ondeggiante panneggio alla greca.

Le amabili ninfe sono anche esseri crudeli, adescano gli uomini subdolamente per legarli fatalmente a sé, pena la morte, come nel mito di Ondina. Su quanto fatale sia la donna Heine conviene con Honoré de Balzac, come lui *flâneur* e osservatore della natura femminile: «La femme est un être dangereuse» (DHA 15, 19)¹. Insieme i due si intrattenevano in lunghe passeggiate ai giardini delle Tuileries dove potevano apprendere i più reconditi misteri della natura femminile, che si dispiegava sotto il loro sguardo estatico come una teofania. Essi diedero impulso a un tipo di studio erotico-fisiognomico che mescolerà la ricerca mitologica all'analisi antropologica e sociale nella letteratura di panorami.

¹ Cfr. l'articolo del 30 aprile 1840 di Heine in *Lutezia* I: «[...] Balzac qui les a dépeintes avec la plus effrayante fidélité. Il les décrit comme un naturaliste décrit une espèce d'animaux quelconques, ou comme un pathologiste décrit une maladie...» (DHA 13/1, 191).

La donna, come la intende Heine è un soggetto mitologico e un reperto artistico, la cui osservazione e percezione conferiscono un duplice valore soggettivo e numinoso, ma il *Frauenbild* mitologizzato che si innesta nel paesaggio urbano ne scandaglia i turbamenti, vi si mescola con i suoi umori e temperamenti. I *passages* di Parigi aderiscono al modello del falansterio di Fourier, l'utopia urbana del nuovo mondo amoroso. La fantasmagoria erotica di Heine si intreccia coi connotati di questo nuovo paesaggio moderno, conferendo all'ecfrasi del femminile una sfumatura anacronistica che mescola visione mitica e interiorizzata alla dimensione contingente. Per la prima volta antico e moderno entrano in contatto, la città diventa il teatro, il palcoscenico dell'eros divino. Come dirà Benjamin, il *passage*, inteso come esteso luogo dove scorre la vita mondana «è strada sensuale del commercio, fatta per risvegliare il desiderio. Poiché in questa strada le linfe vitali ristagnano, la merce prolifera ai bordi, intrecciandosi in relazioni fantasmatiche come un tessuto ulcerato» (Benjamin 2010, I, 50).

Anche nella Berlino degli anni Venti, Heine aveva assaporato e quasi pregustato il vento della capitale parigina. In *Briefe aus Berlin* l'immediatezza della visione del mondo mondano ed elegante e dei personaggi che popolano il viale Unter den Linden diventa un «pitoreske Schauspiel» dove le dame che vanno a passeggio e si recano all'opera come «dahinhüpfenden Nymphen», e immortalate come «Gestalten» e «wandelnde Blumen» (DHA 6, 12). Il poeta è ammaliato dalla grazia, dall'eleganza del portamento e dai loro abiti, le donne sono considerate nel loro fascino ammaliatore di ninfe che abbelliscono e impreziosiscono il boulevard berlinese con sete preziose e scie profumate attirando lo sguardo maschile che le osserva come a teatro o come se ammirasse un'opera d'arte per imprimerla nella mente: «er fixiert Sie mit der Lorgnette» (DHA 6, 14). La caratterizzazione caricaturale e sensuosa è una marca tipica dello stile ecfrastico di Heine per il quale anche descrivere la città può diventare un processo di analisi sociale e antropologica poiché, confessa, non avrebbe senso non poter dipingere un quadro senza figure. Heine descrive le cose non come sono, ma per come sembrano: questa è, come riporta nella seconda lettera berlinese, la grande critica che gli muove la società borghese moralista, scandalizzata dagli azzardi e dagli eccessi della sua fantasia provocatrice. Per lui la bellezza è non mimesi della natura esteriore, ma forma dell'interiorità, plasmata sull'ideale di bellezza interiore. L'arte antica in particolare, entrando in un rapporto diretto, privilegiato e amoroso con la più intima e personale esperienza estetica dell'autore, acquista nel corso dell'Ottocento una nuova vita e una nuova vitalità rifondando una sorta *Genieästhetik* moderna di herderiana memoria, dove l'attività creatrice del poeta conferisce all'immagine osservata una nuova dimensione del tutto autonoma rispetto alla sua origine; mentre il poeta dal canto suo diventa una sorta di secondo Pigmalione che riplasma in letteratura l'opera d'arte che ha osservato e di cui ha goduto esteticamente. Soprattutto la produzione lirica di Heine muove in direzione di una resa soggettiva del momentaneo colto attraverso l'esperienza sensuale e amorosa. È stato rilevato che lo stile con cui Heine coglie questi momenti di vita parigina somiglia alla resa delle immagini dagherrotipiche, una forma artistica che presenta elementi di una

modernità artisticamente intesa, dove l'immagine non viene più colta nel suo complesso in quanto opera d'arte omogenea e finita, ma nella sua fugacità, nella sua dimensione presente (Hansen 1988, 447-78). Nel conferire un segno della propria percezione a queste figure, Heine sembra anticipare il surrealismo onirico-erotico di André Breton, per il quale la bellezza non sarà niente meno che l'effetto di un *coup de foudre*. Il desiderio della bellezza alimenta la forza convulsiva e la tensione erotica che si innesta grazie impercettibili segnali, minuzie, simboli, coincidenze, atti mancati o appena accennati. L'uomo che si predispone all'amore è colui che è in grado di cogliere nella realtà esterna un scarto di senso involontario, un indizio di interiorità e nel cui reperto saprà allora «riconoscere il meraviglioso precipitato del desiderio» (Breton 2022, 14). Pure per Heine e i suoi contemporanei parigini immersi nella *flânerie* e nella società borghese e galante del XIX non sarà che un gioco allora riconoscere quel precipitato di desiderio nelle costellazioni di dee a passeggio per la capitale. Qui si può cogliere anche il carattere della *Passante* di Baudelaire che un solo sguardo ha concesso, uno sguardo che restituisca la vita, per poi fuggire «Ailleurs, bien loin d'ici! [...] Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, / Ô toi que j'eusse Aimée, ô toi qui le savais!» (Baudelaire 1975, I, 92-3). Il mitologico femminile diviene simbolo di questa ricerca che si innesta tutta sul movimento delle forme e sulla corrispondenza delle dinamiche onirico-percettive nella realtà contemporanea nella quale si travasa il carattere magico-circostanziale di un grandioso passato, per dirla ancora con Breton. Heine intercetta le sembianze di Venere, dea sopravvivenza in esilio nella Parigi contemporanea sotto le mentite spoglie di una dama galante e di passante in *Les dieux en exil*; nel *Tannhäuserlied* Frau Venus è una maga e dea dell'amore trapassata attraverso il medioevo germanico e italico come «génie malfaisant» al pari di Diana, pervertitrice e fatalmente sensuale. Il poeta riconosce la dea in esilio a Parigi non solo per il modo di passare, camminare, ma anche per l'energia residua vitale che esprime danzando; caratteristica che Heine tematizza nel personaggio di Mephistophela in *Der Doktor Faust*. Diana e Venere nella capitale francese del XIX secolo celano quel carattere di transitività e di trapassato nel presente che accompagna lo sguardo dei loro osservatori, colti dall'epifania di una nuova metamorfosi mitica. Gli aggettivi e appellativi non si sprecano per Heine quando descrive la fisionomia di Venere, dea-demone e dama galante: «femme-démon», «diabliesse de femme», «femme galante», «femme celeste et parfumée d'ambroise», divinité aux camélias», e infine «déesse entretenue» (DHA 9, 240). Con lui anche Balzac l'osserva nelle sue metamorfosi cittadine:

Si je fouille dans mes souvenirs, je dois l'avoir rencontrée un jour en passant par la place Bréda, qu'elle traversait d'un pas délicieusement leste [...]. 'Donnez-moi la définition de cette femme - dis-je à M. de Balzac, qui m'accompagnait. - C'est une femme entretenue, répondit le romancier. - Moi je t'étais plutôt d'avis que c'était une duchesse.' D'après les renseignements d'un commun ami qui arriva, nous reconnûmes que nous avions raison tout les deux (DHA 9, 240).

Balzac definirà il carattere della ninfa come tipo fisso nel frammento *La femme comme il faut*, dove indica le qualità e le virtù di una donna desunte dal suo modo di incedere, di camminare, dal portamento e dall'abbigliamento. È uno scritto fisiologico e panoramico e legato oltre che alle caricature dei tipi fissi parigini, agli studi fisiognomici nella *Theorie de la démarche*. Nella descrizione dell'incontro casualissimo con questa passante Balzac restituisce quel senso di accadimento del desiderio cui lo sguardo è dato cogliere in un attimo di imprevedibile estasi, come quello stato di rapimento improvviso che coglie il biblioterotomane quando ha finalmente scovato il libro che cerca:

Par une jolie matinée, vous flânez dans Paris. Il est plus de deux heures, mais cinq heures ne sont pas sonnées. Vous voyez venir à vous une femme. Le premier coup d'œil jeté sur elle est comme la préface d'un beau livre, il vous fait pressentir un monde de choses élégantes et fines (Balzac 1976, III, 692-93).

La coquette descritta da Balzac è una figura del desiderio per eccellenza, colta nell'istante in cui la preda per così dire si offre al cacciatore. Associando drappi e panneggi della veste fluttuante a quelli delle antiche dee, la *femme comme il faut* diventa il segno stesso della memoria antica, la dea Mnemosyne, che passando repentinamente, se scovata nel suo nascondersi, lascia traccia di sé attraverso un vero e proprio *coup de foudre* – per Warburg sarà un 'dinamogramma':

Artistes, poètes, amants, vous tous qui adorez le beau idéal, cette rose mystique du génie heureusement interdite à la mécanique, flânez et admirez cette fleur de beauté si bien cachée, si bien montrée! La coquette se donne par la marche un certain mouvement concentrique et harmonieux qui fait frissonner sous l'étoffe sa forme suave ou dangereuse, comma à midi la couleuvre sous le gaze verte de son herbe frémissante. Doit-elle à un ange ou à un diable cette ondulation gracieuse qui joue sous la longue chape de soie noire, en agite la dentelle au bord, répand au baume aérien, et que je nommerais volontiers la brise de la Parisienne? Vous reconnaîtrez sur les bras, à la taille, autour du cou, une science de plis qui drape la plus rétive étoffe, de manière à vous rappeler la Mnemosyne antique. Ah! Comme elle ented, passez-moi cette expression, la coupe de la démarche! Examinez cette façon d'avancer le pied en moulant la robe avec une si décente précision, qu'elle excite chez le passant une admiration mêlée de désir, mais comprimée par un profond respect (Balzac 1976, III, 693).

3 Gigantessa

Per il carattere materno, accogliente e la prorompente sensualità è certamente *Artemis Efesia* il modello mitologico di riferimento di Heine nella poesia *Diana* (*Verschiedene, Neue Gedichte*). Non la classica cacciatrice, l'impassibile vergine mineraria del mito di Atteone, ma la Grande Dea orientale dell'amore, Magna Mater, frigia Cibele, Demetra, dea della fecondità e della natura, *mētēr thēon*,

Madre di tutti gli Dèi. L'archetipo della Grande Dea rende conto di un'immagine estremamente stratificata, politeistica; essa è generatrice della duplicità che da lei si irradia dal cosmo alla terra, ma è anche una figura ctonia, legata tanto alla vita quanto alla morte. È, inoltre, una figura allotropa e di frontiera, sospesa tra la religiosità greca che ce la tramanda dai poemi omerici nella sua forma antropomorfizzata, e quell'Oriente sapienziale e mistico, che ne ha originato il significato profondo e l'ha diversificato in un *mandala*. È in quanto dea orientale che le caratteristiche di Diana efesina sopravvivono a livello latente nella nostra cultura occidentale, e ci pervengono frammentariamente a livello inconscio nell'immagine della Grande Dea, materializzandosi in sogni e fantasie, creando a partire dalla sua metaforica, un universo mitizzato e dal carattere individuale. E così, come la materializzazione di un sogno, si presenta anche al nostro poeta:

Diese schönen Gliedermassen
 Kolossaler Weiblichkeit
 Sind jetzt, ohne Widerstreit,
 Meinen Wünschen überlassen (DHA 2, 42).

Diana appare come un gigantesco corpo dalle membra colossali, non più di ebano o di marmo, ma di carne. L'attributo di colossale evoca sia l'imponenza della fisionomia, rinviando alla rigida postura ieratica dello *xoanon*, il simulacro ligneo di Diana efesina, e dunque all'importanza iconica e materiale che ha generato un importante sviluppo religioso che dall'orientale Efeso si irraggiava in tutto il mondo antico. Questa figura, come visto, è tanto affascinante quanto ambivalente, arrivando a suscitare non solo curiosità e libido, ma anche sentimenti contrastanti, perfino paura, orrore e *timor* divino. La sua immagine è legata alla Magna Mater Cibele, il cui carattere orgiastico e misterico proprio del suo culto tellurico era stato studiato da Schelling in *Über die Gottheiten von Samothrake* (1815)².

Questa *Magna Diana* è non solo una caricatura della Grande Dea, ma anche un'esagerazione parodica della *chasseresse* moderna in quanto prostituta. Il suo prezzo è commisurato alle dimensioni corporee, il rapporto con questa grande donna si prospetta esoso e di lusso. Heine unisce la dimensione orrificica del culto orgiastico della Grande Dea dei Misteri di Eleusi con una riscrittura del moderno mito di Atteone, ma con un lieto fine. Contemplandone le membra colossali e l'altezza vertiginosa, il poeta ne sembra intimorito e si chiede se non debba raccomandarsi a dio prima di avventarsi sul suo bel corpo:

² Primo lavoro di Schelling in cui si percepisce una profonda influenza di Creuzer e che si rifà in particolare al passaggio centrale del culto di Samotraccia nell'opera *Symbolik und Mythologie der alten Völker* (1810-12). Anche nella *Philosophie der Mythologie* Schelling individua diversi momenti mitologici sottesi alla formazione della coscienza, tra cui quello connesso ai misteri di Cibele (Wirtz 2022, 198).

Wär ich, leidenschaftentzügelt,
 Eigenkräftig ihr genaht,
 Ich bereute solche Tat!
 Ja, sie hätte mich geprügelt.

Welcher Busen, Hals und Kehle!
 (Höher seh ich nicht genau.)
 Eh' ich ihr mich anvertrau,
 Gott empfehl ich meine Seele (DHA 2, 42) .

Proprio come Atteone, che «dubitava che la mano di Diana fosse casta, perciò ne avvertiva il pericolo» (Klossowski 2003, 21). È un pensiero legittimo: Diana è casta e inavvicinabile, per giunta è una dea, quale mortale si spingerebbe a tanto? ‘Me ne pentirei’, dice Heine; eppure si ritrova infine beato e vittorioso a troneggiare dove si è compiuta un’improbabile impresa amorosa. Heine si avventa, come anche Atteone, nonostante il dubbio: egli è preda dell’estasi, è posseduto da Dioniso, con il quale condivide il sangue (Calasso 1988). Quella di Atteone e Dioniso infatti è una generazione pervasa dal delirio mistagogico, di cui l’ebbrezza non è che il viatico. Alla fine dell’amplesso Heine non è stato né battuto da Diana, né sbranato dai suoi cani. L’approccio amoroso con questa grande donna e l’ironia connessa all’impresa si trasformano in una parodia del mito di Diana e Atteone, nel quale viene schernita la presunta inclinazione vendicativa della dea. La tensione dell’assalto si allenta e il poeta descrive il finale dell’impresa come una *rêverie*, immaginando di trovarsi a Bologna, come un Nettuno che troneggia fiero sopra la Fontana del Gigante:

Manchmal, wenn ich bei Euch bin,
 Großgeliebte, edle Doña,
 Wie erinnernd schweift mein Sinn
 Nach dem Marktplatz zu Bologna.

Dorten ist ein großer Brunn
 Fonte del Gigante heißt er,
 Obendrauf steht ein Neptun
 Von Johann, dem alten Meister (DHA 2, 42).

Il *post-coitum* dona un dolce senso di benessere, quell’onorico stato di grazia e vaghezza che produce un sogno a occhi aperti. Al panico e all’ebbrezza erotica segue non il languido umore della disforia, il trascinate stato catabatico del *descensus ad inferos*, ma la quiete della contemplazione epoptica, che nei Misteri si compie nella ricerca anabatica della luce, la più alta elevazione corporea e spirituale che gli iniziati potessero sperimentare in seno a Dioniso e Demetra nei Misteri. Scopo ultimo di questi era infatti l’esperienza della felicità (Tonelli 2021, 15). Se questa lettura possa risultare oltremodo licenziosa non si dimentichi che

qui si sta compiendo per Heine un apprendistato erotico, un percorso iniziatico nei piaceri della carne che era cominciato a Berlino per proseguire ad Amburgo, e che trova infine il suo coronamento a Parigi, la capitale europea del diciannovesimo secolo, la patria della rivoluzione materiale, la città del modello falansteriano e dei *passages*. Città del moderno edonismo, dell'immoralismo e dell'ateismo, del dandismo, della rottura progressiva di ogni barriera sociale, dei costumi liberissimi e disinibiti e, non da ultimo, del capitalismo che sul piacere aveva istituito un moderno business con la riconversione ludico-culturale del Palais-Royal (Hülk 2019, 50-6).

Heine sembra esplicitare in *Diana* ogni più recondita fantasia libidica inserendosi nella schiera degli erotomani e libertini impenitenti, geniali e sovversivi manipolatori del femminile, immaginato o reale che fosse. Tra le fantasie del marchese De Sade c'è chi infatti ha voluto vedere nei panni della giovane educanda Eugénie della *Filosofia nel Boudoir* niente meno che un quadro vivente di Diana *multimammia* circondata non da mammelle, ma da membri virili (Praz 1974, 13). Così come una Grande Dea Gigantessa è stata accolta nel catalogo casanoviano dall'adattamento cinematografico di Federico Fellini della *Histoire de ma vie* quale «archetipo selvatico dove Fellini proietta [...] la possente e infelice 'veneziana di montagna' tradita e venduta dal marito alla compagnia del circo» (Copioli e Morin 2016, 153). Il parallelo qui è evidente nella seconda parte della poesia heiniana, in cui Diana viene collocata nell'ambiente circense dei fenomeni da baraccone, poiché Perpignan era famosa all'epoca per ospitare un grandioso circo:

Am Golfe von Biskaya
 Hat sie den Tag erblickt;
 Sie hat schon in der Wiege
 Zwei junge Katzen erdrückt.

Sie lief mit bloßen Füßen
 Wohl über die Pyrenä'n;
 Drauf ließ sie als junge Riesin
 In Perpignan sich sehn.

Jetzt ist sie die größte Dame
 Im Faubourg Saint-Denis;
 Sie kostet dem kleinen Sir William
 Schon dreizehntausend Louis (DHA 2, 42).

Le proporzioni colossali si richiamano non solo al gigantismo del numinoso in tutto il suo effetto di alterità ed estraneità rispetto al mondo umano, ma anche al concetto di mostruoso e perturbante che assume la figura femminile erotizzata sulla quale uno sguardo – potremmo dire, quasi infantile – proietta la propria libido.

Che Heine si ponga come un ultimo disperato libertino lo testimoniano non solo i ritratti di viaggio all'insegna della ricerca di insoliti volti femminili nei *Reisebilder* e le esuberanti poesie *Verschiedene*, che sono parse alla critica un vero e proprio catalogo leporelliano (non si dimentichi che il libretto dell'opera mozartiana di Lorenzo Da Ponte fu scritto a quattro mani con Giacomo Casanova), ma anche la sua ammirazione per la biografia del veneziano letto a Berlino: «Eine andere Selbstbiographie erregt hier viel Interesse. Es sind die 'Memoiren von Jakob Casanova de Seignalt', die Brockhaus in einer deutschen Uebersetzung herausgiebt. Das französische Original ist noch nicht gedruckt, und es schwebt noch ein Dunkel über die Schicksale des Manuskripts» (DHA 6, 50). Heine inizia una serie di conquiste amorose che tenderà di replicare a Parigi e di cui *Verschiedene* segna il testamento amoroso. Anche le memorie di Casanova si erano svolte all'insegna di una visionaria passione per la *femme* rappresentata nelle sue più curiose e insolite qualità. La sua predilezione infatti è rivolta a figure marginali, diverse, inusuali, immagini dell'arte che potessero suscitare piacere estetico e sensuale. Henriette, la Mignon francese, ad esempio, così come la pallida e svenevole Anna Maria, è quasi un'anticipazione della *tote Marie* delle *Florentinische Nächte* di Heine.

Un'altra figurazione della Grande Dea come 'Grande Dama' è al centro della poesia *Der weiße Elefant (Historien, Romanzero)*. Qui Diana è una *Dea Bianca*, oggetto dell'amore nostalgico dell'elefante del Re del Siam, Mahawasant, che nutre una passione segreta per una bellissima donna, la gigantessa «Von hohem Wuchs, und weißem Leib» che vive nel lontano nord, a Parigi. Questa donna è paragonata per le dimensioni a «Bimha [...] und an der Epheser große Diana» (DHA 3/1, 16). Il corpo è descritto come un grande edificio, una cattedrale dell'Amore, «Gott Amors kolossale Domkirche», di bianco e splendente alabastro, le membra come lunghi pilastri che lo sostengono. Con il motivo dello struggimento d'amore dell'elefante, Heine riscrive e varia il topos in forma animale dell'amore wertheriano facendone la parodia, proponendo attraverso quello un ulteriore richiamo alla sua teoria della scissione tra corpo e materia: l'elefante che sospira d'amore è un Werther a quattro zampe, «ein vierfüßiger Werther» il cui corpo è in Siam, ma il pensiero è con la sua Lotte proiettato nel Nord. L'amore è un pensiero così potente da far male, sfibra il corpo, «schwächt sehr den Magen, vertrocknet die Kehle», il suo desiderio è come la fame dello stomaco, la sete della gola che prepara prematuramente alla tomba (DHA 3/1, 17).

Nella Parigi di metà dell'Ottocento la Grande Dea di marmo che Heine descrive nella poesia *Diana* si tramuta per Baudelaire in una mostruosa quanto materna gigantessa. La poesia *Géante* esce su «La Revue française» il 20 aprile 1857, ma c'è chi sostiene di aver sentito Baudelaire recitarla nel 1843, anno in cui circolavano le *Neue Gedichte* heiniane (Baudelaire 1975, I, 874). In questo mostro di carne che è la *Géante* vediamo trionfare la natura florida e rigogliosa nelle forme sinuose di una gigantessa, il cui corpo appare come una montagna, dove il poeta come un gatto voluttuoso o un quieto villaggio desidera essere accolto, per dormire all'ombra dei suoi seni come fossero arbusti:

Du temps que la Nature en sa verve puissante
Concevait chaque jour des enfants monstrueux,
J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante,
Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux.

J'eusse aimé voir son corps fleurir avec son âme
Et grandir librement dans ses terribles jeux;
Deviner si son coeur couve une sombre flamme
Aux humides brouillards qui nagent dans ses yeux;

Parcourir à loisir ses magnifiques formes;
Ramper sur le versant de ses genoux énormes,
Et parfois en été, quand les soleils malsains,

Lasse, la font s'étendre à travers la campagne,
Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins,
Comme un hameau paisible au pied d'une montagne (Baudelaire 1975, I, 22).

La gigantessa baudelaيرية offrirà lo spunto per il soggetto di un quadro di René Magritte, il quale ritrae la Grande Dea in una versione ancora più moderna. È una figura dall'aspetto concreto, e non più onirico e metamorfosato nella natura come quella di Baudelaire, ma materializzatasi ora in un corpo di donna, che appare in tutta la sua spettacolare nudità e nelle smisurate dimensioni alla vista di un omino miniaturizzato in una stanza d'albergo. Accanto, un'epigrafe che riporta una variazione della *Géante*, a riprova di come l'opera di Magritte rappresenti una citazione figurativa e una riscrittura creativa della poesia di Baudelaire:

Alors qu'un monde bas mais de grâce prenante
Barce de ses couleurs l'espoir vain de vos yeux
Au milieu de ma vie se meut une géante
Méprisante, masquée et négligeant vos dieux.

Son grand corps pour moi seul abandonné se pôme
Et libre se déploie en de terribles jeux
S'apaise pour renaître en une sombre flamme
Déchirant les brouillards qui nagent dans ses yeux.

Parcourant pour toujours ses magnifiques formes
J'ai rampé au versant de ses genoux énormes
Et parfois en été, si les soleils malsains

Lasse, la font s'étendre au travers de mes songes
Je m'endors tendrement à l'ombre de ses seins
Sans rêve que celui où son rêve me plonge

(Baudelaire).

Per Magritte, come per Baudelaire, la visione della gigantessa è una fantasia all'ottativo, è il desiderio stesso fattosi carne. Questa mostruosa natura in potenza cui l'artista desidera abbandonarsi voluttuosamente, memore di dolci sogni infantili, cela anche un senso di distacco dal numinoso che è un tutt'uno con la natura. Entrambi esaltano della dea il carattere ludico, ma anche terribile, le magnifiche e sinuose forme del corpo che appaiono come un'enorme montagna che tutto accoglie, all'ombra dei cui seni il poeta cerca protezione, potendovi dormire. Nell'epigrafe di Magritte emerge inoltre l'aspetto rigenerativo della natura rigogliosa, che si placa per rinascere nella scura fiamma, così che l'incontro con Diana assume l'aspetto palingenetico di un'iniziazione estatica in seno a Madre Natura.

In Heine troviamo un simile desiderio di abbandono onirico e infantile nelle *Florentinische Nächte*, dove questa volta la gigantesca e possente figura di donna ha assunto le fattezze vere e proprie di una statua, la Notte di Michelangelo – l'*Ideale* anche di Baudelaire – dinnanzi alla quale il poeta si intrattiene estasiato in uno stato di muta contemplazione. Energica e audace, ma allo stesso tempo di una dolcezza inusuale per quell'artista, nelle membra possenti della Notte il poeta scorge come una quieta dimora, un mite raggio lunare che lo accende e nel quale vorrebbe abbandonarsi come in un sonno eterno:

Eine ganze Stunde blieb ich dort versunken in dem Anblick eines marmornen Frauenbilds, dessen gewaltiger Leibesbau von der kühnen Kraft des Michel Angelo zeugt, während doch die ganze Gestalt von einer ätherischen Süßigkeit umflossen ist, bey jenem Meister eben nicht zu suchen pflegt. In diesen Marmor ist das ganze Traumreich gebannt mit allen seinen stillen eine zärtliche Ruhe wohn in diesen schönen Gliedern, ein besänftigendes Mondlicht scheint durch ihre Adern zu rinnen... es ist die Nacht des Michel Angelo Buonarotti. O, wie gerne möchte ich schlafen des ewigen Schlafes in den Armen dieser Nacht... (DHA 5, 203).

In un frammento censurato e comunque non meno empio del precedente, troviamo una variazione del complesso del «*sex appeal* dell'inorganico» (Perniola 1994). Invece che sprofondare, come se fosse reduce da un amplesso in un sonno eterno insieme alla Notte, il poeta desidera anzitutto risvegliarla con l'ardore di un bacio descrivendo in modo minuzioso la sua attrazione per la fredda e morta pietra e l'approccio con essa. Infondere di vita tutte le belle statue, scaldarne le fredde membra con tutto il calore umano, «mit meiner brennender Seele [...] mit meiner rothen Blut; mit Freuden» per mettere così in atto un piano palingenetico, di salvezza e redenzione di questo popolo di marmo, «könnst ich ein Heiland werden für dieses Volk von Stein», unendo ancora una volta le dimensioni dell'eros e della religione, in una visione pansessuale sacralizzata ed estetizzata (DHA 5, 362).

Inoltre, emerge qui la concezione imagologica dell'arte, che considera l'opera come portato di elementi culturali e storici. Lo spirito divino nel Rinascimento si è

calato hegelianamente per Heine nel popolo italiano che ha saputo sviluppare al massimo grado il proprio ingegno attraverso l'arte figurativa. Ereditando infatti il pensiero sulla teoria dei caratteri nazionali che si esprimono nelle arti come *Kunsttypen*, per Heine qualunque manifestazione artistica scultorea non può che evocare il periodo aureo dell'arte italiana, il Rinascimento, che ha saputo imitare la bellezza dell'arte classica greca risvegliandone lo spirito antico. Il poeta, animato dal desiderio di infondere una nuova vita in ogni bella statua, si accosta così alla statuaria classica con nostalgico pathos e trasporto, emblema di una disperata, estrema e appassionata reazione contro la fine della *Kunstperiode*, ovvero come ultimo tentativo di arginare quel vuoto lasciato dalla scomparsa della Bellezza nell'epoca del nascente disincanto industriale. Le statue di marmo vengono accostate per antitesi agli automi del mondo industrializzato e spersonalizzato, qui evocato attraverso la voce di alcuni turisti inglesi entrati nella Cappella medicea. Marmo e macchina, nonostante la comune *Starrheit*, si collocano così agli antipodi di due mondi culturali:

[...] prachtvolle Ruinen, edle Statuen, stille Gemälde, große schwarze Augen die aus bleichen Gesichtern so todessüchtig uns anschauen, und wenn das Volk auch manchmal in starke Bewegung geräth und etwas laut sich ausspricht so ist seine Bewegung doch so edel, so harmonisch, so rythmisch [...]. Alle andere Länder sind wir mit einer Maschine fabriziert und die Menschen darinn erscheinen mit wie Automaten... (DHA 5, 363).

Come accennato, il gusto per il morboso e la predilezione per la rigidità e il pallore etereo sono caratteristiche tipiche della ricerca di un piacere estetico ancorché erotico in Heine, piacere morboso che verrà esasperato da Baudelaire e dalle figure del decadentismo borghese, che esalta la sopravvivenza della bellezza nelle figure smunte e malate delle cosiddette 'muse venali', simbolo della *Beauté* nella Parigi del XIX secolo per eccellenza.

Nella critica d'arte del *Salon 1859*, tessendo le lodi per una figura scultorea degna delle più belle opere rinascimentali e che ritrae una «*Ève prodigeuse*»³ dell'artista Clésinger, Baudelaire, in opposizione all'ilarità della critica, generata presumibilmente dalle sproporzioni del corpo marmoreo, non teme di esprimere la propria predilezione per un'«estetica del colossale», che consideri belle tutte le cose di grandi dimensioni, siano esse naturali o artificiali:

³ L'opera, all'epoca conservata a Roma, è andata perduta. Nel 1857 Clésinger aveva dedicato una tela a Dumas figlio, raffigurante una *Femme piqué par un serpent*, detta 'La *Présidente*', oggi conservata al Museo d'Orsay. Si tratta di un'opera magnificente e voluttuosa, criticata aspramente ma apprezzatissima da Gautier al Salon del 1847, che ritrae un corpo di donna disteso e contorto sinuosamente, modellato sulle forme di una nota salottiera, Madame Sabatier (Baudelaire 1975-76, II, 1402).

Dans la nature e dans l'art, je préfère [...] les choses grandes à tout les autres, les grandes animaux, les grands paysages, les grands navires, les grands hommes, les grandes femmes, les grandes églises, et, transformant, comme tant d'autres, mes goût en principes, je crois que la dimension n'est pas une considération sans importance aux yeux de la Muse (Baudelaire 1975-76, II, 646).

Proiettato nella vertiginose altezze della *Liberté* di Delacroix, anche Heine si era soffermato sulle caratteristiche di una tale estetica dell'arte dalle grandi proporzioni. L'artista che vi si dedica è definito per la prima volta «Supernaturalist», e Heine ammette di appartenere egli stesso a questa categoria di artista moderno: «In der Kunst bin ich Supernaturalist. Ich glaube, daß der Künstler nicht alle seine Typen in der Natur auffinden kann, sondern daß ihm die gleichsam in der Seele geoffenbart werden» (DHA 12/1, 25).

Anche Baudelaire, nel definire l'arte di Clésinger, si richiama in maniera esplicita alla formula heiniana che per primo aveva teorizzato il metodo *supernaturalista* in relazione all'arte di Delacroix e, parafrasando sempre il *Salon* di Heine, descrive quello come il metodo proprio di colui che nella creazione non trae dalla natura i modelli per poterla imitare, ma la riflette nel proprio animo, sopravanzandola iperbolicamente con l'immaginazione:

Voici quelques lignes de M. Henri Heine qui expliquent assez bien la méthode de Delacroix, méthode qui est, comme chez tout les hommes vigouusement constitués, le résultat de son tempérament: 'En fait d'art, je suis supernaturalist. Je crois que l'artiste ne peut trouver dans la nature tous ses types, mais que les plus remarquables lui sont révélés dans son âme, comme la symbolique innée d'idées innées, et au même instant (Baudelaire 1975-76, II, 432).

Il soprannaturalismo era all'epoca un concetto legato alla dimensione rivelativa del divino, e per questo fatta propria da Friedrich Schelling nella sua teoria sulle arti figurative nello scritto *Über das Verhältnis der bildenden Künstler zu der Natur*, come parte della sua filosofia della natura (Preti 2002, 99). Il filosofo romantico aveva concepito una nuova definizione di opera d'arte correlata alla sua genesi, divincolandosi dal concetto di imitazione della natura dell'estetica oggettiva classicista, e sostenendo invece l'origine sacra e metafisica del momento artistico. L'arte, come la poesia, è considerata da Schelling come il prodotto della soggettività e come riflesso della natura ed il suo muto linguaggio che si mostrano come una divina *Offenbarung* nell'interiorità. Così infatti sostiene anche Heine nel passo in cui si dichiara soprannaturalista e per il quale appunto i modelli dell'arte «lagen nicht in der äußern Natur, sondern in der menschlichen Seele» (DHA 12/1, 26).

Anche in Baudelaire scorgiamo una simile disposizione a cogliere il bagliore rivelativo del divino nell'arte. Per questi le grandezze paradossali delle statue che si incontrano nelle grandi metropoli invecchiate nella civiltà e che ci conquistano imponendoci di sollevare lo sguardo al cielo per ammirarle *sursum, ad sidera*, sono

testimoni di quel «rôle divin de la sculpture», rammentando all'uomo di elevarsi, come loro, e di pensare alle cose che non sono di questa terra:

Vous traversez une grande ville vielleie dans la civilisation, une de celles qui contiennent les archives les plus importantes de la vie universelle, et vos yeux sont tirés en haut, sursum, ad sidera; car sur les places publiques, aux angles des carrefours, des personnages immobiles, plus grands que ceux qui passent à leurs pieds, vous racontent dans une langage muet les pompeuses légendes de la gloire, de la guerre, de la science et du martyre. Les uns montrent le ciel, où ils ont sans cesse aspiré; les autres désignent le sol d'où ils se sont élancés (Baudelaire 1975-76, II, 670).

Simili *rêverie* estetico-erotiche come quella della Diana heiniana sorgono ovunque nelle poesie del catalogo baudelariano delle *Fleurs du Mal*, ma protagonista sono soprattutto figure femminili perturbanti, sordide, mostruose, primitive, naturali, a metà tra il sacro e il profano. A differenza delle *Verschiedene* di Heine, che non portano il segno del peccato – e se lo portano, il poeta se ne beffa – in Baudelaire si avverte invece forte il dissidio interiore che lacerava l'animo cristiano di fronte alle tentazioni della carne. Ma Baudelaire aggira l'ostacolo e, come Heine, sacralizza queste donne della strada in figure trascendentali, sì da nobilitare la prostituzione (e chi ne usufruisce) da attività infima a ufficio divino, attività che recupera così il proprio statuto di sacralità come nella cultura classica greca e romana praticata dalle etere e liberte:

Qu'est-ce que la prostitution sacrée?

Excitation nerveuse.

Mysticité du paganisme.

Le mysticisme, trait d'union entre le paganisme et le christianisme.

Le paganisme et le christianisme se prouvent réciproquement.

La revolution et le culte de la Raison prouvent l'idée du sacrifice (Baudelaire 1975-76, I, 678).

In questa nuova «contro-religione» parigina, cattolico-mistica e pagana, che mescola echi orfici e plotinici in un pagano sincretismo misticheggiante insieme con le suggestioni rivoluzionarie moderne, il peccato è esaltato alla rovescia come massima virtù, finendo per collocandosi nella dimensione del satanico, dove le roventi fiamme dell'inferno di Frau Venus hanno il compito non di bruciare condannando alla dannazione eterna, ma di scaldare e accendere d'amore e voluttà il cavalier Tannhäuser, producendo un rovesciamento di senso, che Baudelaire intuisce avere una funzione di sovvertimento dell'ordine non solo religioso, ma anche sociale e politico: «L'expérience de volupté est élevée au rang de culte, voire d'hérésie, subvertissant l'ordre religieux, mais aussi social et politique» (Boyer 2000, 62). Un sovvertimento che Heine aveva espresso al massimo grado nell'annunciazione di un testamento apocrifo nella poesia *Seraphine*. In

Verschiedene infatti Heine sta compiendo, come si è detto, un apprendistato amoroso che ricalca le tappe di un'iniziazione sacra ai piaceri della carne, che si concretizza attraverso la scoperta di diverse tipologie mitiche femminili, alle quali fa corrispondere altrettante avventure amorose. Non solo Diana sovverte l'ordine precostituito, in quanto figura *borderline* e *soprannaturale*, ma pure la non meno mitologica *Seraphine*, angelo e nunzio celeste, che proprio in apertura del ciclo ha il compito di annunciare il vangelo dell'amore terreno. Il paesaggio marino in cui essa si colloca rimanda, infatti, alla nascita di Venere, a quell'Afrodite nata dalla spuma di Giove gettata nelle acque: la dea che emerge dal mare segna l'atto di nascita dell'Amore cosmico. Con l'unione della coppia si compie per Heine anche l'unione di luce e tenebra in seno a Dio, che tutto panteisticamente in sé riunisce. L'amore diventa così il principio unificatore degli opposti, la cui scissione nell'antica dottrina indiana e persiana dell'emanazione era considerata la causa dell'origine del male, che solo poteva essere sanato attraverso la riconciliazione di luce e tenebra nell'unità primordiale :

Der heilige Gott der ist in Licht
 Wie in den Finsternissen;
 Und Gott ist alles was da ist;
 Er ist in unsern Küssen (DHA 2, 34).

In questa antica concezione possiamo scorgere un'eco della dottrina persiana panteista indagata da Friedrich Schlegel nel quarto capitolo del saggio sull'India. In *Die Lehre von zwei Prinzipien*, Schlegel espone il sistema dualistico alla base dell'antica religione orientale della luce divina e della sua eterna lotta con l'oscurità – un sistema idealistico, come chiarisce, che trova corrispondenza nell'idealismo della filosofia europea a lui contemporanea nell'unitaria affermazione della luce come 'azione, vita, libertà', contro la nullificante oscurità che rappresenta la quiete e l'immobile fissità. Alla fine del processo di opposizione dualistica il conflitto viene risanato, la differenza tra bene e male scompare, il male viene integrato nel principio della luce, Ahriman si riconcilia con Ormuzd e tutto si risolve panteisticamente. Lo gnosticismo persiano con la sua dottrina dei due principi contiene i germi per Schlegel della forza entusiasta di un'inesauribile tensione verso la vita morale, tanto che dichiara che essa più che un sistema religioso, si configura quale principio morale arbitrario di azione e vita, *Tat und Leben* (Schlegel 1975, VIII, 231). Tale principio celebra non la natura nei suoi aspetti selvaggi e caotici, ma la purezza e il beneficio supremo del fuoco e della luce, la vita libera e lo spirito:

In der Natur vehrt diese Religion nicht das Wilde, Zerstörende, nicht Wollust und Tod, sondern das Reinste und Wohltätigste, Feuer und Licht; überhaupt das freie Leben und den innern Geist [...] wird aber, wie meist geschieht, angenommen, daß in der letzten Entwicklung das böse Prinzip überwunden und verändert, Ahriman mit dem Ormuzd wieder vereint und versöhnt werde, so wird im Grunde der

Zwiespalt aufgelöst; alles verschmilzt pantheistisch in ein Wesen, und der ewige Unterschied des Guten und Bösen verschwindet (Schlegel 1975, VIII, 229-31).

La vittoria delle forze benefiche della natura, simboleggiate dalla luce e dal fuoco, rappresenta nella mitologia indiana la condizione edenica originaria adatta anche alla costituzione di un regno di assoluta felicità: «Ein vollkommen glückliches Reich, wo alles Licht endlich in siegreicher Freude beseligend herrscht, ist eine notwendige Idee dieser Lehre, so wie die Idee von einem ursprünglich vollkommenen Zustande [...]» (Schlegel 1975, VIII, 233). La luce divina vittoriosa viene rappresentata in questo sistema come un essere che sorge, l'aurora di un tempo a venire migliore, preceduta da una condizione caotica più antica e oscura, ricordando in ciò la nozione egizia e poi ellenistica di caos primordiale e della notte come madre di tutte le cose:

Das göttliche Licht [...] ward eben dadurch als ein allmählich erst neuer entstandnes Wesen dargestellt, die Morgenröte einer neuern bessern Zeit, der ein ganz andrer Zustand alter Finsternis voranging, und so kam man wieder auf den materiellen Begriff eines ursprünglichen Dunkels und Chaos, der Nacht als einer Mutter der Dinge (Schlegel, 1975, VIII, 239).

Anche Heine nella *Zur Geschichte* si appella, come abbiamo visto, alle teorie dello spiritualismo gnostico che contemplano tale originario momento di scissione cosmica tra luce e ombra, tra il principio del bene e del male, tra Ormuz e Arimane, scissione che avrebbe determinato tutta la simbolica cattolica manichea nella divisione tra bene e male. Una concezione, questa, che non manca di definire come una malattia contagiosa, un morbo presto diffusosi in tutto il mondo a partire dall'Impero romano che si estinguerà solamente quando i due principi saranno riconciliati panteisticamente, così che finalmente fioriranno le più beate generazioni di uomini e donne in una religione di pace (DHA 8/1, 17).

Chiamata così a unificare gli opposti nell'unione dei corpi e delle anime, *Seraphine* sancisce allora la fondazione di una nuova chiesa, la nuova dottrina del piacere, l'annuncio del *Nuovo Mondo Amoro*, il vangelo sensualista sansimoniano, la celebrazione dell'eucarestia eretica del corpo e del sangue:

Auf diesen Felsen bauen wir
Die Kirche von dem dritten,
Dem dritten neuen Testament (DHA 2, 34).

Qui Heine espone contestualmente il proprio credo che si pone nel duplice orizzonte mistico e politico. La roccia evocata ricorda il monte Sinai dove Mosè ricevette da Dio le Tavole della Legge; oppure, rappresenta la proiezione pagana del Golgota, il monte Calvario dove si consuma non la *Passio Christi*, ma la passione terrena fra uomo e donna o donna-angelo, collocando nella dimensione

sacralizzata e ritualizzata biblica l'esperienza erotico-sessuale, che trasfigura a sua volta in esperienza mistica di redenzione attraverso l'amore:

Nicht anders als im Evangelium entspringt bei Heine das Heil dem 'Felsen'; nur gründet dieser 'Fels' auf eine irdischere Passion als die Passion Christi: Es ist ein Fels der 'Küsse' – des Lebens und der Lebensbejahung – statt eines Felsen des Opfergangs, des Grabes und der transzendenten Überwindung des Grabes, auf dem der neue Glaube jetzt beruht (Peters 1995, 96).

Qui l'idea del sacrificio di cui parlava Baudelaire a proposito della contro-religione cattolica-pagana è annullato del tutto: la religione dei baci ha per Heine il pregio di riscattare il diritto divino dell'uomo che viene così a redimerlo. L'esperienza amorosa si fonde nel panteismo, uomo e donna annullano nel bacio ogni dualismo, si celebra infine la messa della carne e dello spirito, l'esperienza materiale diviene trascendentale. Il bacio si sottrae per giunta ad ogni dialettica di necessità. L'amore, seppur venale, rompe gli ingranaggi delle logiche borghesi economicistiche dell'utile o dell'accumulazione capitalistica, situandosi nel regno dell'*ennui*, e producendo una comunione di sensi che celebrano il godimento in posizione traversa rispetto all'utile materiale, guardando solo alla dimensione dello *hic et nunc*.

Nell'ambito di quella contro-religione politica invocata da Baudelaire rientra la dichiarazione di intenti sancita dal principio sansimoniano della «Rehabilitation der Materie» (DHA 8/1, 60), che Heine aveva sostenuto, appoggiando nella *Zur Geschichte* le idee espresse da Prosper Enfantin, al quale il saggio è infatti dedicato.

4. *Liberté*, amazzone e filosofa peripatetica

Negli scritti di Heine a cavallo tra gli anni Venti e Trenta il problema della libertà, politica, sociale e morale, torna con una certa insistenza. Spesso tematizzata in termini iconologici e allegorici, la *Libertà* è una bella donna che gli uomini corteggiano, rifiutano, amano alla follia, tradiscono: «Die Freiheit ist eine Frau, eine schöne Frau» (Oehler 1980, 91). Come in Schiller, il quale aveva eletto a eroine della libertà politica importanti figure femminili – su tutte *Die Jungfrau von Orleans* (1801) – Heine si appassiona all'idea che la Libertà sia una donna, mitologizzata, tipizzata aderendo agli stereotipi culturali e immagologici diffusi generalmente su Parigi (Danneck 2020).

La Libertà, la dea romana *Libertas*, è la rappresentante della nuova religione, la religione della libertà, per meglio dire, dell'amore libero, professata da tutti coloro che a lei si consacrano come martiri, come scrive in *Englische Fragmente*:

Alle Kraft der Menschenbrust wird jetzt zu Freyheitsliebe und die Freyheit ist vielleicht die Religion der neuen Zeit, und es ist wieder eine Religion, die nicht den Reichen gepredigt wurde, sondern den Armen, und sie hat ebenfalls ihre Evangelisten, ihre Martyren und ihre Ischariots! (DHA 7/1, 209).

Heine attribuisce a ciascuna nazione una tipologia di donna-libertà. Come ciascun popolo sposa a seconda del proprio carattere nazionale una diversa concezione libertaria, così ciascun uomo nutre un rapporto diverso con la propria donna amante:

[...] die Freyheit eine neue Religion ist, die sich über die ganze Erde verbreitet. Aber wie einst jedes Volk, indem es das Christenthum annahm, solches nach seinen Bedürfnissen und seinem eigenen Charakter modelte, so wird jedes Volks von der neuen Religion, von der Freyheit, nur dasjenige annehmen was sein Lokalbedürfnissen und seinem Nationalcharakter gemäß ist (DHA 7/1, 210).

L'inglese allora, affezionato alla casa e alla proprietà privata, amerà la Libertà come sua legittima consorte, «wie sein rechtmäßiges Weib», che possiede e protegge benché non la tratti con particolare tenerezza; il francese ama la libertà come la sposa prescelta, «wie seine erwählte Braut», per lei perde la testa, fa mille pazzie e si batte fino alla morte; il tedesco, speculativo, ideologo, sognatore, ama la libertà come la sua nonna, «wie seine alte Großmutter» (DHA 7/1, 211). La Libertà francese appare come il modello di amore totale, di dedizione incondizionata all'amata che la nuova generazione di tedeschi ha da prendere a modello per condurre una propria rivoluzione sociale.

Il simbolo più iconico della Libertà come allegoria della Rivoluzione di Luglio è la *Liberté guidant le peuple* di Eugène Delacroix, che Heine descrive in un'importante efrasi nei *Französische Maler*, ammirata al Salon del 1831 (DHA 12/1, 20). Con la Rivoluzione di Luglio (1830) la *femme-liberté* diventa *femme-libre*, vera eroina delle Gloriose giornate di Luglio (27, 28, 29). Essa acquisisce connotati sempre più caricaturali e grotteschi, ma al contempo anche una misura più terrena. Da donna del popolo sulle barricate, la Libertà diventa equivoca e laida *fille publique*, sul modello della *grisette* sempre più diffuso a Parigi, soprattutto negli anni Trenta. Ne reca esempio Auguste Barbier, che si fa testimone di questo fermento rivoluzionario improntato alla rappresentazione erotica della battaglia nella poesia *La Curée (Jambes)*. Qui l'allegoria della Libertà è personificata da una donna nuda e gigante come la Diana nelle *Verschiedene* di Heine, che abita nei sobborghi popolari, non «une comtesse Du noble faubourg Saint-Germain», ma una donna dalle forti mammelle e dai fianchi larghi, vestita di bianco e rosso, come una «vierge fouguese» (Barbier 1864, 10-11), sulla scia di quelle donne 'incendiarie' che infiammarono le strade di Parigi durante le insurrezioni del 1789 e 1795 e che recano al collo il fazzoletto tricolore (Farge 1991, 484).

Come afferma Godineau, lettrice dei documenti delle autorità, alle incendiarie è demandato il compito di 'avviare le danze' della rivolta, sono baccanti che scatenano l'impeto rivoluzionario con entusiasmo e carica combattiva accendendo l'animo degli uomini, così spinti ad abbracciare l'arma. Ma esse sono pur sempre 'cittadine senza cittadinanza', fanno parte di una categoria sociale a sé, la sans-culotterie femminile, e presto prendono parte a forme di associazionismo alternativo rispetto agli uomini, occupando il posto delle tribune aperte al pubblico

e lo fanno da *tricoteuses*, dove gridano e urlano prendendo parte attiva alle deliberazioni dell'assemblea (Godineau 1995, 16-9). Le donne della rivoluzione sono anche «veicolo di anarchia», propugnatrici di un sovvertimento dell'ordine precostituito. La loro presenza all'interno della rivoluzione impone che si rivedano i ruoli e si rompano gli schemi, ribaltano le gerarchie tra sessi. Olympe de Gouges le richiama al grido «'Donna risvegliati!', la campana della ragione risuona in tutto l'universo; riconosci i tuoi diritti» (Sledziewski 1991, 46).

La *Liberté* di Delacroix descritta da Heine in *Französische Maler* è sì una dea, ma del tipo di una moderna Pulzelle d'Orleans *déshabillé*. La licenziosa e divina, *Liberté guidant le peuple* appare nelle vesti di una poderosa *fille publique* sulle barricate, un misto tra una frine, un'etera greco-romana e una pescivendola, dalla carica rivoluzionaria di una Giovanna d'Arco e il sensualismo della Venere di Milo⁴, ovvero di una più modesta «Gassenvenus» (DHA 12/1, 20). La desacralizzazione dell'immagine e dell'idea della Libertà, che assume un volto diverso a seconda del vento politico, riflette del resto le tensioni rivoluzionarie che alimentano i molteplici «Janusgesichte der Revolution» (Koopmann 1989, 204), secondo una metafora teorizzata da molti: la *Liberté* è ora benevola e accudente, ora tremenda e annientatrice. Diana appare il soggetto ideale per delineare tale visione altrettanto ambigua e irrisolta dell'idea di libertà, in quanto la dea è sia casta, sia puttana, sia madre accudente, sia furia devastatrice. Così, infatti, appare in una tale duplicità anche a Heine: «Die Freyheitgöttinn von Delacroix tritt mir mit ganz verändertem Gesichte entgegen, fast mit Angst in dem wilden Auge» (DHA 12/1, 44-5).

Nel processo di desacralizzazione e smitizzazione della *Liberté* si traducono le inevitabili conseguenze di una secolarizzazione estetica e letteraria e di una sorta di iconoclastia mitica della Rivoluzione, dove la *Liberté* è infine demitizzata e mondanizzata. Parallelamente si assiste alla costruzione di un immaginario femminile legato alla divinizzazione della donna come emblema politico ed erotico della Libertà, un culto avallato dai circoli socialisti e anarchici, fondando un nuovo mito rivoluzionario che trae origine dal 1789 ma che ha come caratteristica iconica il gigantismo politico del femminile che diventa vero e proprio oggetto di culto. Dagli anni Trenta dell'allegoria della libertà si appropria la sinistra popolare, emerge il culto socialista della *Femme-Messie* sansimoniana. Essa diventa l'emblema della rivolta dal basso, ma si carica in aggiunta di un linguaggio esoterico e di simboli cristologici, come ad esempio si vede nell'incisione *La Trinité* di Buech (Agulhon 1979, 71).

Balzac rappresenta la libertà repubblicana nella figura di Catherine in *Les Paysans*:

⁴ La Venere di Milo venne riscoperta nel 1820 sull'isola delle Cicladi e condotta sotto Luigi XVIII al Louvre (Calvié 2021, 174).

Catherine, grande, et forte, en tout point semblable aux filles que les sculpteurs et les peintres prennent, comme jadis la République, pour modèle de la Liberté, charmaît la jeunesse de la vallée d'Avonne par ce même sein volumineux, ces mêmes jambes musculeuses, cette même taille à la fois robuste et flexible, ces bras charnus, cet oeil allumé d'une paillette de feu; par l'air fier, les cheveux tordus à grosses poignées, le front masculin, la bouche rouge, aux lèvres retroussées par un sourire quasi féroce qu'Eugène Delacroix et David (d'Angers) ont tout deux admirablement saisi et représenté. Image du peuple, l'ardente et brune Catherine vomissait des insurrections par ses yeux d'une jaune clair, pénétrants et d'une insolence soldatesque... (Balzac 1869-76, XIV, 392).

Agulhon la definisce un revenant, un fantasma resuscitato dal passato antico e ringiovanito dai gloriosi eventi rivoluzionari contemporanei:

[...] dans tous ces dialogues ou la liberté-republique est impliquée en mot, en image ou en mythe, la référence est au passé. Exaltée, sinon engendrée, par la grande Revolution, la liberté des années trente et quarante est, suivant l'opinion, une ressuscitée que l'on espère, ou bien une revenante que l'on exorcise en la renvoyant à sa date et à ses plus fâcheux attributs (Agulhon 1979, 73).

La *Liberté* è così rievocata dalla memoria dell'antico per essere riportata in piazza al suo antico splendore soprattutto dal nuovo movimento socialista-utopico: «dans l'ordre des idées, la période a vu s'épanouir, à côté d'une opinion républicaine déjà historique, les jeunes utopies socialistes» (Agulhon 1979, 74). La dea romana *Libertas* appare qui in una veste popolare e battagliera, piuttosto miscidata ad una messianica dea dell'amore per la Libertà popolare chiamata infatti 'Venere della strada'.

Della tradizionale iconografia mitica della dea conserva alcuni attributi fondamentali in chiave moderna. È una figura imponente che si erge alta e maestosa su tutti come la Grande Dea, rievocando altresì la configurazione di Diana aricina come protettrice dei fuorilegge e degli schiavi liberati. Questa dea, dice Heine, è anche una grande idea primaverile, è l'incarnazione della libertà in forma femminile che allude alla causa dell'emancipazione sensualista. Vediamo esaltata la polimastia tipica di Diana efesia, rappresentata da un florido seno scoperto, la veste succinta dell'agile cacciatrice è diventata la sottana di una pescivendola, di una *grisette*. Non ha armi per cacciare i nemici della rivoluzione, ma è dotata di un berretto frigio repubblicano e della bandiera tricolore francese, i più comuni simboli nazionali. Questi attributi in particolare si ritrovano con frequenza nell'iconologia della Rivoluzione rappresentata come *femme e déesse*. La dea di Delacroix è solo l'ultima di una lunga serie di allegorie della Libertà in chiave politica. Heine si appassiona alla *Liberté* di Delacroix che appunto è una Libertà tutta francese, un'indomita e sfrenata amazzone per la quale gli uomini sono disposti a tutto, anche a sacrificare se stessi. Esiste, infatti, un legame mitologico tra il mito di Diana e quello delle Amazzoni, testimoniato dall'esistenza

di un culto di Diana a Efeso venerato dalle Amazzoni che nella città si erano insediate (Moser 2008, 62). La *Liberté* di Delacroix è letta anche da Heine come una moderna ninfa passeggiatrice dall'incedere vittorioso:

einer rothen phrygischen Mütze auf dem Haupte, eine Flinte in der einen Hand und in der andern eine dreyfarbige Fahne. Sie schreitet dahin über Leichen, zum Kampfe auffordernd, entblößt bis zur Hüfte, ein schöner, ungestümer Leib, das Gesicht ein kühnes Profil, frecher Schmerz in den Zügen, eine seltsame Mischung von Phyrne, Poissarde und Freyheitsgöttinn. Daß sie eigentlich letztere bedeuten sollte, ist nicht ganz bestimmt ausgedrückt, diese Figur scheint vielmehr die wilde Volkskraft, die eine fatale Bürde abwirft, darzustellen. Ich kann nicht umhin, zu gestehen, diese Figur erinnert mich an jene peripatetischen Philosophinnen, an jene Schnellläuferinnen der Liebe oder Schnellliebende, die des Abends auf den Boulevards umherschwärmen [...] (DHA 12/1, 20).

Volendo scavare nell'arsenale delle dee marmoree di Heine che possiamo leggere in una duplice ottica erotico-imagologica troviamo ancora l'ecfrasi della Nike della *Siegessäule* berlinese nella prima lettera delle *Briefe aus Berlin*. La colonna della Vittoria è sormontata da una divinità femminile colossale che assolve al duro compito di testimoniare la storia più recente:

Hier werden Boulevards gebaut, wodurch die Wilhelmstraße mit der Letzten-Straße in Verbindung gesetzt wird. Hier wollen wir stille stehn, und das Brandenburger Tor und die darauf stehende Viktoria betrachten. Ersteres wurde von Langhans nach den Propyläen zu Athen gebaut, und besteht aus einer Kolonnade von 12 großen dorischen Säulen. Die Göttin da oben wird Ihnen aus der neuesten Geschichte genugsam bekannt sein. Die gute Frau hat auch ihre Schicksale gehabt; man sieht's ihr nicht an, der mutigen Wagenlenkerin (DHA 6, 19).

Nella seconda lettera berlinese tra le statue e i monumenti che adornano il giardino del Tiergarten Heine descrive un'altra colossale amazzone a cavallo, la figura equestre eretta in memoria di Friederike Wilhelmine Alexandrine (1803-1892). Questa figura a metà tra una santa e un'amazzone ispira al poeta oltre che un senso civico di libertà anche un sentimento di purificazione e redenzione:

Aber jenes leuchtende, majestätische Frauenbild, das, mit einem buntglänzenden Gefolge, auf hohem Rosse vorbeifliegt, das ist unsre - Alexandrine. Im braunen, festanliegenden Reitkleide, ein runder Hut mit Federn auf dem Haupte, und eine Gerte in der Hand, gleicht sie jenen ritterlichen Frauengestalten, die uns aus dem Zauberspiegel alter Märchen so lieblich entgegenleuchten, und wovon wir nicht entscheiden können, ob sie Heiligenbilder sind oder Amazonen. Ich glaube, der Anblick dieser reinen Züge hat mich besser gemacht; andächtige Gefühle durchschauern mich, ich höre Engelstimmen, unsichtbare Friedenspalmen fächeln, in meine Seele steigt ein großer Hymnus – da erklingen plötzlich schnurrende

Harfensaiten, und eine Alteweiberstimme quäkt: 'Wir winden dir den Jungfernkranz usw.' (DHA 6, 23).

La figura di Diana qui rappresentata in veste di amazzone non è certamente un derivato del mito classico o, per lo meno, non riflette la ricezione idealista del classicismo tedesco. Tutt'altro che composta e armonica, o nobile e quieta, come vorrebbe il paradigma winckelmanniano, la Dea della Libertà in *Französische Maler* appare piuttosto una dea della disarmonia, nella quale risaltano vividi i contrasti e le sproporzioni, il carattere sturmeriano, la violenza e la forza delle membra, la brutta carnalità, l'ipersessualità e il sensualismo sfrenato. La Libertà suscita in Heine sentimenti contrastanti. Nell'ultima descrizione dei *Französische Maler* si rivela scosso dall'accostamento tra i dipinti di Delaroche e di Robert, l'uno così truce, l'altro così pacifico. Mentre fuori tuonano le baionette della battaglia e una folla di gente furiosa si riversa nelle strade di Parigi, combattono nel suo cuore l'idea di una storia universale e di una storia dell'umanità, così vicine ma al tempo stesso incompatibili. Lo coglie allora una sconvolgente e dolorosa epifania:

Wenn wir auf dem einen Gemälde jene Geschichte sehen [...] Ach! wohl thut es Noth, daß die Liebe, unverwüsthliche, melodische Geschichte der Menschheit unsere Seele tröste in dem mißtönenden Lärm der Weltgeschichte. Ich höre in diesem Augenblick da draußen, dröhnender, betäubender als jemals, diesen mißtönenden Lärm, dieses sinnverwirrende Getöse [...]. Bey solchem Lärm verwirren und verschieben sich alle Gedanken und Bilder. Die Freyheitsgöttinn von Delacroix tritt mir mit ganz verändertem Gesichte entgegen, fast mit Angst in dem wilden Auge (DHA 12/1, 44-5).

Il duplice volto della Libertà, prima battagliero, poi timido e infine quasi spaventato, rappresentano non solo l'ambivalenza della rivoluzione, che fa a pezzi l'umanità per ringiovanirla, come direbbe il Saint-Just di Büchner (1978, 51), ma anche la disposizione d'animo di Heine nei confronti di quella storia universale che per progredire e crescere all'infinito si dimentica del suo vero obiettivo, il benessere dei singoli. In tale tensione oppositiva ritroviamo anche il dualismo di Diana, che nella sua timida castità e nella sua furia vendicativa, rappresenta l'emblema di ogni contrastante idea rivoluzionaria.

Della *Liberté*, Théophile Gautier mette invece in rilievo l'evidente dissonanza tra la cruda e brutale realtà che rappresenta la donna nuda che guida il popolo sulle barricate, e l'aspetto 'fantastico' della Libertà a seno scoperto (Gautier 2011, IV, 309).

5. Cacciatrice selvaggia

Di notte – simbolo prediletto dell'inconscio e di un'epoca dominata da oscurantismo – una versione di Diana più audace e spudorata esce allo scoperto, si

dice infatti debba espiare una colpa. Cavalca come una baccante su un animale alato: è la caccia selvaggia di *Diana-Abunde-Erodiade*, triplice versione della *domina ludi* che guidava nel medioevo il sabba satanico. Nel poema *Atta Troll* (1841) la masnada furente che si inscena (capita XVIII-XX) assume attraverso lo sguardo disincantato del sognatore-sensualista la forma della più concupiscente tra le cacce selvagge. Dopo una schiera di uomini più o meno illustri, si vedono cavalcare per aria orde di giovani donne, belle come ninfe, che intonano un furioso grido baccantico mentre sventolano in alto il tirso:

Parodistisch hinterdrein,
Auf Schindmähren, magern Kleppern,
Ritt ein Troß von komödiantisch
Aufgeputzten Weibspersonen,

Deren Antlitz reizend lieblich,
Aber auch ein bischen frech.
Schrien, wie rasend, mit den vollen,
Liederlich geschminkten Backen.

Wie das jubelnd wiederhallte!
Jagdhornöne und Gelächter!
Roßgewiehr, Gebell von Hunden!
Peitschenknall, Halloh und Hussa! (DHA 4, 56).

Ecco Diana, primo personaggio femminile del corteo. La dea greca, fiera e statuaria come nell'antichità, è ancora riconoscibile dalla mezzaluna sulla fronte e dal volto bianco come il marmo, ma la sua natura, avverte lo spettatore, è assai mutata. Sebbene ancora inflessibile e severa, gli occhi di Diana serbano un nuovo bagliore, «un fuoco spaventoso / e insieme dolcissimo» (Heine 2020, 102):

Doch in ihrem schwarzen Auge
Loderte ein grauenhaftes
Und unheimlich süßes Feuer,
Seelenblendend und verzehrend.

Wie verändert ist Diana,
Die, im Uebermuth der Keuschheit,
Einst den Akteon verhirschte
Und den Hunden preisgegeben!

Büßt sie jetzt für diese Sünde
In galantester Gesellschaft?
Wie ein spukend armes Weltkind
Fährt sie nächtlich durch die Lüfte (DHA 4, 57).

In questa versione nera, Diana ha subito una brutale trasformazione a seguito del processo di demonizzazione che ha investito gli dèi tra VI e VII secolo proibendo la religione pagana, annullando i preesistenti culti che da panteistici divengono pandemonici. Non solo, ora Diana non è semplicemente un'eterna errante e reietta dea in esilio, ma una «povera creatura umana» (Heine 2020, 102). Essa trapassa nella modernità attraverso un percorso di persecuzione e stigmatizzazione che all'epoca in cui scrive Heine poteva dirsi tutt'altro che concluso, che si era semmai convertito in qualcosa di abnorme e disturbante, diventando un fenomeno sociale di povertà e squallore dilagante come quello della prostituzione nella grande città capitale. Ciò che appare quanto mai innovativo è il totale rovesciamento del suo mito. La proverbiale castità di Diana si tramuta nel suo opposto, come per una sorta di legge del contrappasso: ora è la dea libertina della moderna caccia selvaggia. La lussuria si è risvegliata in lei con una violenza tale da bruciare come un fuoco infernale. Lo spettatore contempla questa figura con un misto di scherno e compassione, deprecando la caduta della dea, che un tempo poteva permettersi la qualità delle sue prede, mentre oggi deve accontentarsi della quantità:

Spät zwar, aber desto stärker
Ist erwacht in ihr die Wollust,
Und es brennt in ihren Augen
Wie ein wahrer Höllenbrand.

Die verlorne Zeit bereut sie,
Wo die Männer schöner waren,
Und die Quantität ersetzt ihr
Jetzt vielleicht die Qualität (DHA 4, 57).

Dietro Diana, Abunde ed Erodiade cavalca la masnada furente. In questo frammento nel gusto del romanticismo nero, Heine traspone la leggenda popolare della caccia selvaggia, versione corrotta e corrispettiva medievale della caccia di Diana nella mitologia classica. L'elemento pantomimico e carnevalesco è modellato sul poema epico *Albertus* (1831-33) di Théophile Gautier, dove compare una simile festa infernale sottoforma di fantasmagoria (Häfner 2006, 466). Un motivo che sarà ripreso nuovamente nei balletti *Doktor Faust* e *Die Göttin Diana*, dove sia il sabba sia il corteo baccantico si configurano come una carnevalesca caccia selvaggia.

Segue la descrizione di diversi gruppi di donne che appaiono nel corteo: il gruppo di ninfe è capeggiato dalla grande dea Diana, il secondo dalla ridente fata celtica Abunde, mentre il terzo dalla regina Erodiade. In questo esercito femminile, fantasmatico e conturbante, il poeta si sofferma sugli attributi e le qualità delle dee mettendole a confronto. In particolare, i tre distinti cortei sembrano provenire dalla scena culturale contemporanea: ninfe particolarmente belle, cavallerizze con le vesti abbottonate e donne imbellettate per la commedia, agghindate secondo il

costume parigino (DHA 4, 55-6). Con queste figure moderne la caccia selvaggia si configura piuttosto come una *love-parade*, una sfilata di moda, una passerella da Palais-Royal (Hübner 2005, 98). Interessante che il corteo delle *grisette* parigine, che all'epoca di Heine venivano chiamate *filles d'Herodiade* – come si riporta nell'anonimo trattato *Paris dansant* (1845) – sia guidato qui proprio dalla principessa d'Oriente Erodiade, interpretata da Heine come antica patrona delle *filles publiques* e *danseuses*.

La leggenda della caccia selvaggia riproposta da Heine mescola dunque antico e moderno, attualizzando un *topos* del folklore germanico: la leggenda dell'esercito furioso, «Das wütende Heer». In particolare, le fonti heiniane sono le *Deutsche Sagen* dei fratelli Grimm in 2 volumi (1816-18), l'enciclopedia mitologica e canone della *Volksmythologie* romantica, *Deutsche Mythologie*, di Jacob Grimm (1835), e *Des deutschen Mittelalters Volksglauben und Heroensagen* di Friedrich Ludwig Ferdinand Dobeneck (1815), che rappresenta dopo i Grimm, la più importante fonte di tutte le leggende contenute anche in *Elementargeister* (DHA 9, 329). Questi avevano tratto a loro volta la leggenda da fonti ben più antiche di carattere ecclesiastico, su tutti il *Canon episcopi*. Nel complesso leggendario della caccia selvaggia, inoltre, Diana emerge come controparte femminile del leggendario cacciatore selvaggio.

Le descrizioni delle tre dee che ritroviamo nello *Atta Troll* sono tratte dalla mitologia germanica. Qui infatti, Diana, Herodias e Abunde appaiono come tre divinità in tutto equivalenti e sovrapponibili che si accompagnano in trio nella masnada furente. Il nome di 'Abunde' deriva da *Abundantia*, che è uno dei tanti nomi di Diana italica, venerata ad esempio dagli etruschi come *Bona Dea* (Grimm 1835, I, 177). Si presenta come fata, dama benevola, del focolare, spirito elementare aereo, ma associato alle lammie e *strigae* che solcavano i cieli predicando il futuro. Per questo motivo, Abunde rientra tra le divinità demonizzate. Dobeneck dedica alle lammie/strigae una parte consistente della sua mitologia associata al diavolo, descrivendole come figure che praticano scorribande notturne nel cielo insieme a donne e uomini per celebrare riti orgiastici. Pur menzionando la fonte antica – *Otia Imperialia* di Gervasio di Tilbury (1211) – Dobeneck tratta la leggenda delle lammie come una storia vera da lui stesso testimoniata: «Ich kenne Weiber in meiner Nachbarschaft, welche versicherten, wie sie nachts, wenn ihre Männer schliefen, in der Versammlung der Lamien, mit schnellem Flug über das Meer schwebten und die Welt durcheilten» (Dobeneck 1815, II, 32). Chiarisce dunque l'etimologia di *Hex* derivata da *Hecate* che significa «femina magiae f. veneficiis dedita» (Dobeneck 1815, II, 33). Le streghe e le lammie in quanto «Unholde» fanno parte della compagnia del demonio in onore del quale partecipano a rituali e consessi danzanti. Come osserva anche Grimm, il nome di Diana viene invocato nella caccia selvaggia alternativamente al corrispettivo volgare «die frauen unhold» (Grimm 1835, I, 522).

Secondo le testimonianze riportate nella *Demonolatria* di Nicolas Rémy o Remigius (1595), il diavolo ciruisce gli uomini offrendogli il piacere amoroso di belle donne (Dobeneck 1815, 35). Infatti, la caccia selvaggia appare in tutto un

residuo pagano dell'arcaico culto romano della natura, impersonato dalla figura della dea Diana tradizionalmente accompagnata dal corteo delle sue ninfe, che continuava ad essere celebrato in tutto il paganesimo con rituali orgiastici della vegetazione, poi sfociato in credenze superstiziose relative alla stregoneria e a pratiche demoniache: «Das wütende Heer ist eigentlich ein Nachlaß des römischen Glaubens, daß Diana mit ihren Nymphen Nachtzeit die Haine und Wälder durchstreife, der sich Zeitgemäs in spätern Jahrhunderten, das Mittelalter hindurch, wilder und furchtbarer gestaltet hat» (DHA 4, 767).

Deutsche Mythologie è un trattato della mitologia nordica dedicato alla genealogia degli dèi norreni e delle loro filiazioni con gli dèi classici, greci e romani antichi. Qui Diana, insieme con Iside, è associata a Holda, Berchta, Cibebe, Demetra, mentre Abundia/Herodias/Holda sono analoghe versioni della dea Diana nella mitologica celtica e germanica: «Herodias [...] Holda [...] Diana die nächtliche mondgottheit, die wilde jägerin, bewegt sich in diesem kreise; Diana, Herodias, Holda stehen für oder nebeneinander [...] gleich der Herodias erscheint Diana als *domina* und *hera*» (Grimm 1835, I, XIII; 156; 522). *Herodias* appare infatti come corruzione di *Hera Diana*. Le figure vengono qui trattate in relazione alla pratica notturna della caccia selvaggia, inizialmente rituale agricolo, configurandosi successivamente come viaggi notturni di streghe, *Hexenfahrt*, fantasmagorica rappresentazione dei precedenti rituali agricoli e orgiastici, come si legge nelle condanne ecclesiastiche che si ripetono nella formula penitenziale riportata nel *Decretorum Libri XX* di Burchard von Worms (1008-12):

[...] quaedam sceleratae mulieres retro post Satanam conversae, daemonum illusionibus seductae, credunt se nocturnis horis cum Diana Paganorum dea vel cum Herodiade et innumera multitudine mulierum equitare super quasdam bestias, et multa terrarum spatia intempestae noctis silentio pertransire, ejusque jussionibus velut damoniae obedire, et certis noctibus ad ejus servitium evocari (Grimm 1835, I, 595).

L'esercito furioso delle cacciatrici selvagge è guidato dal dio Wotan, corrispettivo di Bacco nella religione germanica. Qui troviamo inoltre figure in tutto simili alle baccanti degli antichi cortei di Dioniso, composto cioè da «unzählbaren Menge von Weibern» (Dobeneck 1815, I, 56) e «innumera mulierum multitudine» (Grimm 1835, I, 175). Heine recupera filologicamente questo dettaglio che restituisce nei versi «Auch der Damen sah ich viele im dem tollen Geisterzüge» (DHA 4, 55).

Si dica, infine, che il motivo della caccia selvaggia dello *Atta Troll* fa da *pendant* al destino di esilio ed emarginazione proprio dell'orso ballerino protagonista del poema, rappresentante dell'osteggiata *Tendenzliteratur* contro cui Heine si scaglia anche alla fine del libro di *Börne*, opponendovi l'immagine del corteo di ninfe al rogo nel quale svetta l'immagine di una Grande Dea Diana, ormai pallida e smorta, fiaccata da secoli di persecuzioni religiose.

6. Erodiade «Hera Diana»: errante *femme fatale*

La figura dell'Erodiade heiniana che compare nella triade selvaggia dello *Atta Troll* si distanzia dal racconto biblico riportato da Matteo (14:1-12) – nel quale la principessa ebraica persuade la figlia Salomè a danzare per Erode allo scopo di convincerlo a decapitare Giovanni Battista e ottenere così la sua testa. Essa si rifà piuttosto alle trasposizioni derivate dalle leggende medievali, che aggiunsero alla vicenda della decapitazione un senso di rimorso e frustrazione da parte di Erodiade per l'atto compiuto, prefigurando l'immagine dell'ebrea eternamente maledetta. Bisogna aggiungere che Erodiade-Salomè fu in seguito considerata un'unica immagine femminile, carica degli attributi di entrambe le figure bibliche, dal momento che i loro nomi, di Erodiade madre e Salomè figlia, potevano essere facilmente scambiati per via dell'apposizione nominale. Erodiade-Salomè entrò così nell'immaginario leggendario popolare quale bellissima e conturbante danzatrice orientale, condannata tuttavia ad un 'esilio volante', poiché si narra che dalla bocca del santo Giovanni Battista spirò un vento così forte da portare via Erodiade via, costringendola a vagare nel vento per l'eternità:

Da mezzanotte al canto del gallo siede sulle querce e sui nocciuoli, oppure si libra senza posa nell'aria. Secondo una leggenda medievale, il volare errando di Erodiade risale al tempo della decapitazione di San Giovanni. Quando le fu presentata su un piatto la testa del Battista, Erodiade, disperata e pentita, la coprì di lacrime e baci. Ma la bocca della testa troncata cominciò a soffiare terribilmente, spingendo la colpevole in alto nell'aria. Da quel momento Erodiade vola di qua e là senza riposo (Abbiati, Agnoletto, e Lazzati 1984, 25; Bonomo 1985, 27-8)

L'Erodiade heiniana si discosta dunque dalla tradizione scritturale per ripescare il dato popolare e cripto-mitologico, desunto dalla tradizione folklorica delle leggende medievali circolanti tra il IX e XII secolo e che mescolavano non solo l'identità di Erodiade e Salomè, ma anche quella di Diana e di Erodiade. La fonte di Heine è ancora Jacob Grimm, a sua volta debitore dei documenti storico-demonologici, come quello di Burchard von Worms, che miscida Diana ed Erodiade nei documenti relativi alla caccia alle streghe condannate dal *Canon Episcopi*:

Herodias, an die uns eben Befana gemahnte, [...] sei Herodias (die tochter) verwünscht worden, in gesellschaft der bösen und teuflischen geister umzuwandern. sie wird an die spitze des wütenden heers oder der nächtlichen hexenfahrten gestellt, neben die heidnische Diana, neben Holda und Perahta, oder an deren platz (Grimm 1835, I, 174).

Un'altra fonte indiretta è *Ysengrimus* di Nivardus (XII sec.), un poema epico-goliardico con soggetti animaleschi, in cui la santa Pharaïldis appare come una Erodiade a metà tra una strega e una penitente cattolica. La leggenda medievale di

Erodiade è contenuta anche in un poema anonimo *Reinardus (Roman de Renart I)*, un poema anonimo del XIII secolo, in cui è assimilata a Diana-Ecate e dove si narra che dopo aver chiesto la decapitazione di Giovanni Battista, la principessa orientale fu condannata a vagare in compagnia di quella e dello spirito maligno senza tregua. L'opera è conosciuta con ogni probabilità da Heine attraverso il rifacimento epico di Goethe, *Reineke Fuchs* (1794).

Esiste inoltre una relazione etimologica tra Diana e Erodiade, quest'ultima derivato dalla deformazione linguistica «Hera Diana», ovvero Signora del Mezzogiorno (Battisti 1989, 162). La leggenda di Meridiana è trasmessa da papa Gerberto, vissuto nel X secolo e riportata da Walter Map nel XI secolo:

Meridiana o Marianna, per esempio si chiamava il diavolo sotto forme femminili col quale ebbe rapporti, secondo una leggenda, Gerberto, che poi fu papa col nome di Silvestro II (1003). Nella versione che di essa ci è stata tramandata da Walter Map (1140-1210), Meridiana si mostrò a Gerberto un giorno che egli, nell'ora del meriggio, disperato e affamato vagava in un bosco vicino Reims, come una donna di straordinaria bellezza, seduta su un drappo di seta, con innanzi a sé un gran mucchio di monete. Gerberto fece per fuggire, sospettando qualche inganno, ma la donna gli rivolse amabili parole, gli disse il suo nome e come anche lei fosse una creatura di Dio. In più gli offrì se stessa e l'oro, senza pretendere in cambio nessuna premessa, né tanto meno alcun patto. Gerberto accettò, e non solo divenne ricchissimo, ma grazie agli insegnamenti di Meridiana, innumerosissimi di lui, vinse in sapienza i più dotti cittadini di Reims, e diventò il soccorritore dei poveri e il difensore degli oppressi. [...]. Quest'uomo morì santamente (Bonomo 1985, 31).

Ciò prova una contiguità mitica, testimoniata soprattutto dai già citati canoni sulla stregoneria di Reginone e di von Worms – che assimilavano le due figure nella caccia infernale come seguaci di Satana, stabilendo un definitivo parallelismo tra la versione ebraica e greca di tale ambivalente configurazione femminile. Secondo Bonomo lettore in questo passo del *Ramo d'oro* di James Frazer, la leggenda medievale di Erodiade avrebbe il pregio di illustrare il carattere sacromagico di certe pratiche e forme rituali antiche di purificazione e benefiche-liberatrici per mezzo dell'aria (Bonomo 1985, 28).

Nella modernità la cacciatrice celeste Salomè si trasforma in una conturbante danzatrice orientale. Il mito di Salomè-Erodiade ebbe grande diffusione nella letteratura e nelle arti europee del XIX secolo, il cui fascino, morboso ed esotico insieme, che veniva esaltato dalla danza dei sette veli, fa della principessa orientale il soggetto ideale per un tipo di rappresentazione non solo letteraria, ma anche e soprattutto artistica e musicale (Dottin-Orsini 1993; 1996). Il successo di questa figura quanto mai controversa, libidica e annichilente ha dato sfogo prima al compiacimento sadomasochistico di una certa letteratura settecentesca, poi alle infinite suggestioni estetiche che promanano da questo «idolo di perversità» (Dijkstra 1988), ovvero «i desideri e angosce di un secolo che vive con inquietudini

le rapide metamorfosi tecnico-scientifiche e le continue rivendicazioni socio-politiche che lo incalzano» (Giaveri 2020, 91-2).

Nell'immaginario ottocentesco viene così profilandosi una dicotomia tra quel capo mozzato di Battista, non più solo immagine del trionfo, macabro e rivoluzionario insieme, del secolo dei Lumi, ma anche «simbolo di un progresso a cui si ritiene che, per sua natura, la donna si opponga, oppure emblema di una mascolinità e supremazia intellettuale di cui l'altro sesso è invidio nemico»; e dall'altra parte, quella della danza perversa di Erodiade, la «fanciulla danzante o irrigidita nella contemplazione del macabro» che «presta le sue forme tanto all'ossessione misogina diffusa nella nascente cultura di massa, quanto al sogno elitario di una mistica dell'arte condiviso dagli adepti dei vari cenacoli» (Giaveri 2020, 92).

L'interesse per il soggetto Erodiade deve essere ricondotto alla moda dei viaggi in Oriente, diffusa in Francia a cavallo tra gli anni Trenta e Cinquanta del XIX secolo. Molti scrivono dei diari, come quelli di Maxime Du Camp, Nerval (*Voyage en Orient*), Cristina Belgiojoso (*Vita intima e vita nomade in Oriente e Ricordi dall'esilio*). Gustave Flaubert tramanda le sue memorie in *Souvenirs littéraires*, ma alcune esperienze vengono traslate anche in racconti, come *Hérodias (Trois contes, 1877)*, e nel romanzo *Salambò (1862)* attorno alla figura della baiadera orientale.

In ogni caso è *Atta Troll* ad essere considerata la prima opera della letteratura moderna ad aver recuperato la figura biblica e leggendaria medievale della figlia di Erode (Lülsdorff 1953). È Heine a farle solcare i cieli come danzatrice volante, stabilendo così un ponte tra la leggenda biblica medievale e le successive figurazioni dove è rappresentata come danzatrice cortigiana, proponendo per la prima volta una variazione moderna del demone-fantasma in esilio e della cacciatrice selvaggia.

La figura di Diana-Erodiade segna inoltre un passaggio fondamentale nella concezione del femminile nella moderna letteratura europea, che a partire da Heine sembra emanciparsi gradualmente da «ewige Weiblichkeit» verso la conturbante e perturbante «ewige Jüdin» (Krobb 1993). Non solo in quanto donna, ma anche come assassina, macchiata di un crimine che la costringe ad un'eterna erranza, la Diana-Erodiade di Heine diviene infatti l'emblema dell'ebrea errante condannata a rivivere il dramma che l'ha segnata per sempre, eppure capace di catalizzare su di sé il fascino non solo della sua potenza erotica, ma anche quello delle sue ombre, dei suoi traumi e tutto il dolore del suo vissuto storico. La marginalità di Erodiade, il suo essere *Außenseiterin*, è implementata dall'appartenenza alla religione ebraica che ne fa una definitiva eroina del popolo semita.

Il tema dell'esilio di Erodiade era già al centro del mito femminile errante del romanzo coevo di Eugène Sue, *Le Juif errant (1844-45)*, pubblicato a puntate su «Le Constitutionnel», dove emerge un'Erodiade principessa danzante e in perpetuo esilio. Sue aveva tratto ispirazione dalla figura leggendaria di Erodiade come cacciatrice celeste ed eterna penitente, dal vangelo di Matteo, da *Antichità giudaiche* di Giuseppe Flavio e da Alfred Maury, un bibliotecario studioso di

leggende medievali che mise in rapporto le peregrinazioni bibliche di Erodiade con la teoria del sogno (Molinari 2015, 40). All'Erodiade di Sue segue quella heiniana nel poema *Atta Troll* del 1847 che viene così a sovrapporsi alla più diffusa figura mitica dell'ebreo errante, narrata in quegli anni anche da Edgar Quinet in *Ahasvérus* (1843).

Nello *Atta Troll* la danzatrice volante Erodiade che solca i cieli del cupo paesaggio dei Pirenei è la terza in ordine di apparizione nel corteo infernale dopo Diana e Abunde, non solo perché ad essa apparterebbe un terzo del dominio terrestre – in qualità di figura simbolica posta a rappresentanza della religione rivelata più importante del mondo (Grimm 1835, I, 175), ma soprattutto poiché nell'Erodiade che volteggia nell'aria si incarna la natura femminile condannata dalla storia. La demonizzazione di Erodiade riguarda infatti anche quella dell'arte di cui si fa corifea, la danza, che ha subito quale antico retaggio dei culti pagani romani e germanici un'analoga condanna da parte della Chiesa, come emerge nell'articolo XLII di *Lutezia*:

Ich kann nicht umhin hier zu erwähnen, daß die christliche Kirche, die alle Künste in ihren Schooß aufgenommen und benutzt hat, dennoch mit der Tanzkunst nichts anzufangen wußte und sie verwarf und verdamnte. Die Tanzkunst erinnerte vielleicht allzusehr an den alten Tempeldienst der Heiden, sowohl der römischen Heiden als der germanischen und celtischen, deren Götter eben in jene elfenhaften Wesen übergingen, denen der Volksglaube, wie ich oben andeutete, eine wundersame Tanzsucht zuschrieb. Ueberhaupt ward der böse Feind am Ende als der eigentliche Schutzpatron des Tanzes betrachtet, und in seiner frevelhaften Gemeinschaft tanzten die Hexen und Hexenmeister ihre nächtlichen Reigen. Der Tanz ist verflucht, sagt ein fromm bretonisches Volkslied, seit die Tochter der Herodias vor dem argen Könige tanzte, der ihr zu Gefallen Johannem tödten ließ. 'Wenn du tanzen siehst, fügt der Sänger hinzu, so denke an das blutige Haupt des Täufers auf der Schüssel, und das höllische Gelüste wird deiner Seele nichts anhaben können!' (DHA13/1, 155).

Non stupisce, difatti, che Erodiade danzatrice rappresenti, per così dire, la patrona delle 'filles d'Herodiade', che calcavano i palchi dei teatri parigini nel XIX secolo, o più spesso le sale da ballo dedite a danze ritenute scabrose e illecite⁵. Questi balli, che esplosero nella capitale parigina nei primi anni Quaranta, divennero un vero e proprio caso politico e culturale. Tra le figlie di Erodiade,

⁵ Si fa riferimento al volume *Paris dansant, ou Les filles d'Hérodiade, folles danseuses des bals publics: le bal Mabille, la Grande-Chaumière, le Ranelagh, etc* (Paris: J. Breauté), 1845. Si tratta di uno scritto anonimo, di stampo falansteriano, che analizza da un punto di vista socio-politico lo sviluppo dei balli pubblici tanto di moda a Parigi, come conseguenza diretta delle conquiste coloniali e delle spedizioni marittime francesi, raccontando le sorti di tutte quelle regine Pomare, giovani e povere condotte a Parigi come schiave ballerine.

prostitute danzatrici, si annoverava Pomaré, alla quale Heine dedica l'omonima poesia contenuta nelle *Historien del Romanzero*. La ballerina della poesia, Élise Sergent, acquisisce il soprannome di 'Pomare', all'epoca regina di Tahiti (1813-1877)⁶, poiché viene osservata danzare come Erodiade:

Sie tanzt. Derselbe Tanz ist das,
Den einst die Tochter Herodias
Getanzt vor dem Judenkönig Herodes.
Ihr Auge sprüht wie Blitze des Todes.

Sie tanzt mich rasend -- ich werde toll --
Sprich, Weib, was ich dir schenken soll?
Du lächelst? Heda! Trabanten! Läufer!
Man schlage ab das Haupt dem Täufer! (DHA 3/1, 30).

La figura di Erodiade è la più audace e sfrenata; probabilmente per questo è fra le dee la più amata da Heine. Egli le si dichiara per sempre suo 'cavalier servente' in alcuni ardenti versi del caput XIX in *Atta Troll*:

Aber du, Herodias, [...]

Denn ich liebe dich am meisten!
Mehr als jene Griechengöttinn,
Mehr als jene Fee des Nordens,
Lieb' ich dich, du todte Jüdin!

Ja, ich liebe dich! Ich merk' es
An dem Zittern meiner Seele.
Liebe mich und sey mein Liebchen,
Schönes Weib, Herodias!

Liebe mich und sey mein Liebchen!
Schleudre fort den blut'gen Dummkopf
Sammt der Schüssel, und genieße
Schmackhaft bessere Gerichte.

Bin so recht der recht Ritter,
Den du brauchst – Mich kümmert's wenig
Daß du todt und gar verdammt bist –
Habe keine Vorurtheile – [...]

⁶ La storia della regina Pomare è intrecciata alle vicende coloniali francesi in Polinesia, che condussero alla guerra franco-tahitiana nel 1845 (La Roncière 2003, 558).

Nimm mich an als deinen Ritter,
Deinen Cavalier–servente;
Werde deinen Mantel tragen
Und auch alle deine Launen.

Jede Nacht an deiner Seite
Reit' ich mit dem wilden Heere,
Und wir kosen und wir lachen
Ueber meine tollen Reden (DHA 4, 63).

Heine simpatizza con Erodiade per la comune appartenenza al mondo giudaico, e probabilmente anche perché nella condizione di questa tipologia femminile si riflette la cocente attualità di una problematica sociale. Erodiade-Pomare rappresenta l'epopea quotidiana di una donna parigina, il destino di una *grisette* costretta a vendere il proprio corpo, che si vestiva e agghindava alla moda orientale in voga nella *Halbwelt* o demi-monde di Parigi, guadagnandosi da vivere nei bordelli e nei teatri, svolgendo umili e degradanti lavori. Non solo, pare che Heine avesse intravisto nel tipo della Pomare i lineamenti della sua stessa amata, come riporta nei suoi *Souvenirs* Caroline Jaubert:

Les femmes pâles, aux traits réguliers, d'une beauté un peu fantôme, l'intéressaient particulièrement; un visage bizarre, tenant un peu du sphynx, l'attirait aussi. Il y eut en ce genre une célébrité dont on parla quelque temps, désignée sous le nom de Reine Pomaré. A son sujet la verve d'Henri Heine était intarissable, mais de ces amours-là il vivait. La passion qui l'a tué a été inspirée par cette fillette devenue sa femme, face ronde et pleine, aux grands yeux noirs, cheveux abondants, belles dents blanches dans une bouche riieuse, formes épanouies, vrai type d'ouvrière parisienne, avec des mains d'une distinction aristocratique: le son de sa voix était pour Henri Heine un enchantement perpétuel, sans cesse il y faisait allusion; plusieurs fois, durant sa longue agonie, il m'a répété que cette voix avait rappelé son âme au moment où décidément elle prenait son vol vers l'inconnu (Jaubert 1879, 301).

Trascendendo i connotati sensualisti propri di Diana da un lato e quelli spiritualisti di Abunde dall'altro – rispettive visioni scarnificate e degradate della religiosità pagana greca e germanica – Erodiade rappresenterebbe, secondo Hilmes, la sintesi ideale di entrambe quelle religioni, nella celebrazione di un'idea di vita sensualmente appagante, felice: «die Vision glücklicher Lebenspraxis, in der sich Sinnlichkeit und echtes Gefühl verbinden, wodurch die Weltfremdheit verstiegener Geistigkeit ebenso ausgeschlossen wird wie der blinde Primat bloßer Empfindung» (Hilmes 1990, 126), tralasciando tuttavia il problema di un'attualizzazione del mito legato al *demi-monde* parigino. Heine sembra dirci, piuttosto, che paganesimo e cristianesimo non possono coesistere nel mondo moderno, se non integrando i tratti caratteristici di Erodiade, prototipo della donna

audace che non prova vergogna o risentimento per la potenza del proprio amore e che si esprime attraverso la danza popolare, che Heine amava per il suo carattere ribelle e sfrenato, tutt'altro che 'virtuoso', come scrive in *Lutezia* (DHA 13/1, 155).

Erodiade è considerata una figura biblica estrema, peccatrice e perversa che in due momenti ha contravvenuto alle leggi imposte dalla religione: prima infrangendo la legge ebraica sul matrimonio, sposando in seconde nozze Erode Antipa, fratello del primo marito Erode Filippo, infrangendo il divieto di risposarsi se non in caso di morte del primo marito; poi facendo imprigionare e decapitare Giovanni Battista. Il sacrificio emerge come conseguenza di un lecito atto passionale, rappresentando un' estrema manifestazione d'amore ai limiti della crudeltà sentimentale, amore che non trova espressione se non attraverso una follia disperata. Heine giustifica così con una malcelata ironia la decapitazione di Battista richiesta da Erodiade: come non desiderare la testa di un uomo che si ama?: «Wird ein Weib das Haupt begehren/ Eines Manns, den sie nicht liebt?» (DHA 4, 59). Il binomio tautologico amore-follia e amore-morte, che trova un corrispettivo nell' aforisma byroniano del *Don Juan* «Love is vanity [...] / Except where'tis a mere insanity»⁷, che assurge di fatto a tratto psicologico caricaturale anche nei diversi ritratti delle donne *Shakespeares Mädchen und Frauen*, in particolare nelle streghe e valchirie del *Macbeth*⁸. Il motivo di Erodiade come ebrea errante sarà ripreso dal romanzo di Karl Gutzkow, *Die ewige Jüdin* (1869), quindi dal *Parsifal* di Richard Wagner (1877-82).

Alla scena di *Atta Troll* fa eco una delle ultime poesie di Heine, *Es träumte mir von einer Sommernacht* contenuta in *An die Mouche*, dove Erodiade torna a ossessionare le visioni allucinate del poeta morente nella sua tomba di materassi:

Hier war zu schau'n der Tanz Herodias
 Das Haupt des Täufers trägt man auf der Schüssel;
 Die Hölle sah man hier und Satanas,
 Und Petrus mit dem großen Himmelsschlüssel.
 [...]

Hier war zu sehn Dianas wilde Jagd,
 Ihr folgen hochgeschürzte Nymphen, Doggen;
 Hier sah man Herkules in Frauentracht

⁷ Oppure, come è stato suggerito, quest'immagine potrebbe derivare dalla tragedia sacra di un teologo svizzero, *Johannes der Vorläufer* (1793), in cui appare una Salomè bambina che gioca a palla con la testa del Battista (Dottin-Orsin 1996; Molinari 2015, 42).

⁸ Heine conosce Shakespeare tramite le traduzioni di Wieland, Tieck e Schlegel; è nota anche la ricezione tramite Franz Horn (*Shakespeare's Schauspiele erläutert*, 1823-31) e il saggio *Poesie und Beredsamkeit des Deutschen von Luther's Zeit bis zur Gegenwart* (1822-29). Heine lesse sul «Literarische Conversations-Blatt» un articolo anonimo attribuito a Horn dal titolo *Shakespeare's Macbeth. Bruchstück eines noch ungedruckten größeren Werks über Shakespear.* (DHA 10, 454).

Die Spindel drehend, hielt im Arm den Rocken (DHA 3/1, 393).

Un'analogia scena a tre come quella dello *Atta Troll* era già stata descritta nella *Harzreise* nella salita al Brocken, quando Heine paragona le tre vette personificate a tre figure divine femminili, Ilse, Bode e Selke le quali si contendono lo scettro di Elena. Non sapendo decidere quale delle tre sia la più bella, paragona il suo dilemma alla scelta di Paride. Alla fine decide di dare la mela a Ilse, che è descritta con gli stessi attributi di una ritrosa e casta Diana, la quale lo guarda «mit unwiderstehlicher Gleichgültigkeit und doch zugleich so innig, so ewig, so durchsichtig wahr» (DHa 6, 136).

Diana-Erodiade si conferma così come il modello di una «Rätselhaftigkeit» propria di tutte le immagini mitologiche e chimeriche che avrebbero di lì a poco ossessionato la letteratura contemporanea francese, non ultimo il fenomeno sociale e letterario, insieme reale e immaginato, delle vergini funeste (Marmori 1966). A partire dagli anni Sessanta si assiste infatti ad un'esplosione di Erodiadi risvegliate da Heine e che si richiamano anzitutto al suo fascino morboso e alla carica seduttiva. Nasce la *femme fatale*. Una rappresentazione della caccia selvaggia dello *Atta Troll* diventa la Titelvignette disegnata da Willy Pogany per l'edizione inglese del 1914, a riprova di come la scena fosse rappresentativa di tutta l'opera.

Il fascino della figura biblica femminile, del suo amore violento e fustigatore diventano un motivo letterario di grande impatto per l'immaginario dell'epoca, che nella figura di Salomè-cacciatrice selvaggia traspose il tema contemporaneo dell'esplosione del desiderio represso, della passione annientatrice e della follia d'amore, come si vedeva nella scena della richiesta della testa del casto Giovanni Battista. Superfluo elencare le innumerevoli riprese di Erodiade-Salomè che si richiamano alla figura dello *Atta Troll* di Heine nella letteratura europea, soprattutto francese e inglese, di cui già Praz diede conto in un ampio capitolo, «Bisanzio», nel capolavoro *La carne, la morte, il diavolo nella letteratura romantica* (1930).

I soggetti femminili delle tele di Gustave Moreau, di un pallore algido e di un'aura onirica e fantastica devono molto all'estetica romantica e decadente di Heine. Moreau, infatti, amava Heine e possedeva una copia francese dello *Atta Troll* (*Poèmes et Légendes*, Paris, 1874). Ary Renan fu il primo a riconoscere come l'acquerello *L'Apparition* (1875) con soggetto Salomè, fosse ispirato al poema heiniano (Mathieu 1976, 128). Anche il celebre soggetto di *Oedipe et le Sphinx* (1864) trasponeva sulla tela la sfinge della prefazione alla terza edizione del *Buch der Lieder* (Hirdt 2003, 152). La Sfinge è il simbolo femminile per eccellenza, il suo incanto risiede nel mistero e nell'inaccessibilità da cui scaturisce un segreto e voluttuoso orrore. Tale è il pensiero di Nerval traduttore dell'*Intermezzo*: «La femme est le chimere de l'homme, ou son démon, comme vous voudrez, – un

monstre adorable, mai un monstre»⁹. La poesia heiniana appare a Nerval come l'espressione del canto disperato dell'uomo-amante che si strugge per donne demoniache, mostruose, chimere seduttiva e perfide, amabili e ritrose, che il poeta ama pur con tutti quei difetti che le rendono fatali ma per questo ancor più desiderabili. L'Erodiade heiniana, espressione della danza macabra ed erotica al pari delle Willi o di Laurence, si riflette ancora nella *Salomè dansant devant Hérode* di Moreau e torna ripetutamente e con ossessività in innumerevoli variazioni di autori e compositori tra la seconda metà del XIX secolo all'inizio del Novecento tra cui com'è noto, Wilde, Banville, Mallarmé, Strauss che elaborano il motivo di una «irrational and subversive nature of dance» (Santini 2011, 239). Tra questi anche Jean Lorrain (pseudonimo di Paul Duval), che riprese la figura di Salomè in due sonetti, *Hérodias*, dedicato a Flaubert, e *Hérodiade*, dedicato a Theodore de Banville, pubblicati nella raccolta *l'Ombre ardent* (Paris: Charpentier et Fasquelle) nel 1897 (Molinari 2015, 61).

⁹ Nel 1848 Nerval aveva tradotto alcuni cicli del *Buch der Lieder*, pubblicati tra luglio e settembre su «La Revue des Deux Mondes», raccolti in seguito nel volume *Poèmes et légendes* (Paris: Michel Levy Frères, 1855) e commentate in due prefazioni (Nerval, 1989, I, 1128-32).

Capitolo 8

Il mito del Venusberg

Jüngstens träumte mir: spazieren
In dem Himmelreiche ging ich,
Ich mit dir – denn ohne dich
Wär der Himmel eine Hölle.

Heine, *Neue Gedichte*

1. Dalla leggenda al mito

Il mito del Venusberg non è solo una nota leggenda medievale di origine boema costruita attorno alla figura di Frau Venus, la misteriosa signora della Montagna, e del suo tormentato rapporto con il cavaliere Tannhäuser, quanto un vero e proprio complesso mitologico denso di rimandi che può essere letto sotto una molteplicità di punti di vista. La centralità di Venere come demonessa, l'esilio di questa e degli spiriti elementari nella Montagna, il suo influsso magico sulla stirpe umana, il rapporto tra natura e culto satanico, la conflittualità interna al soggetto maschile scisso tra voluttà e castità, tra paganesimo e ascetismo cristiano sono gli elementi che compongono la costellazione del Venusberg – mito che esercitò una particolare suggestione sulla generazione romantica tedesca.

Il tema del conflitto interiore (*Zerrissenheit*) quale oscillazione del soggetto tra i poli dell'ascesi e del godimento al centro della vicenda di Tannhäuser, si colloca niente meno che nel grande dilemma romantico tra ragione e sentimento che aveva inaugurato la moderna letteratura con il *Werther* (Brössel 2021). Il conflitto tra soggetto e mondo esterno – mondo che impone su quello aspettative, modi comportamentali, imposizioni sociali – determina tra Sette e Ottocento fratture sempre maggiori. È nella figura dell'artista, del poeta e del soggetto sensibile che

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

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

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

Arianna Amatruda, *Il mito del Venusberg*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0969-4.15, in Arianna Amatruda, *La Dea Diana di Heine. Sopravvivenza e rinascenza del mito nella Parigi del XIX secolo*, pp. 243-274, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0969-4, DOI 10.36253/979-12-215-0969-4

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

questa conflittualità emerge in modo preponderante, causandone l'isolamento o un posizionamento laterale rispetto alla società. La scissione del soggetto romantico si traduce nella fluttuazione continua tra la realizzazione dei propri desideri e l'aderenza e la conformità a una realtà imposta che quei desideri continuamente elude. Se in Heine tale conflittualità sembra dirsi superata grazie al sensualismo di stampo religioso, segnatamente attraverso la sacralizzazione dell'eros garantendo una sorta di bilanciamento tra materialismo e spiritualismo (Wollschläger 2005), negli autori romantici questa polarità assume una dimensione più ampia e maggiormente controversa, che va ad abbracciare non solo la sfera pulsionale, ma anche il grande tema di una *Bildung* esteticamente ed eroticamente orientata.

Per i romantici il femminile mitologico è il simbolo positivo della natura materna legato alla dimensione originaria edenica propria di un'umanità lontana dagli esiti della moderna civiltà capitalistica. Essa è veicolo ed espressione della pulsione erotica, ma anche della vocazione estetica che riconduce l'essere umano a se stesso. Al contrario, nell'immagine della donna demonizzata e tentatrice, responsabile di traviare il soggetto rispetto alle aspettative esterne, si riflettono le latenti ambivalenze storiche di una promessa di felicità e di un sogno edenico anticapitalistico che è destinato sempre più a sfumare. Come demone, *femme fatale*, sfinge misteriosa, la donna incarna tutte le tensioni di una chimerica aspirazione romantica anticapitalistica. La demonizzazione del femminile riflette non tanto la perversione del poeta, quanto la critica del sistema che etichetta, ammonisce, tabuizza, omologa e che persino castra, puntando a una società epurata dal principio di piacere, dalla molla del desiderio e della creatività.

Il grande tema alla base del *Kunstmärchen* del mito di Tannhäuser è dunque anche la critica socio-economica: il progressivo allontanamento dell'uomo moderno dalla natura viene tematizzato attraverso il rapporto amoroso ambivalente per una figura femminile che provoca un risveglio sensuale inconscio coincidente con il desiderio di ritorno alla dimensione naturale. Un desiderio che tuttavia appare anacronistico nell'incipiente mondo capitalistico, e per questo innesca tensioni maggiormente irrisolvibili. *Künstlerroman* goethiano, *Künstlermärchen* romantico e saghe sugli *Elementargeister* tematizzano questi aspetti che confluiscono nelle diverse riscritture moderne del mito del Venusberg. Se i primi romantici anticipano il senso di spaesamento e turbamento causato dalle trasformazioni economiche in atto, nella Restaurazione questo processo emerge in maniera ancor più accentuata nella metà del secolo con la Rivoluzione industriale, l'affermazione della borghesia bancaria e lo sviluppo urbano in senso capitalistico, preconizzando il disincanto del mondo, *Entzauberung der Welt*. Il conflitto del rapporto natura-civiltà nella letteratura tardoromantica, infatti, ha esiti spesso reazionari: invece che tradursi in azione e trasformazione, il conflitto viene interiorizzato dal soggetto il quale, desideroso di affermare la propria libertà attraverso il soddisfacimento di bisogni e aspirazioni, risulta infine incapace di realizzarla concretamente, restando incatenato nella scelta tra dimensione interiore e vita esteriore.

Heine tenta di sciogliere tale tensione a favore di una nuova utopia panteistica nella costituzione umanitaria di un regno divino in terra, forte anche delle promesse e speranze rivoluzionarie protosocialiste francesi. La riscrittura del mito del Venusberg e di Tannhäuser da parte di Heine passa naturalmente attraverso il momento romantico, ma anche attraverso il recupero delle fonti di età moderna che avevano ispirato i romantici, su tutte il trattato *Mons Veneris. Frau Veneris Berg* di Heinrich Kornmann (1614) e *Blocksberg-Verrichtung* di Johannes Praetorius (1668). Da questi testi avevano attinto a piene mani Arnim e Brentano i quali riportano la ballata nel *Des Knaben Wunderhorn* (1805-08). Anche Tieck riscrive la ballata in una duplice fiaba o «Kunstmärchen» (Cottone 1996), *Der getreue Eckart und der Tannhäuser* (1799) e *Der Runenberg* (1804), mentre Eichendorff nella novella *Das Marmorbild* (1818) e Willibald Alexis in *Venus in Rom* (1828) attestano riscritture tardo-romantiche che preludono nuove prospettive del mito. La storia d'amore tra Tannhäuser e Frau Venus è infatti legata da questi al leggendario motivo del matrimonio con la statua, «Statuenhochzeit», prospettando un'ibridazione del mito del Venusberg con quello classico di Pigmalione e Galatea (Mühlher 1957). Ulteriori sviluppi del motivo si rintracciano anche nella letteratura francese coeva a Heine, ad esempio in Prosper Mérimée con *La Venus d'Ille* del 1835 (Bezold 1962, 71; Tortonese, e Bertini Bongiovanni 2009).

Se da un lato i romantici «tendono a mantenere le coordinate assiologiche medievali e a ritrarre il Venusberg come un luogo di perdizione, in linea con una forte rivalutazione del cristianesimo popolare e con una svalutazione del paganesimo e del classicismo elitario» (Pellizzari 2017, 142), con Heine la leggenda medievale è riassorbita entro una soggettività amorosa nuova, che fa il suo ingresso nella modernità parigina: il motivo necromantico, erotico e vampiresco delle dee marmoree in esilio di *Elementgeister* è calato nel paesaggio intramondano e interiorizzato di un moderno Venusberg. Il trauma dell'oscillazione tra spiritualismo e sensualismo che nella *Romantik* non trova soluzione, viene problematizzato da Heine che tenta la conciliazione dei due poli attraverso il panteismo sensualista e rinascimentale e l'elogio dei sensi, filtrato dagli accenti del materialismo francese, mitigati a loro volta dalla religiosità del nuovo cristianesimo sansimoniano. Volendo estendere la questione all'interdiscorso letterario, nel *Tannhäuser*, «Grecia e Medioevo nei loro venali rifacimenti morali, altro non sono che [...] categorie di riuso al solo scopo di prestare il funzionale al sogno» (Landi 2019, 176-77). Heine, infatti, fa culminare il saggio *Elementargeister* con una personale riscrittura della leggenda della storia d'amore tra Tannhäuser e Venere, introducendo rispetto ai predecessori alcune interessanti novità. Si tratta di modifiche significative, che alimentano non solo la riscrittura di un mito romantico, ma la tessitura stessa di un «mito personale» (Mauron 1966).

2. Diana-Venere nella mitologia germanica

Lo stretto legame che intercorre tra Venere e Diana nell'opera di Heine è messo in evidenza dalle leggende che chiudono il saggio *Die Elementargeister*, dove le due dee si mescolano in un'unica indistinta figura di demonessa-tentatrice, la cui originaria identità mitologica va ricondotta alle fonti popolari del mito da cui Heine attinge. Nella prima parte del saggio, invece, Heine accosta il motivo della *Statuenbelebung*, la riviviscenza della statua che si anima, a quello ancora più perturbante della *Statuenhochzeit*, il matrimonio con la statua che costituisce la cornice mitologica delle saghe del Venusberg narrate nella seconda parte. L'amore per le statue è tra fantasie romantiche quella che più affascina Heine. Si tratta di una morbosa variazione del mito di Galatea, saccheggiate a piene mani da tutti i romantici fino a Heine che traghetta il motivo a Parigi provocando la reazione ad esempio, di Gautier e Mérimée (Tortonese, e Bertini Bongiovanni 2009). Il tema, scomparso per una trentina d'anni, proseguirà con un paio di varianti significative nella letteratura europea, per poi essere declassato completamente a parodie e trivializzazioni in storie di fantasmi e vampiri (Ziolkowski 1977, 44; 49; 245). Anche *Florentinische Nächte* (1836), Heine cala il motivo erotico-necromantico della statua seduttrice già al centro della novella *Das Marmorbild* (1818) di Eichendorff, nel più ampio tema della seduzione marmorea, già al centro della «leggenda nera» (Collini 2011) del giovane Raffaello narrata da Achim von Arnim in *Raphael und seine Nachbarinnen* nel 1824, che prospetta di fatto un significativo dualismo amoroso. Dall'approccio con la statua, innescato da un anello messo al dito per ischerzo, prende avvio l'itinerario formativo del giovane pittore all'insegna dell'eros, la cui ispirazione artistica sarà governata da un lato dalle forze celesti di Benedetta, dall'altro quelle ctonie di Ghita, nuove romantiche figurazioni umanizzate dell'amore celeste e dell'amore volgare.

Anche Heine declina la polarità spiritualismo/ascetismo cattolico ed ebbrezza/vitalismo/sensualismo pagano nelle dimensioni della creazione artistica ed erotica propria del *Kunstmärchen*. In tali sinistre rielaborazioni romantiche del mito ovidiano, emerge il tema della fascinazione esercitata da una statua di marmo, sia essa Venere o Diana, sul protagonista poeta-artista. Nelle *Florentinische Nächte* Maximilian, mentre intrattiene una relazione con una giovane morta o in fin di vita, d'altra parte prova una conturbante attrazione per la figura vitalistica di Laurence, attrazione che si traduce in termini mitologico-simbolici attraverso l'apparizione di una statua di Diana abbandonata nel mezzo di un giardino decadente in stile rinascimentale. Si tratta di una statua mutila, reietta ed annientata sebbene qualcosa di perturbante lasci intendere che il suo spirito vitale sia solamente assopito. Il poeta infatti, credendola viva, ne rimane scosso e turbato tanto da dover distogliere lo sguardo: «Ich erschrock fast als ich sie sah; dieses Bild flößte mir eine sonderbar schwüle Scheu ein, und eine geheime Blödigkeit ließ mich nicht lange bey seinem holden Anblick verweilen» (DHA 5/1, 201). Praz ne descrive meravigliosamente la vicenda:

Un poeta ci narra di un fanciullo che trasale d'un inesplicabile pudore alla vista d'un candido simulacro di dea everso tra l'erba d'un antico parco; nella notte egli non può prendere sonno e, fantasticando al lume della luna (poteva mancare la luna?) che s'insinua per la finestra, si ripromette di baciar l'indomani il bel volto di marmo, di baciarlo proprio sui vaghi angoli della bocca, ove le labbra si fondono in un'irresistibile fossetta; anzi, non reggendo alla voglia, s'alza dall'inquieto letto, s'inoltra nel notturno giardino, e col cuore palpitante, quasi stespe per commettere un delitto, bacia la dea giacente al chiaro di luna con un ardore, una tenerezza, una disperazione che mai poi non metterà in altro bacio [...] (Praz 1945, 120).

La Diana di marmo appare «lebendiger» rispetto alla pallida e svenevole Maria, simbolo ambivalente della morbosa religiosità cattolica, ma anche del triste esilio del paganesimo nell'età della Restaurazione (Fohrmann 1997). Difatti, l'apparizione della dea al chiarore lunare prefigurerà l'incontro con la vitalità tutta pagana di Laurence, figlia del Rinascimento dell'età del Magnifico (Collini 2019, 38). Un analogo principio dicotomico tra la figura morente di Maria e la vivace statua di Diana si ripete in *Die Bäder von Lucca* nell'antitesi tra Letitia e Francheska, quest'ultima incarnazione assoluta della bellezza pagana Rinascimento fiorentino, descritta a seconda dei casi come una Venere dolorosa in preghiera, o come la Venere di Canova a Palazzo Pitti, in grado di animare la vita stessa del protagonista, essendo per di più una ballerina:

Ja, es giebt eine Statue, die dir, lieber Leser, einen marmornen Begriff von Francheskas Herrlichkeit zu geben vermöchte, und das ist die Venus des großen Canova, die du in einem der letzten Säle des Pallazzo Pitti zu Florenz finden kannst. Ich denke jetzt oft an diese Statue, zuweilen träumt mir, sie läge in meinen Armen, und belebe sich allmählig und flüstere endlich mit der Stimme Francheskas (DHA 7/1, 104).

La riscrittura romantica del mito di Galatea e Pigmalione diventa un espediente narrativo per problematizzare il conflitto interiore dell'artista scisso tra arte e vita, che si riverbera nella propria attività. L'ispirazione creatrice infusa attraverso una figura femminile, sia essa reale o immaginata e che assume un volto perturbante, alternativamente buono o cattivo, arriva ad esercitare un influsso necromantico sul prodotto dell'arte stessa. La carica erotica latente arriva ad alimentare una distanza incolmabile tra l'immagine della donna, della sposa umana e della musa, fino ad ostacolare la conciliazione per l'uomo tra una sana vita coniugale con l'ebbra passione creatrice. La parabola creativa da un picco di entusiasmo discende bruscamente scadendo in una situazione matrimoniale infelice, che include scenari di infedeltà e rigetto della donna e conseguente maledizione di questa ai danni dell'uomo, come mostra Hoffmann nella novella *Die Jesuiten Kirche in G.* (1816).

Quello della *Statuenhochzeit* è un vincolo indissolubile comune a tutte quante le unioni presenti tra un mortale e uno spirito femminile nelle leggende del folklore celtico e germanico. La leggenda della sposa di Corinto, delle Willi, delle ninfe e

ondine, delle *Schwänenjungfrauen* e delle lamie narrate da Heine nella prima parte di *Elementargeister*, risultano funzionali all'illustrazione di un assioma morale nei confronti della donna, quello dell'irrealizzabile felicità nel matrimonio. Nella sua versione elementare, la donna tenta di vendicare la rottura del vincolo sacro e inviolabile della promessa d'amore attraverso l'inflizione di una pena per mezzo del proprio potere ultraterreno e demoniaco. La maledizione eterna è tuttavia prerogativa di entrambe le parti: gli spiriti sono infatti caratterizzati da una sorta di vita eterna ma maledetta, a causa dell'offesa subita. L'esilio degli spiriti elementari senz'anima rafforzato dal *Nicht-Sterben Motiv*, è implementato dalla condanna ad un'eterna insoddisfazione. Tale motivo cela un'escatologia amorosa che per Heine determina una scissione intima, un dualismo amoroso che egli traduce metaforicamente nell'impossibilità di scegliere tra due distinti tipi di donna, ossia tra l'arte e la vita, rappresentate rispettivamente dalla Venere medicaea e dalla cuoca contadinotta, come confessa in una lettera a Moses Moser del 1824:

Ich bin nicht mehr Monotheist in der Liebe, sondern wie ich mich zum Doppelbier hinneige, so neige ich mich auch zu einer Doppelliebe. Ich liebe die Medizäische Venus, die hier auf der Bibliothek steht, u die schöne Köchinn des Hofrath Bauer. Ach! Und beyden liebe ich unglücklich! Die eine ist von Gyps und die andre ist venerisch (HSA XX, 96).

Anche nelle fiabe romantiche sull'amore delle statue troviamo un'ibridazione tra le figure di Venere e Diana. In Eichendorff il tema è ben presente. Nel racconto *Die Entführung* (1839), la statua di Diana scende dal suo piedistallo facendo innamorare di sé ogni malcapitato, così come nel poema *Julian* (1853) sarà una statua di Venere a sedurre l'imperatore Giuliano.

Questa miscidazione tra Venere e Diana, che risale a leggende medievali sul motivo della *Statuenhochzeit*, torna esplicitamente in *Elementargeister*. La leggenda del Prete Palumnus narrata da Heine, ad esempio, mette al centro una maledizione che riguarda l'idolo di Venere, laddove nella sua descrizione, questo simulacro ricorda senza dubbio Diana *chasseresse* del mito greco. Qui si evidenzia come le due dee siano legate da un'indissolubile affinità. La storia di Venere e del prete Palumnus costituisce una delle fonti principali della caccia selvaggia (Meisen 2001). Qui il tipo necromantico di Venere come sposa tentatrice è perfettamente integrato con quello di Diana cacciatrice selvaggia, che appare nel racconto come una grande dea-prostituta a cavallo nella masnada furente (Meisen 2001, 88-95). Questi elementi si trovano congiunti in un'altra leggenda medievale, «L'anello affidato alla statua», contenuta nel *De gestis regum Anglorum libri quinque* del benedettino Guglielmo di Malmesbury (X sec.) La vicenda è ambientata a Roma: Luciano, dopo aver messo inavvertitamente e per gioco un anello al dito di una statua di Venere nel giorno del suo matrimonio con Eugenia, non è più in grado di consumare le nozze con la promessa per via di una strana presenza nel letto. Egli si rivolge così al negromante e prete Palumbo, il quale

indica il modo di liberarsi dell'incantesimo recandosi a notte fonda in un quadrivio e consegnando una lettera al capitano di uno stuolo fantasma in cui figura anche

[...] una donna abbigliata come una prostituta a cavallo di una mula, con i capelli raccolti al sommo del capo con un nastro dorato che gli ondeggiavano sulle spalle; in mano aveva una bacchetta d'oro con cui guidava la sua cavalcatura: quasi nuda, vista la trasparenza delle vesti, si muoveva in maniera impudica (Meisen 2001, 89).

In *Elementargeister* queste leggende esemplari introducono le figure ambigue e demoniache di Venere e Diana. In particolare, nella leggenda della «schöne Wirthin» (DHA 9, 47-9), il cavaliere viandante, dopo essere rimasto ammaliato lungo il cammino dall'antica statua greca di una divinità femminile, trova ospitalità presso un castello dove viene accolto e servito da una bella quanto tremenda padrona di casa che reca gli stessi tratti della statua vista in precedenza:

Nach langem Umherirren, als es schon Mitternacht seyn mochte, befand er sich plötzlich vor einer Villa [...]. Wie groß aber war sein Erstaunen, als er in einen weiten, erleuchteten Saal tretend eine Dame erblickte, die dort ganz allein auf und nieder wandelte und an Gestalt und Gesichtszügen mit der schönen Statue seiner Liebe die auffallendste Aehnlichkeit hatte [...]. Im Speisesaale setzte sich endlich die schöne Dame dem Ritter gegenüber, kredenzte ihm den Wein und reichte ihm lächelnd die besten Bissen (DHA 9, 48-9).

La funzione di ostessa che questa svolge, ristorando il cavaliere dalle fatiche della peregrinazione, si ritrova anche nella Frau Venus del *Tannhäuser*: «Sie gab ihm Suppe, sie gab ihm Brod» (DHA 9, 62). Ma la seduzione acquisisce connotati malefici, perché l'amore si configura sin da subito nel suo lato notturno come una forza irresistibile e incontenibile alla quale segue la dissoluzione del sogno d'amore. Il cavaliere è infatti assalito nel sonno da tremendi incubi, specchio del proprio risentimento e senso di colpa. La dama gli appare qui non più nelle dolci sembianze di una grande dea, ma come un orrendo mostro, idolo di perversione, contro il quale infine il cavaliere si rivolta per decapitarlo. Un motivo, questo, che rimanda all'antico mito della *Diana strangulata* narrato da Pausania nelle storie dell'Arcadia della *Periegesi* (8, 23, 6-7).

Le due leggende heiniane ambientate in Italia culminano nella riscrittura della leggenda del Tannhäuser e del Venusberg – che a loro volta anticipano il soggetto del balletto *Die Göttin Diana*, la cui *Stoffgeschichte* popolare e letteraria in ambito tedesco già sottintendeva lo stretto legame a livello mitico tra Venere e Diana. Difatti, che le prime attestazioni storiche sull'origine della leggenda di Tannhäuser siano radicate sul suolo italico (Reumont 1871) lascerebbe intendere una certa continuità nello sviluppo della mitologia romano-italica e di quella germanica passate attraverso l'umanesimo medievale (Bezold 1962). In tutte queste leggende è possibile riscontrare un comune motivo che prevede l'adescamento di un giovane, l'incantesimo d'amore e la difficile risoluzione del legame. Infatti, nelle

leggende popolari di origine germanica diffuse nel XVI secolo anche in Italia, accanto alle figure principali di Frau Venus e Tannhäuser figurano anche quelle di Diana e del fido Eckhart (Ginzburg 2017, 95). In questo sincretismo paganeggiante, notiamo che la leggenda di Diana nemorense si mescola nel romanticismo con la leggenda germanica del cavaliere Tannhäuser e di Frau Venus, la quale a sua volta, secondo le diverse tradizioni, poteva essere ora Erodiade, ora Frau Holle o Holda, ovvero emanazioni demoniache successive originate dall'unica Diana-Trivia pre-cristiana (Löhmann 1960). Molti sono infatti gli elementi di contiguità della leggenda di Diana nemorense con quelli della leggenda germanica del Tannhäuser: il bosco sacro di Diana posto in un luogo inavvicinabile e protetto dal *rex nemorensis* si trasforma nella leggenda medievale nel Venusberg stesso, che come vedremo, è descritto dai mitografi come luogo ostile, misterioso e di difficile accesso. La figura del *rex nemorensis* posto a guardia del tempio di Diana aricina richiama, inoltre, quella del fido Eckart, il cacciatore selvaggio che ha il compito di tenere lontano ogni nuovo arrivato sbarrandogli l'accesso alla Montagna di Venere.

Appare interessante rilevare anche la complementarità tra le figure del fido Eckart, *wilder Jäger* e di Diana cacciatrice selvaggia. Nei *Saturnalia* (1663), Praetorius tramanda la leggenda secondo cui Diana e Eckart compaiono entrambi nel corteo della masnada furente nel periodo di Carnevale, solcando i cieli la dodicesima notte tra Natale e l'Epifania insieme ad altre figure in esilio come Holda, Abundia, Herodiade, Perchta (Meisen 2001, 316). Eckart, originariamente un prete pagano, rappresenta la figura di un cacciatore penitente che deve espiare una colpa ancestrale cavalcando senza sosta nei boschi, diventando così il cacciatore selvaggio posto a custodia del Venusberg dove dimora Frau Holle, cioè Frau Venus, perché nessuno sia tentato di entrarvi:

Eckhart, der getreue eine Gestalt aus dem Kreise altdeutscher Heldensage greift in die Göttersage über. Nach dem Anhang oder der Vorrede des Heldenbuchs soll er vor dem Venusberg sitzen und die Leute warnen, wie er sie vor dem wütenden Heere warnt. Um so weniger laßt sich auch hier sein Geschäft und die Bedeutung des Venusbergs verkennen. Dieser Berg ist Frau Hollen Hofhaltung, aus der man im 15.-16 Jh. Frau Venus machte. Seit dem Christentum hauset sie in unterirdischen Hólen, stattlich und prächtig gleich Zwergkönigen; einzelne Menschen finden sich noch bei ihr ein und leben da in Wonne. Man erzählt von dem edlen Tannhäuser, der hinab gegangen war, ihre Wunder zu schauen; eine der anziehendsten Sagen des Mittelalters, in welcher die Sehnsucht nach dem alten Heidentum und die Härte der christlichen Geistlichkeit rührend geschildert sind. Eckart vielleicht ein heidnischer Priester, ist Hofmann und Begleiter der Göttin, wenn sie zu bestimmter Zeit des Jahres ausfährt, ich könnte ihn auch mit seinem κηρύκειον zum Psychopomp des reitenden Todtenheers. Er geleitet aber nicht die scheidenden, vielmehr die wiederkehrenden Todten und jene Ansicht halte ich für richtiger (Grimm 1835, I, 524).

Nella vasta raccolta di leggende turinge *Sagen des Hürselberges* (1853), Ludwig Bechstein, amico e confidente di Heine a Parigi, narra del legame tra le figure di Eckart e di Frau Venus, dea dell'amore in esilio nel Venusberg, la quale reca nomi diversi, tra cui Erodiade, Holda e Perchta, proprio come Diana nella leggenda della Caccia selvaggia:

Von Frau Venus und dem wilden Heer: Zu denselben Zeiten war es offenbar und landkundig, daß im Hörseelenberg auch ein heidnisch Frauenbild verwünscht worden, die erschien den Leuten voller Huld und lockte sie in den Berg mit buhlerischem Liebeszauber, darum ward sie Hulda geheißen, und war solch Götterweib kein anderes als Frau Venus, die Göttin aller Liebe, in den Berg gebannt zu scheinbarer Freude und doch zu ewiger Pein, denn sie, die Schönste, warmer weicher Lust gewohnt, mußte als Schreckgespenst und Schauerholle in den kältesten Winternächten mit all ihrer Buhl- und Genossenschaft in greulicher Larvengestalt über Berge und Wälder hinjagen, mit Halloh und Hussa und dem ganzen Lärm und Geschrei und Gejohle des wütenden Heeres. Da sahe man Geköpfte, die ihre Köpfe unterm Arm trugen, daherfahren, andere wälzten sich, auf Räder geflochten, um, wie Ixion in der heidnischen Mythe, manche hatten das Angesicht im Nacken, andere hatten es auf der Brust, manche hatten Schlangenschwänze und Eidechskrallen; manche tanzten und hüpfen auf einem Bein daher, andere schlugen Räder wie die Betteljungen, und allerlei Wild und Hatzhunde jagten mit. Vor dem Heere her schritt ein Greis am weißen Stabe, der hieß die Leute aus dem Wege gehen, daß sie nicht Schaden litten, den nannte man den treuen Eckart, und brachte das Sprüchwort von ihm auf: Du bist der treue Eckart, du warnest jedermann. Manche nennen auch die Frau Hulda oder Frau Venus Herodias, des Herodes Tochter, die Johannis des Täufers Haupt forderte und zu ewiger Wanderung verflucht ward gleich dem laufenden Juden. Wann es schneit, sagen die Kinder in Thüringen: Frau Holle schüttelt ihr Federbett aus; verlarvte Gespenster heißen nach ihr Hullenpöpel. Gleich der wilden Jägerin Bertha oder Berchta belohnt sie fleißige Mägde und bestraft die Faulen, zerzaust und verwirrt auch letzteren den Rocken. Vom treuen Eckart ging der Glaube, daß, wenn das wilde oder wütende Heer nicht ziehe, so sitze er außen an der Höhle und warne jedermann, hineinzugehen, als ein Engel in Menschengestalt von Gott an diesen Ort geordnet (Bechstein 1930, 318-19).

Anche nella figura di Eckart convergono altri nomi, come il cacciatore Atteone della mitologia greca, e Actaeon, «divinità e demone rupestre, che lapidava i viaggiatori, i pastori e le greggi» e che «si sarebbe placato solo il giorno in cui gli si elevò una statua su un'erta rocciosa, per fissarlo alla propria immagine» (Klossowski 2003, 121).

La sovrapposizione tra le figure di Diana-Erodiade e Venere menzionata da Bechstein si riscontra in una leggenda in relazione all'etimologia di Erodiade come Herodiana o «signora della meridiana» (Bonomo 1985; Chiavarelli 2007; Ginzburg 2017). È una leggenda che appare interessante, perché la dea Meridiana o Diana

assume sì il carattere ammaliatore tipico della Frau Venus, privo tuttavia di quelle connotazioni demoniache esaltate dal romanticismo tedesco. Erodiade o Diana è al contrario una figura femminile benefica e virtuosa che corona un sogno di amore matrimoniale e di successo. Così infatti viene a caratterizzarsi la Frau Venus heiniana in *Elementargeister*. Nella leggenda medievale riportata da Walter Map, il malcapitato amante di nome Gerberto non subisce la triste sorte del cavaliere Tannhäuser, ma è piuttosto redento dalla figura misteriosa di Meridiana, la quale ricompenserà il giovane con solo con amore, ma anche infinita ricchezza e sapienza (Bonomo 1985, 31). Difatti era chiamata anche *Richella*, ossia 'ricchezza' (Ginzburg 2017, 80-1).

A livello storico, è possibile tracciare un filo diretto tra la figura di Erodiade e la leggenda del Monte di Venere attraverso un processo di stregoneria tra i primi del Trentino, avvenuto nella Val di Fiemme nel 1500, in cui compaiono i nomi di Sibilla, Venere ed Erodiade, e in cui si riporta che l'imputato, Giovanni delle Piatte, avrebbe confessato di essere stato iniziato alle arti magiche da un frate che lo condusse a Roma presso «lo monte de la Sibilla, zoè come si dize, el monte de Venus ubi habitat la donna Herodiades (sic dicta)» (Bonomo 1985, 75).

La leggenda del Tannhäuser si fa risalire originariamente alla storia di Guerino il meschino di Andrea da Barberino (XV sec.) e, da questa, alla leggenda «Il paradiso della Sibilla» di Antoine de La Sale riportata da Kornmann (1614, 1614). Antonio De la Sale guerriero-poeta provenzale al servizio di Lodovico d'Angiò, tra una battaglia e l'altra compiva lunghi pellegrinaggi per l'Italia alla ricerca di notizie sulla magia e le superstizioni, finché non arrivò a Norcia e «nel dì 18 maggio del 1420 scese nell'antro della Sibilla» dove, entrando, scoprì sulle pareti del Monte un'antica iscrizione «*Her Hans von Bamberg intravit*» (Reumont 1871, 386; 1880, 387). De la Sale seppe in seguito trattarsi di un cavaliere che dopo essere uscito dalla Montagna di Venere si era recato a Roma per chiedere l'assoluzione, ma il papa Urbano IV gliela negò finché non sarebbe fiorito un ramoscello secco. Il cavaliere, disperato per la penitenza, torna alla caverna e agli amori di Venere, mentre invano veniva richiamato a Roma dal Papa, al quale nel frattempo era fiorito il ramoscello in mano (Bonomo 1985, 485-86). Secondo le fonti, la leggenda di La Sale, nota in Italia dal 1487, aveva luogo in una montagna fatata presso Norcia, detto Monte della Sibilla o di Venere, abitata dalla strega o «signora del bon zogo», Erodiade, descritta come «una brutta femmina negra», «una donna grande con una ligatura negra a torno el capo» (Bonomo 1985, 84).

Nel *Mons Veneris* di Kornmann, oltre alle numerose leggende su Venere che si susseguono dalla classicità alla modernità e le innumerevoli menzioni dei luoghi del suo esilio, si fa riferimento anche a figure mitiche che intrattengono rapporti con la dea: tra queste Tannhäuser, Eckart e Diana. Nel capitolo «*Historia de nobili Thanheusero / Die Historien von den edlen Thanhäuser*», Diana appare come la ninfa del mito di Atteone (Kornmann 1614, 126-32). Diana è descritta altrove anche come Grande Dea di Efeso, il cui tempio è situato sui molti monti e vulcani da lei abitati; mentre il monte della leggenda del Tannhäuser viene fatto coincidere

da Kornmann con l'Aventino presso Roma, uno dei monti sacri alla Diana italica (Kornmann 1614, 126).

Nelle leggende arturiane si fa menzione del Venusberg, altrimenti detto *Mons Cybeles* o *Monte di Beel*, la Montagna di Cibele, la Grande Madre dei culti arcaici, Signora delle belve e della natura selvaggia come Diana. Sul Mons Cybeles regnerebbe «l'antica dea ittita della Montagna e della forgia dei metalli», Kubaba, dea il cui simbolo è la luna piena (Chiavarelli 2007, 31).

La vicenda del cavaliere alla ricerca del Monte della Sibilla presso Norcia si sovrappone in tutto a quella popolare di Tannhäuser diffusa in Germania, che appare d'altra parte legata al fondamentale poema *Der Wartburgkrieg* incentrato sulla contesa storica avvenuta tra i maggiori Minnesänger tedeschi del XI sec. (Grässe 1861; Simrock 1858). Oltre che da Heine, la leggenda del Tannhäuser, Minnesänger del circolo arturiano, «cavaliere gaudente, il quale sparse il suo patrimonio in feste e in donne» (Reumont 1880, 393), è ripresa nella moderna letteratura, ad esempio nel romanzo *Oferdingen* di Novalis (1802) e nel dramma *Der Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg* (1843) di Richard Wagner. Nel poema medievale dei cantori della Wartburg fa la sua comparsa la figura di Sibilla che

in certo modo pare identica con Giunone, la quale ancora nel monte prende il posto di Venere o di Freya [...]. La mitologia germanica conosce anche la figlia della Sibilla, Felicia, ossia la Fortuna il cui antico nome tedesco «Vrau Saelde» venne latinizzato, al pari di quello di Freya trasformato in Venere, allorquando l'Olimpo greco-latino cominciò a gettare come un riflesso sulla poesia medievale (Reumont 1871, 388; 1880, 389-90).

3. Heine, *Tannhäuser-Lied*

Heine recepisce la mitologia romantica derivata dal folklore medievale durante gli studi di Bonn con A. W. Schlegel, e poi ancora durante gli studi a Göttingen. La trasmissione della maggior parte dei complessi mitici era legata in generale alla riscoperta della tradizione medioalta tedesca nell'Ottocento passata attraverso *Des Knaben Wunderhorn* di Arnim e Brentano e dalla *Deutsche Mythologie* di Jacob Grimm. Da queste opere Heine riprende il complesso mitologico germanico del Venusberg per farne la materia della propria riscrittura in *Elementargeister* e in *Die Göttin Diana*. I personaggi del mito Venere, Tannhäuser e Eckart, spesso trattati unitamente nelle sillogi mitografiche, nelle fiabe romantiche formano un nuovo stratificato complesso mitologico.

Per il mitografo seicentesco Kornmann, il Venusberg non è altro che la dimora della leggendaria Frau Hölle, situata negli abissi delle cavità terrestri, negli anfratti e nelle grotte minerarie collocate variamente tra l'Italia e la Germania. Il Venusberg è spesso identificato con lo Hørselberg in Turingia o il Blocksberg nei monti dello Harz, ma la cui posizione reale sarebbe del tutto incerta. Nelle fiabe e ballate romantiche, l'incerta collocazione geografica del Venusberg si fa materia

letteraria, diventando anche l'espedito più congeniale per tradurre in termini narrativi il senso di mistero, spaesamento e illusione prodotto da un magico monte che adessa al suo interno le proprie inconsapevoli vittime. Nella letteratura, il Venusberg figura quindi per lo più come paesaggio mentale e «Lustlager» (Bechstein 1930, 597), luogo di piaceri, cui si è giunti in seno ad un percorso di erranza e perdizione. In esso trovano dimora tutti quegli spiriti elementari del paganesimo rifugiatisi dopo la cacciata del Cristianesimo e che là possono continuare a tenere indisturbati i loro demonici consessi.

La vicenda del Tannhäuser heiniano con il suo approdo al Venusberg rappresenta da un punto di vista narrativo l'acme della sopravvivenza degli dèi in esilio nell'età moderna narrata in *Elementargeister*. Heine riferisce che quando il tempio della dea Venere fu distrutto, ella si ritirò entro una misteriosa montagna, menando da allora una vita colma di avventure e di piaceri insieme alla più gioiosa compagnia celeste di ninfe, silfidi e ondine e taluni celebri eroi che da allora sono spariti improvvisamente dal secolo:

[...] die Sage von der Göttin Venus, die, als ihre Tempel gebrochen wurden, sich in einen geheimen Berg flüchtete, wo sie mit dem heitersten Luftgesindel, mit schönen Wald- und Wassernymphen, auch manchen berühmten Helden, die plötzlich aus der Welt verschwunden, das abenteuerlichste Freudenleben führt (DHA 9, 52).

Anche Arnim e Brentano riferiscono che il cavaliere Tannhäuser, valente campione cristiano, si fosse intrattenuto entro le sue profondità per un anno, avendovi trovato non solo le meraviglie di Venere, ma anche l'amore di molte altre belle donne. Questo germanico antro delle ninfe rappresenta per il cristiano il luogo più temuto e circospetto, che la superstizione popolare identifica come la misteriosa dimora del Diavolo (Arnim, Brentano 1806, 87). Il Tannhäuser medievale infatti chiama Venere «Teufelinne» (DHA 8/1, 20).

Non è un mistero, dunque, che la leggenda del Tannhäuser sia legata ai sabba di streghe e di demoni, come testimonia l'eloquente incisione apposta sul *Blocksberg-Verrichtung* di Praetorius (1668) e che rappresenta la prima fonte delle trasposizioni romantiche della leggenda. Tra le fonti moderne di Heine, oltre la summenzionata «Der Tannhäuser. Venus-Berg» contenuta nel *Des Knaben Wunderhorn* di Arnim e Brentano (1806) che aveva letto a Göttingen nel 1825, vi sono la *Deutsche Mythologie* di Jacob Grimm e il *Deutsches Sagenbuch* di Ludwig Bechstein, autore di un «Lied von dem Danheüser» che Heine stesso menziona subito prima della sua riscrittura poetica (DHA 9, 56). L'amico Bechstein non solo conosce bene la tematica della leggenda, ma era stato anche confidente personale delle sventure amorose di Heine, il quale aveva confidato proprio a Bechstein di sentirsi a Parigi come il Tannhäuser sul Venusberg, stretto nelle grinfie della bella Mathilde (HSA XXVI, 382; Werner, Houben 1973, I, 292).

La leggenda narra che Tannhäuser, cavaliere e *Minnesänger* del circolo dei cantori della Wartburg, dopo essersi ritirato per qualche tempo nella Montagna di Venere abbia tramandato dei Lieder in cui traspose il tema del conflitto tra ragione

e sentimento, del bilanciamento tra penitenza, astinenza cristiana e asceti nell'arte da un lato, contro il godimento dell'amore terreno dall'altro. Una tensione che trova pieno sviluppo nel *Minnesang* medievale e che il Romanticismo ha trasfigurato nella passiflora, divenuta simbolo di quella «Wollust des Schmerzes» (DHA 8/1, 126), il piacere della sofferenza, che rappresenta oltre che la chiave di tutta la poesia romantica, anche il suo più grande fascino. Questo motivo infatti viene trasposto nella ricerca del fiore blu (il giglio) nello *Heinrich von Ofterdingen* di Novalis, in cui la ricerca della vocazione artistica del giovane protagonista culmina esattamente nelle profondità di una miniera.

Heine recupera e riscrive la ballata in due momenti della sua opera: prima con il titolo *Der Tannhäuser. Eine Legende (Geschrieben 1836)* inserita nel ciclo *Verschiedene*, poi alla fine di *Elementargeister (Salon III, 1837)*, dove propone sia la versione antica sia la propria riscrittura. Il mito ricompare dunque come sottotesto nelle principali leggende degli spiriti elementari che chiudono il saggio e che coinvolgono il regno di Venere e Diana: le leggende della «schöne Wirthin» e della «Statuenhochzeit» (DHA 9, 47-9). La materia di queste leggende confluisce infine nel balletto *Die Göttin Diana* in cui ritroviamo gli stessi personaggi di Tannhäuser e Venere, ma dove la parte da protagonista è affidata a Diana.

Le diverse versioni heiniane della ballata non sono identiche e presentano una variazione minima, seppure significativa. In *Verschiedene*, dopo aver elencato le diverse città tedesche che Tannhäuser incontra lungo la via, spicca Amburgo, l'ultima tappa di un viaggio che sembra non essersi ancora concluso. Heine aveva qui promesso al lettore di tornare a raccontare del destino del suo eroe in un secondo momento: «Ein andermal erzähl' ich dir / Was mit alldort begegnet» (DHA 2, 60). La strofa conclusiva in *Elementargeister*, invece, sembra fornire un indizio ulteriore sulle future sorti di Tannhäuser di ritorno dal pellegrinaggio a Roma:

Zu Hamburg in der guten Stadt,
Soll keiner mich wiederschauen!
Ich bleibe jetzt im Venusberg,
Bey meiner schönen Frauen (DHA 9, 64).

Sparito dalla circolazione, l'eroe si è dato alla macchia, da Amburgo si è ritirato definitivamente nel Venusberg, nell'idillico quanto tormentato esilio amoroso a Parigi. Nel 1834, infatti, aveva conosciuto il modello della sua Venere, la futura moglie Mathilde, che eserciterà su di lui il fascino irresistibile di *Zauberin*. La risoluzione di un eterno esilio sul Venusberg veniva per altro a coincidere con circostanze di carattere politico: il Bundestag aveva proibito le opere dello *Junges Deutschland* il 10 dicembre 1835, impedendo dunque a Heine non solo di pubblicare in Germania, ma anche di far ritorno come libero scrittore sul suolo tedesco (Zinke 1983; Garrett 2011).

In *Elementargeister*, inserendosi nella tradizione letteraria fittizia del manoscritto rinvenuto fortuitamente, Heine pone a confronto la ballata antica di

Arnim e Brentano con una sedicente versione moderna, di cui esisterebbe un'unica copia in suo possesso. Sebbene la versione antica sia considerata più bella, semplice e grandiosa della sua, entrambe si distinguerebbero per una pari autenticità del sentimento, «eine gewisse Wahrheit des Gefühls» (DHA 9, 57). Heine allude, non senza orgoglio, alla pari dignità della propria riscrittura cui attribuisce il pregio di aver conferito la verità della propria esperienza.

Rispetto al *Wunderhorn* la versione heiniana *Tannhäuser-Lied* in *Elementargeister* avanza una serie di vistose modifiche sia di carattere stilistico sia contenutistico. Anzitutto riscrive la ballata con un linguaggio moderno, mentre i contenuti seguono l'andamento del suo personale destino amoroso, configurando le tappe di un attraente *Bildungsprogramm* panerotico. Un itinerario formativo e sessuale che dallo Jungfernsteeg di Amburgo lo aveva condotto nel 1831 nella capitale della rivoluzione sociale e dei costumi, Parigi. Quell'inesausta ricerca della divina e antica *Lebensfreude* si innestava così in termini storico-filosofici nel manifesto panerotico e neopagano esposto in *De l'Allemagne*, ispirato al credo sansimoniano della «réhabilitation de la chair» e culminante nella fondazione di una futura democrazia divina (DHA 8/1, 61). Anzitutto si nota sin dall'incipit come a condurre Tannhäuser nel Venusberg non sia un'ingenua curiosità verso il magico mondo di Venere colmo di meraviglie, ma una schietta ricerca del piacere sensuale. Mentre per Arnim e Brentano, Tannhäuser «wollt' groß Wunder schauen» (DHA 9, 53), per Heine «wollt Liebe und Lust gewinnen» (DHA 9, 57). La vocazione erotica, per altro, era già stata messa in evidenza dal legame con *Verschiedene*, le poesie dedicate a diverse *filles de joie* che risalgono sia alle esperienze tedesche di Amburgo sia a quelle di Parigi negli anni Trenta, e nelle quali compare difatti per la prima volta il *Tannhäuser-Lied* di Heine.

Nella variazione heiniana della ballata ad essere mutato essenzialmente è il rapporto tra il cavaliere cristiano e la donna fatale. L'accento ricade sul tormento interiore del cavaliere, combattuto tra astinenza e ascetismo da un lato e piacere e gioia terrena dall'altro, estremi che per altro corrispondono l'uno al richiamo vocazionale dell'arte, l'altro alla *débauche* pagana, il divino dolce far niente di cui Venere è proverbiale maestra.

Mentre al Tannhäuser Heine non conferisce tratti innovativi rispetto alla caratterizzazione psicologica del *Wunderhorn*, che già riflette il fondamentale archetipico conflitto tra spiritualismo e sensualismo; Venere acquista invece una fisionomia ben più complessa producendo una riscrittura dall'impronta psicologizzante e moderna, anche in un'ottica di genere. Quale mitica iniziatrice ai misteri e ai piaceri dell'eros, sedicente dama delle camelie e *femme entretenue* (DHA 9, 240), la dea protagonista del Lied appare come una donna in carne ossa, in una duplicità così moderna da rompere le convenzionali distinzioni tra sposa e concubina. Essa è sì amante libera, ma anche fedelissima, servizievole e supplichevole 'mogliettina', financo donna gelosissima e remissiva, che tenta in ogni modo di tenere stretto a sé il proprio marito smanioso di nuove avventure. Ella è disposta a sopportare persino la violenza fisica pur di impedire la partenza del

proprio amato, al quale, una volta tornato, serve calda la zuppa e lava i piedi spossati dal lungo cammino:

Sie gab ihm Suppe, sie gab ihm Brod,
 Sie wunsch seine wunden Füße,
 Sie kämme ihm das struppige Haar,
 und lachte dabei so süße (DHA 2, 58; 9, 62).

Si rileva qui, inoltre, il motivo mariano del lavaggio dei piedi che vede Venere come incarnazione pagana della Madonna. «Il motivo dell'ambiguità 'femminile'» (Genette 1997, 402), che rappresenta il più usato processo di riscrittura mitico-epica del *Frauenbild* viene riproposto da Heine in chiave parodistica, non senza legarsi al grande tema della critica contemporanea al matrimonio che vedeva gli *Jungdeutsche* spendersi sul fronte di una riforma dell'amore, sostenuta *in primis* da Karl Gutzkow (Schleiermacher 1835). Quest'opposizione antropologica, d'altro canto, contribuisce a cogliere aspetti ambivalenti di un processo di riflessione psicopatologica e di un costrutto moralistico che Heine intende mettere in discussione e che riguardava più nello specifico la visione della donna libera cristallizzatasi nell'immaginario culturale, risultato della demonizzazione subita sin dal Medioevo dall'interpretazione religiosa che aveva sostenuto la scissione manichea tra il tipo della *Verführerin*, la seduttrice demoniaca, e quello del *frommes Magd*, l'angelo del focolare. Questa distinzione andava assottigliandosi sempre più ai tempi di Heine nella liberale Parigi, con l'emergere di una nuova consapevolezza di genere e l'avanzare dell'emancipazione femminile. È altrettanto opinabile che Heine si prenda gioco qui dei difetti e delle situazioni coniugali, facendo con ciò la parodia di un matrimonio qualunque.

La ferializzazione della divina Venere come *femme entretenue* nella cornice domestica e sentimentale del Venusberg pone il problema di una «weltliche Neudeutung des Stoffes» (Drebber 1995, 26), una ridefinizione mondana del motivo delle dee in esilio. In discussione non è soltanto lo statuto emancipativo dell'eros, ma la stessa autenticità del rapporto di coppia. Heine fa invece di Venus non solo una sacerdotessa iniziatrice ai piaceri dell'eros, ma anche una fedelissima moglie borghese, disposta ad accettare le angherie dell'uomo pur di non rovinare il matrimonio. Se nella ballata medievale, Tannhäuser è assillato dall'idea di un matrimonio convenzionale, restare con Venere significherebbe legarsi a una moglie non proprio convenzionale, rischiando di cadere nella dannazione eterna: «Nehm ich dann ein ander Weib / Als ich hab' in meinem Sinne / So muß ich in den Höllenglut» (DHA 9, 53). Il moralismo di Tannhäuser mette in evidenza il conflitto umano rispetto alla scelta di rapporto libero, che non trova posto nel matrimonio borghese. Per Tannhäuser, Frau Venus non potrebbe in alcun modo essere sposa, nonostante quella gli prometta di comportarsi bene e di essere «Zu einem ehlichen Weibe». In Heine questo conflitto viene assorbito non dalla contrapposizione tra due tipi di rapporti coniugali, ma dal ridestarsi della natura

spiritualista del cavaliere che chiede congedo per struggersi nell'amarezza: «Ich schmachte nach Bitternisse» (DHA 2, 53; 9, 57).

La parodia degli stereotipi attribuiti al concubinato, se da un lato dischiude la possibilità di una vita pervasa dal godimento divino in terra, dall'altro rende evidente la necessità di rompere gli schemi, per trovare tale dimensione nella quotidianità del rapporto d'amore. Un rapporto cioè che si divincoli da idealismi e legittimazioni, dal sacramento religioso. La Frau Venus heiniana emerge non per i connotati demoniaci, ma come donna in carne e ossa, che ama e che soffre nonostante il legame tra i due non imponga vincoli statuiti. Venere è una donna che ferita, si inorgoglisce quando Tannhäuser la accusa di promiscuità con dure parole: «Doch denk' ich der Götter und Helden die einst [...] / Dein schöne lilinweißer Leib / Erfüllt mich fast mit Einsetzen» (DHA 9, 58). La ridefinizione mondana di Frau Venus in linea con il messaggio di libertà sensualista e di emancipazione femminile, nonostante gli evidenti limiti che tale condizione all'epoca ancora comporta, conduce secondo la critica verso la nascita della «Neurotikerin» (Drebbler 1995, 27): un nuovo tipo di donna, erotica e libera, non più idealizzata o stereotipata.

Un'altra deviazione rispetto alla mitologia classica si riflette nel rovesciamento dell'idea di inferno che si riallaccia alla tradizione romantica e controreligiosa del *Paradies Lost* di John Milton (1667) e dell'immagine di 'inferno celestiale' del poema *Marriage of Heaven and Hell* di William Blake (1790). Il vecchio Tannhäuser – il quale si intrattiene nel Venusberg soltanto un anno in confronto ai sette della versione heiniana – non ha dubbi sull'entità demoniaca di Venere e l'accusa freddamente: «Ihr seyd eine Teufelinne» (DHA 9, 54). In Heine non emerge una chiara consapevolezza della natura di Venere come demonessa, che si palesa solamente nel colloquio con il Papa, il quale è convinto che Tannhäuser sia incappato nei tranelli del diavolo. Solo dopo questo colloquio, il cavaliere lo supplica affinché possa salvarsi dalle fiamme dell'inferno, «von der Höllenqual / Und von der Macht des Bösen» (DHA 2, 55; 9, 61). Eppure questo Tannhäuser non smette di dubitare sulla reale natura della dea, che descrive con una varietà di immagini paradisiache: il profumo, la bianca pelle candida come un giglio, la voce soave, la bocca di rosa. In cuor suo non condannerà mai Venere, congedandosi da lei solo a gran fatica: «Ich habe nur mit großer Noth / Mich aus dem Berg gerettet» (DHA 2, 81; 9, 60). Nonostante sia prostrato dinnanzi al Papa per fare ammenda, Tannhäuser persevera nel peccato, continua a elogiare la donna e dire quanto la ami, dimostrando di non essersi liberato del desiderio di lei, tanto meno di essersi incamminato sulla via del pentimento ripetendo più e più volte «Ich liebe sie mit Allgewalt» (DHA 2, 56-7; 9, 60-1).

Analoga al vecchio Tannhäuser è invece la sensazione di nausea e disgusto provocata dall'eccesso amoroso. Dopo il godimento fisico, per l'uno la vita è diventata malata e l'amore è patimento – «Mein Leben ist schon worden krank», «Eure Minne ist mir worden leid» (DHA 9, 54) – per l'altro malata è addirittura l'anima – «Von süßen Wein und Küssen / Ist meine Seele worden krank» (DHA 2, 53; 9, 57).

Il finale tradizionale prevede che Tannhäuser venga assolto dai peccati il giorno in cui il bastone del Papa sarà fiorito. E poiché il terzo giorno quello rinverdi, venne inviata un'ambasciata in ogni paese per portare al cavaliere la buona notizia, ma quello non si trovava da nessuna parte. Era infatti tornato sul Venusberg per rimanervi fino al Giorno del Giudizio. Nel finale della versione di Heine, invece, è Tannhäuser ad apprendere dal Papa di non avere la benché minima possibilità di salvezza, che l'incantesimo di Venere non si può rompere e di essere condannato senza scampo all'inferno. In Heine la dimensione purgatoriale decade del tutto, mentre si inasprisce la contrapposizione luterana tra salvezza e condanna: Tannhäuser può solo tornare sul Venusberg. Una volta tornato, il cavaliere racconta alla donna delle città che aveva visitato lungo il cammino, dicendo peste e corna di tutta la Germania. Nell'idea di una critica diffusa contro la patria e contro i poeti tedeschi della vecchia scuola si riflette l'astio di Heine nei confronti dell'autorità del Bundestag incarnata nella ballata dalla figura del Papa, che lo aveva condannato all'esilio con l'interdizione dei suoi scritti, impedendogli di far ritorno in patria (Zinke 1983).

Al centro di queste variazioni del mito si rende infine evidente come il rapporto tra Venere e il cavaliere Tannhäuser, campione della virtù cristiana, non sia altro che una riproposizione in chiave poetica del rapporto storicamente controverso tra Cristo e Maddalena. Questa assimilazione tra Venere pagana e Vergine cristiana, esito dell'unione tra paganesimo e cristianesimo nella mitologia romantica (ad esempio, negli *Hymnen an die Nacht* di Novalis) viene riproposta non solo da Heine, ma anche da autori coevi come Georg Büchner, nella «Marion-Szene» nel *Dantons Tod*, e nella scena «Maria-Zimmer» nel *Woyzeck*. Più estesamente, in *Madonna* di Theodor Mundt e in *Wally die Zweiflerin* di Karl Gutzkow, nei quali è centrale la drammatizzazione del personaggio femminile che affronta un conflitto interiore tra l'impossibile religiosità imposta e la vocazione sensualista, che le vede trasfigurare infine in eroine martiri dell'eros. Il rifiuto della condanna loro imposta dall'esterno risiede nell'impossibilità di trovare una giustificazione razionale alla repressioni dei sensi, per cui esse si configurano in una certa misura anche come filosofe sacerdotesse dell'amore votate alla causa dell'emancipazione della carne, ma vivendo un dramma interiore senza requie, che se da un lato prospetta l'accettazione della propria differenza, dall'altro comporta una tensione che conduce di fatto a una nuova professione di fede, una sorta di misticismo sensualista anticonfessionale e antidogmatico, ai limiti della blasfemia.

4. Tieck, *Der getreue Eckart und der Tannhäuser*

Nelle novelle del *Phantasia* di Ludwig Tieck (1812-17; 1844-45), tutta la scissione del soggetto moderno emerge in termini onirici, fantastici, mitici e perturbanti di cui la schizofrenia è cifra patologica (Eckart 2000). Cifra che permea il conflitto di Tannhäuser, modello di ogni successiva rielaborazione del tema. Trattasi infatti per Heine – come per Tieck – della personificazione di una malattia psichica, e in particolare dell'anima (Hindelang 2001). «Ist meine Seele worden

krank» (DHA 9, 57), confessa il Tannhäuser heiniano a Venere, laddove nella ballata medievale la malattia affligge, senza una più perspicua precisazione, la vita intera, *Leben* (DHA 9, 54).

Nel mito reinterpretato da Tieck in *Der getreue Eckart und der Tannhäuser* (*Romantische Dichtungen*, 1799; *Phantastus* 1812) la funzione salvifica o ammonitrice per l'anima del cavaliere è affidata a Eckart, e così anche in *Die Göttin Diana*, il quale dopo aver ucciso Tannhäuser, gioisce per averne paradossalmente salvato l'anima dalla dannazione eterna: «Der treue Eckart wackelt täppisch zufrieden von dannen, wahrscheinlich sich freuend, wenigstens die Seele des Ritters gerettet zu haben» (DHA 9, 74).

La malattia dell'anima, dunque, diventa cifra costitutiva del sentire dei nostri autori romantici, che polarizzano in questo conflitto interiore le proprie schizofreniche tendenze, non solo di natura erotica, come potrebbe a tutta prima far pensare il canto d'amore del Tannhäuser. Si tratta di collocare la più ampia problematica della dicotomia antropologico-politica tra natura e cultura nella dimensione strettamente individuale del soggetto-artista scisso, introducendo la chiave interpretativa delle fiabe nella visione rigeneratrice dell'arte, e che nella *Einleitung* del *Phantastus* si incarna nel personaggio di Anton, «der Kranke», che risana attraverso una proibitiva «Kunst des Lesens» sconsigliata anche dal medico (Tieck 1985, 25-8). La letteratura che dischiude la bellezza della natura e l'appagamento del sogno risanano l'anima di Anton, ora «der Genesene»: «Von diesen Riesenbildern war ich geheilt [...] durfte wieder phantasieren und nach einigen Wochen konnt' ich schon die Hoffnung fassen, bald dies Gebirge zu betreten, in welchem ich euch, ihr Lieben, zur Vollendung meiner Genesung, gefunden» (Tieck 1985, VI, 25; 31-2).

Come la natura del paesaggio tedesco è in grado di descrivere la morfologia dell'anima, così il Monte di Venere rappresenta non solo un paesaggio naturalistico e suggestivo legato alle leggende popolari, ma una dimensione soprattutto psichica. In *Der getreue Eckart und der Tannhäuser* il motivo della ricerca e del fascino fatale del Venusberg si innesta e si fonde con leggenda del cacciatore selvaggio, il fido Eckart cui è demandato il compito di sorvegliare e punire, esercitando un'azione prescrittiva verso coloro che si avvicinano alla montagna. La leggenda del *wilder Jäger* è legata alle saghe del Venusberg nelle principali leggende boeme e turinge. Insieme ai romantici, esercitò il suo misterioso fascino anche su Goethe, il quale la apprese durante il suo viaggio a Teplı e mise versi nella ballata *Der getreue Eckart* (1815).

A riprova della topologia onirica e patologica del Monte, nella fiaba di Tieck il Venusberg non ha una collocazione geografica precisa, configurandosi piuttosto come un luogo mentale. Secondo Alte, il vecchio e misterioso viandante che istruisce Eckart sui pericoli del Venusberg, nessuno è in grado di dire dove si trovi la montagna, e saperlo significherebbe aver consacrato l'anima al diavolo poiché a un innocente non verrebbe nemmeno in mente di andarla a cercare. Il Venusberg altro non è, come nella vulgata, che la dimora degli antichi dèi pagani banditi dal cristianesimo:

In diesen Berg haben sich die Teufel hinein geflüchtet und sich in den wüsten Mittelpunkt der Erde gerettet, als das aufwachsende heilige Christentum den heidnischen Götzendienst stürzte. Hier sagt man nun, solle vor allen Frau Venus Hof halten, und alle ihre höllischen Heerscharen der weltlichen Lüste und verbotenen Wünsche um sich versammeln, so daß das Gebirge auch verflucht seit undenklichen Zeiten gelegen hat (Tieck 1985, VI, 157).

Nella *Göttin Diana* la pulsione erotica e il desiderio pongono Tannhäuser di fronte ad un conflitto psicopatologico che si incarna nella figura ammonitrice di Eckart, simbolo del freno inibitore e della coscienza spiritualistica. Eckart sfida il cavaliere a duello ferendolo mortalmente. Così, mentre Heine conferisce ad Eckart un ruolo negativo ostacolando l'accesso del cavaliere al monte, in Tieck diventa una figura del tutto positiva, priva della funzione ostativa che avrà con Heine.

Der getreue Eckart und der Tannhäuser è divisa in due parti¹. La storia leggendaria di Eckart è al centro della prima parte della fiaba. Qui veniamo a sapere che la sua esistenza è stata segnata infatti dalla perdita progressiva dei suoi tre amati figli, uccisi senza motivo dal duca di Burgundia. La disperazione è tale che l'uomo si dà alla macchia, abbandonando i propri sentimenti alla più cupa tempesta, prendendo congedo dal mondo e cavalcando disperato e senza più alcun desiderio di vita. Nel temporale si era perso anche il duca e il destino volle che fu proprio Eckart a soccorrerlo. Preso in un primo momento dall'istinto di vendetta, ma memore del giuramento di fede prestato al duca, Eckart decide infine di riporre ogni rancore per salvarlo. Solleva il tiranno, proprio come Giobbe che reca il proprio aguzzino sulle spalle, rimettendo a Dio ogni sua volontà (Tieck 1985, VI, 162).

La seconda parte è ambientata quattro secoli dopo la morte di Eckart. Il nuovo Tannhäuser, discendente di Wolfram e scudiero del duca, è sulla strada per Roma per chiedere perdono al Santo Padre. Al vecchio amico d'infanzia ritrovato, Friedrich, confessa di aver abbandonato il secolo spinto dall'irrefrenabile desiderio di conoscenza e di curiosità, per poi imbattersi fatalmente nel Venusberg. Ma questa sete è per Tannhäuser il risultato dell'azione di uno spirito maligno, «ein böser Geist», che lo induce ad entrare, spinto dal fascino di una dolce melodia, nelle profondità dell'inferno che ha la forma di una miniera sotterranea, «in einem unterirdischen Bergwerke»:

Die Hölle hat damals ihre Pforten den armen Menschen weit aufgetan, und sie mit lieblicher Musik zu sich hereingespielt. Ich hörte als Knabe diese Erzählung oft und wurde nicht sonderlich davon gerührt, doch wahrte es nicht lange, so erinnerte mich die ganze Natur, jedweder Klang, jedwede Blume an die Sage von diesen

¹ *Der getreue Eckart und der Tannhäuser. In zwei Abschnitten* è pubblicato dapprima in *Romantische Dichtungen, Erster Theil* (Jena: Friedrich Frommann), 1799, 423-492.

herzergreifenden Tönen. Ich kann dir nicht ausdrücken, welche Wehmut, welche unaussprechliche Sehnsucht mich plötzlich ergriff, und wie in Banden hielt und fortfahren wollte, wenn ich dem Zug der Wolken nachsahe, die lichte herrliche Bläue erblickte, die zwischen ihnen hervordrang, welche Erinnerungen Wies und Wald in meinem tiefsten Herzen erwecken wollten (Tieck, 1985, VI, 173).

Emerge qui il potere seduttivo della musica legato alla malia dell'inferno: un motivo di lungo corso nella letteratura della *Goethezeit* e fino a Heine, il quale declinerà il tema all'interno della propria critica storico-religiosa, prima attraverso la leggenda dell'usignolo di Basilea menzionato nella *Zur Geschichte der Religion* (DHA 8/1, 18-9); dunque la condanna storica delle arti da parte della Chiesa cattolica che richiama ancora in *Lutezia* in riferimento alla danza (DHA 13/1, 155); per poi tematizzare estesamente il rapporto tra la musica e il regno di Satana nel balletto *Der Doktor Faust*.

La ricerca del Venusberg da parte del Tannenhäuser tickiano altro non è che il desiderio di rivivere una reminiscenza giovanile, il paradiso perduto che aveva conosciuto da giovane con l'amore di Emma. L'ingresso del giovane nel regno adulto è segnato dalla scoperta dell'eros metamorfosata nella natura che si risveglia e lo attira con i suoi inebrianti odori; ma ambientata simbolicamente nella dimensione onirica, notturna e perturbante di un giardino fantastico, dentro cui il giovane viene come guidato da una forza irrefrenabile in cui smarrire i sensi e perdersi ineluttabilmente. Al duplice trauma, il rifiuto di Emma, alla cui morte si aggiunge quella della madre del giovane, segue l'iniziazione nel regno di Venere dove si reca per liberarsi dei tormenti dell'anima, «um der Qualen, der wechselnden Entzückungen los zu werden» L'accesso alla montagna è accompagnato da un canto che Tannenhäuser apprende da Rudolf, figura sinistra alla quale affida la propria educazione. Giunto al varco incontra Eckart, una figura gigantesca e sovrumana che gli impedisce l'accesso. Eckart è inviato per volontà di Dio come guardiano affinché ostacoli la malvagia curiosità dell'uomo, «des Menschen bösen Fürwitz» (Tieck 1985, VI, 178-79). Ma l'ammonimento qui non sortisce alcun effetto; Tannenhäuser entra. Metafore erotico-musicali e floreali sempre più accese e coinvolgenti accompagnano l'ingresso al Venusberg caratterizzato da ogni più bella immagine del piacere sensuale, fino a formare un nuovo mondo musicale-amoroso che culmina in un trionfo primaverile senza luogo né tempo:

So kam mir das Gewimmel der frohen heidnischen Götter entgegen, Frau Venus an ihrer Spitze, alle begrüßten mich; [...] wie aus dem innersten Herzen der seligsten Natur erklang eine Musik, und kühlte mit ihren frischen Wogen der Begierde wilde Lüsterheit; ein Grauen, das so heimlich über die Blumenfelder schlich, erhöhte den entzückenden Rausch. Wie viele Jahre so verschwunden sind, weiß ich nicht zu sagen, denn hier gab es keine Zeit und keine Unterschiede, in den Blumen brannte der Mädchen und der Lüste Reiz, in den Körpern der Weiber blühte der Zauber der Blumen, die Farben führten hier eine andre Sprache, die Töne sagten neue Worte,

die ganze Sinnenwelt war hier in *einer* Blüte festgebunden, und die Geister drinnen feierten ewig einen brünstigen Triumph (Tieck 1985, VI, 180-81).

Ma al godimento eterno subentra la nostalgia della vita terrena con la sua quiete; Tannenhäuser è ora «gesättigt» e desidera tornare indietro verso la «vorige Heimat», «in der Welt», non prima di aver espiato di fronte al Papa (Tieck 1985, VI, 181).

Il racconto di Tannenhäuser all'amico Friedrich qui si interrompe. Se nella prima parte del racconto Tieck ripropone la tradizionale leggenda del Tannhäuser; quel che segue aderisce invece ai motivi più intimi della poetica di Tieck come la narrazione straniante, la sovrapposizione di identità, lo spaesamento, il doppio, l'inconsistenza della realtà, il dominio della fantasia, del sogno e dell'allucinazione sulla realtà, il rimosso psichico, il delitto. Questi motivi propri di una mitologia personale vengono a sommarsi al mito tradizionale, conferendo una natura perturbante e straniante all'intera fiaba.

5. Tieck, *Der Runenberg*

Nel *Runenberg* (1802) che segue *Der getreue Eckart* come a indicarne la continuità narrativa, Tieck allarga la prospettiva della lacerazione interiore alla problematica intersoggettiva di una ricerca identitaria. In particolare egli è interessato qui alla condizione moderna dell'artista scisso tra adeguamento e libertà rispetto al sistema esterno, che si da entro la cornice di una progressiva industrializzazione e capitalizzazione della vita sociale ed estetica tra Sette e Ottocento, simbolicamente rappresentate dal conflitto tra il mondo della miniera e quello naturale. Tale conflitto è tanto più evidente nel rapporto oppositivo tra seduzione dell'arte e fascinazione dell'oro, anticipando di diversi anni la tematica centrale nella tetralogia di Richard Wagner con la sua critica anticapitalistica nel *Rheingold*.

Nel *Runenberg* Frau Venus assume le sembianze di dama della montagna, *Bergfrau*. L'incontro tra lei e il protagonista, il cacciatore Christian, è descritto ora in modo diretto, non più attraverso la metaforica musicale ed erotico-sensoriale allusiva del Venusberg. Venere è ora la regina della Montagna delle Rune, figurazione romantica di una Grande Dea, ninfa potente e ammaliatrice in grado di esercitare un fascino totalizzante sul cacciatore. Questi, spintosi desideroso oltre il limitare della foresta, raggiunge così il Monte, superando il confine non solo tra dimensione secolare e finzione fantastica, tra realtà conscia e inconscia, ma anche tra ciò che è consentito e ciò che è proibito, spostando l'asse dal principio di realtà a quello di piacere. Questo asse implica anche una distinzione tra mondo prosaico e mondo dell'arte verso il quale Christian è naturalmente teso, rompendo tuttavia un patto sociale e morale. Christian rimane talmente affascinato dal mistero della natura, dal quale si sente irrimediabilmente attratto e, al colmo dell'ispirazione, intona un canto a Diana: «[...] 'Als wer Jagd, Wild, Wälder kennet / Und Diana lacht ihn an, / Einst das schönste Bild entbrennet, / Die er seine Liebste nennet: / O

beglückter Jägersmann'» per poi sprofondare negli abissi dell'*es*, accompagnato dalla luce lunare che avanza nelle tenebre e dalla voce del suo doppio: «in einer Stunde kommt der Mond hinter den Bergen hervor, sein Licht wird dann wohl auch Eure Seele lichter machen» (Tieck 1964a, 62-3).

Questo canto prelude all'infrazione da parte del cacciatore-*voyeur* del tabù della nudità, che si richiama nella mitologia classica al mito di Diana e Atteone. Il motivo dell'intimità e della nudità tradita del divino antropomorfizzato nella sua sfera privata si fonde con il tabù del voyeurismo dello sguardo del cacciatore, divenendo la molla che innesca una reazione irreversibile tra le parti coinvolte. La grandiosa regina della montagna al cospetto della quale Christian giunge, è descritta come grande e alta figura femminile avvolta dalla luce delle pietre preziose e custode della tavoletta incantata, entrambi simboli catalizzatori di un'iniziazione erotico-inorganica. Essa si tramuta così nella sua versione romantica in una marmorea e minerale regina della notte, sovrana di malevoli perversioni erotiche, ma anche unica autentica via di accesso ad una conoscenza superiore di sé e iniziazione al mondo perpetuo dell'arte.

Nel *Kunstmärchen* romantico, gli elementi dell'adescamento demoniaco si sposano con il freudiano «sex appeal dell'inorganico» (Perniola 1994)², che dal fatale incontro con il simulacro di una marmorea figura femminile genera un appetito annichilente che finisce per annullare ogni altro rapporto con il mondo circostante – una condizione che può essere letta anche come metafora dell'iniziazione dell'artista, del rapporto esclusivo di questi con la propria arte e con l'oggetto che si rinnova nell'atto creativo teso all'infinito. La potenza erotica, come assopita e imprigionata nel simulacro della divinità incarnata, non manca di esercitare un inspiegabile fascino che si irradia dal manufatto stesso, la cui bellezza è appunto esaltata dall'eterna materia marmorea. Ammalato e indotto alla perdizione, il cacciatore del *Runenberg* tieckiano decide di rimanere infine sul Venusberg, soggiogato non solo dalla grandiosa Venere della montagna, ma dal potere che da questa si irradia; un potere che si unisce alla promessa di un'eterna felicità minerale, non soggetta al decadimento organico. Eppure il Venusberg rimane ancora con Tieck un luogo temuto e guardato con diffidenza, giacché sotto la lente timorata del fido Eckart la montagna rappresenta niente meno che la dimora maledetta del demanio Venere:

In diesen Berg haben sich die Teufel hineingeflüchtet, und sich in den wüsten Mittelpunkt der Erde gerettet, als das aufwachsende heilige Christentum den heidnischen Götzendienst stürzte. Hier, sagt man nun, sollte vor allen Frau Venus Hof halten, und alle ihre höllische Heerscharen der weltlichen Lüste und verbotenen

² Con questa formula, Perniola riprende il saggio freudiano sulla teoria della sessualità *Jenseits ders Lustprinzips* (1920), in cui la pulsione erotica emerge come guidata dall'istinto di morte, cioè a tornare irresistibilmente a una fase originaria, ovvero inorganica.

Wünsche um sich versammeln, so daß das Gebirge auch verflucht seit undenklichen Zeiten gelegen hat (Tieck 1964a, 35).

6. Eichendorff, *Das Marmorbild*

L'esperienza letteraria di Joseph von Eichendorff si inserisce nel solco della precedente generazione romantica berlinese di Arnim, Brentano e Tieck, dei quali rappresenta ormai un epigono. I modelli romantici vengono filtrati mescolando autobiografismo decadente e nostalgia di un tempo perduto, legato al tramonto dell'*Ancien Régime* e al conseguente decadimento delle fortune familiari dell'autore.

Nella novella *Das Marmorbild* (1818) troviamo chiari riferimenti intertestuali al *Bildungsmärchen* erotico-estetico di Ludwig Tieck. Da *Der getreue Eckart e Runenberg* trae non solo i motivi del viaggio e della ricerca di una 'nuova patria', la fascinazione per l'ignoto, i fantasmi notturni, la topografia dell'anima, il richiamo sensuale della natura, il perturbante femminile; ma anche stilistici, come l'alternanza di prosa e di inserti liederistici che hanno una funzione strutturante rispetto allo sviluppo narrativo.

In *Das Marmorbild* l'ambientazione italiana, bucolica e festosa di una Lucca primaverile richiama l'usata immagine della gioia di vivere pagana, che sopravvive non solo nella natura bella e rigogliosa, ma anche nei volti, nei personaggi antichizzanti e allegorici, negli scenari collettivi, come i balli in maschera e le gare musicali, creando un unico grande fantasmagorico *tableau vivant* in stile rinascimentale. Il protagonista è Florio, *nomen omen* che allude alla fioritura, così come quello di un altro personaggio di Eichendorff, Florentin, nel racconto *Viel Lärmen um Nichts*. Primavera e risveglio dell'anima sono un tutt'uno, legati a doppio filo alla corrispettiva immagine femminile della dea italica Flora.

Il risveglio del mondo classico pagano attraverso il rinascimento italiano procede in una duplice direzione: una luminosa e diurna, che si presenta a Florio sotto il segno di Fortunato, un cavaliere cantore alla testa di un'allegra compagnia di musicanti erranti; e un'altra umbratile e notturna che si staglia all'ombra di Donati, il cavaliere nero che conduce Florio verso Frau Venus. Fortunato e Donati sono personificazioni allegoriche della Vita e della Morte, se non piuttosto di Dioniso-Cristo e Satana, in quanto rimandano alla duplice valenza di un percorso iniziatico-erotico e musicale, redentore e liberatorio da un lato, orrifico e perturbante dall'altro, che procede di pari passo con la concupiscenza della musica, della natura e del femminile. Tale percorso configura da un lato un paesaggio diurno fortemente vitalistico e attrattivo di segno pagano e sensualista; dall'altro una dimensione notturna e perturbante, cristiana e spiritualista, dove l'uno diventa simbolico e speculare *pendant* dell'altro.

In questo quadro fortemente chiaroscurale, il risveglio dell'antichità pagana non potrà che ripiegarsi entro le maglie del perturbante, finendo addirittura per negare, con l'emergere della coscienza spiritualista, ogni bella immagine di gioia che progressivamente si disintegra al rifiuto di Florio, per tramutarsi in un incubo

che tutto deforma come un gioco di ombre. Non è un caso difatti, che uno dei primi abbozzi del *Marmorbild* recasse il titolo «Schatten-Spiel» (Eichendorff 1985a, II, 753).

Nella fase terminale della propria vita, anche Heine trasfigurò nelle sue poesie le figure del mondo rinascimentale pagano in un grande «Schattenland» e «Schattenreich» (DHA 3/1, 348; 358-59); : terribili incubi e fantasmagorie, visioni allucinatorie provocate con ogni probabilità dalla sofferenza fisica e dalla morfina. In uno di questi sogni ad occhi aperti si affastellano eroi, divinità e creature mitiche danzanti di ogni sorta, immerse tra rovine antiche e che vengono a fargli visita per l'ultima volta:

Es träumte mir von einer Sommernacht,
 Wo bleich, verwittert, in des Mondes Glanze
 Bauwerke lagen, Reste alter Pracht,
 Ruinen aus der Zeit der Renaissance (DHA 3/1, 391).

Come nella fiaba di Tieck, nel *Marmorbild* è di nuovo un viandante straniero ad alludere sin da subito all'esistenza di una magica montagna dalla quale nessuno ha mai fatto ritorno, instillando così nel giovane protagonista il desiderio verso un ideale Venusberg. Il richiamo verso il Venusberg si materializza attraverso la figura musicale del suonatore, quasi una sorta di pifferaio magico: «Habt ihr wohl jemals [...] von dem wunderbaren Spielmann gehört, der durch seine Töne die Jugend in einen Zauberberg hinein verlockt, aus dem Keiner wieder zurückgekehrt ist?» (Eichendorff 1985a, II, 386). Senza che se ne menzioni oltre e senza esservi stati introdotti esplicitamente, capiamo sin da ora di essere nel mezzo di una sorta di montagna incantata che si dischiude a Florio poco a poco sulla strada per Lucca, nella quale i due giungono non attraverso una porta cittadina, che di fatto scompare, ma attraverso «einen weiten grünen Platz [...] ein fröhlichschallendes Reich von Musik, bunten Zelten, Reitern und Spazierengehenden» (Eichendorff 1985a, II, 386)³.

Segue un festoso scenario con gara musicale in cui Florio è chiamato a dedicare una canzone alla giovane *Ballspielerin* che lo ha conquistato con lo sguardo. La fanciulla, muta e delicata come un fiore, è descritta nella posa di un primaverile *tableau vivant* che il giovane contempla come un quadro botticelliano: «Sie hatte einen vollen, bunten Blumenkranz in den Haaren und war recht wie ein fröhliches Bild des Frühlings anzuschauen» (Eichendorff 1985a, II, 387). Il motivo della fanciulla innocente e gentile come personificazione della Primavera emerge come contraltare della figura seducente di Venere, la quale dopo l'invocazione nella canzone di Fortunato inizierà a pervadere il sogno ad occhi aperti di Florio, così

³ Per la figura del suonatore si veda anche il lied *Der irre Spielmann* (Eichendorff 1985, I, 232-33).

spinto a cercarla nella foresta: «Frau Venus, du Frohe, / So klingend und weich, / In Morgenrots Lohe / Erblick' Ich Dein Reich» (Eichendorff 1985a, II, 390).

Venere, che infatti riveste un posto privilegiato in tutta la lirica di Eichendorff, Nella romanza *Die Zauberin im Walde* appare come una demonessa che vive nel bosco e attira a sé con il richiamo della natura primaverile in fiore inducendo il giovane ad abbandonare la casa paterna e a inoltrarsi solitario nei boschi e per vie non battute dove infine incontra «die schönste aller Frauen / Wie von lauter Edelsteinen / Eine Blume [...]» (Eichendorff 18985b, I, 51)⁴.

La musica ha una funzione simbolica e strutturale chiave: la canzone di Fortunato infatti, prelude ad un mutamento di segno del gioioso idillio pagano-primaverile che si rovescia nel regno di Cristo, anticipando in chiave poetica l'ingresso nella narrazione del cavalier Donati. In tale rovesciamento, la fanciulla si tramuta nell'immaginazione esaltata di Florio in una figura ancor più bella, fino ad assumere i contorni di una statua di Venere, dinnanzi alla quale Florio rimane in contemplazione, come pietrificato:

[...] die zierliche Erscheinung des Mädchens, nachträumendes Herz hatte ihr Bild unmerklich und wundersam verwandelt in ein viel schöneres, größeres und herrlicheres, wie er es noch nirgend gesehen [...]. Der Mond [...] beleuchtete scharf ein marmornes Venusbild [...]. Florio stand wie eingewurzelt im Schauen, denn ihm kam jenes Bild wie eine lange gesuchte, nun plötzlich erkannte Geliebte vor, wie eine Wunderblume, aus der Frühlingsdämmerung und träumerischen Stille seiner frühesten Jugend heraufgewachsen (Eichendorff 1985a, II, 396-97).

Gli incontri con Bianca, il cui nome sarà svelato a Florio solo alla fine del suo percorso di riconoscimento o agnizione, si alternano a quelli ben più ammalianti di Venere, fino a che le due non arrivano a sovrapporsi, confondendosi nelle rispettive immagini. Venere appare al giovane nelle sembianze di Bianca e negli stessi luoghi, mutati però in un aspetto notturno e incantato che la avvolgono di un'aura onirica: prima appare come allegra *Ballspielerin*, poi cantante e danzatrice mascherata, ma sempre muta e inspiegabilmente malinconica. Seguono le apparizioni di Venere come statua che prende vita, anticipate dalla figura sinistra di Donati quale messo infernale della dama. Dalla narrazione, capiamo che tali apparizioni sono una proiezione del desiderio e una reminiscenza di un amore già conosciuto nell'infanzia e che lo richiama puntualmente di notte, risvegliando cupi fantasmi dal sonno della ragione.

Il ridente mondo pagano diurno si sgretola per deformarsi complementemente. A nulla valgono i vaghi moniti di Fortunato contro la malinconia notturna, specie della luna, responsabile di sovvertire gli umori di Florio – «Laßt das, die Melancholie, den Mondschein und alle den Plauder» (Eichendorff 1985a, II, 399).

⁴ I *Lieder* alla primavera costituiscono di fatti il nucleo originario dell'intera novella. Tra questi si veda anche *Frau Venus* (Eichendorff 1985b, I, 229-32).

Il disfacimento della dimensione diurna, cristiana e primaverile allude alla precarietà di una concezione sensualista ed edonista, che si materializza a livello psichico mutando di segno ogni cosa. Eichendorff sembra voler conferire inoltre un significato del tutto ambivalente al motivo della *Götterdämmerung*, opposto a quello dato da Schiller e Heine. Il regno pagano e sinistro di Venere e Donati, a lungo cercato e desiderato, si tramuta infatti in un terribile incubo, dove la dea ora bellissima, ora pallida e inquietante viene ad assumere contorni sempre più grotteschi ogniqualvolta Florio tenti un approccio razionale con essa e che conduce al finale disvelamento dell'inconsistenza e dell'inganno degli idoli pagani. Fortunato interviene due volte con un controincantesimo per dissuadere Florio, ma questi è mosso nell'anima da «Ein tiefes, unbestimmtes Verlangen» che lo spinge continuamente verso Venere.

Nella seconda passeggiata notturna al castello pagano, l'apparizione di una Venere musicista in un meraviglioso giardino incantato, «prächtigen Lustgarten», in stile rinascimentale si richiama ad un'immagine già vista ma dimenticata, quella della «wunderbaren Sängerin» udita alla villa di Bianca (Eichendorff 1985a, II, 400-04). Questa apparizione notturna prelude al definitivo ingresso nel Venusberg, che dischiude la visione di sogno di «eine hohe schlanke Dame von wundersamer Schönheit», una dama alta e snella di un'incantevole bellezza che irretisce Florio cantando e suonando il liuto; per manifestarsi in tutta la sua potenza dopo che Venere sarà scesa dal piedistallo e avrà preso vita.

Tra il sogno e la manifestazione di Venere, Florio partecipa ancora una volta ad una festa in maschera organizzata da Fortunato, dove balla con una timida e taciturna fanciulla vestita alla greca. Ma questa appare come sdoppiata, moltiplicandosi in un «seltsame Doppelbild» (Eichendorff 1985a, II, 408). Il gioco dei mascheramenti crea una seconda immaginifica figura resa ancor più bella dal magico chiarore lunare, apparendo a Florio nelle sembianze di una naiade sul bordo di una fontana, quale nuova metamorfosi di Venere: «Da kam es ihm auch vor, als sei sie nun größer, schlanker und edler, als vornhin beim Tanze und am Springbrunnen [...]. Es war die wunderbare Schöne, deren Gesang er in jenem mittagsschwülen Garten belauscht». Bianca è ora una figura in carne ed ossa, che allude con parole rivelatrici all'epifania che precede il disvelamento. Come i colori del bianco della casa della fanciulla e il pallore marmoreo della dea si mescolano, così Bianca e Venere si identificano ora in una sola immagine, non più solo a livello inconscio, ma anche livello verbale: «[...] das weiße Haus da drüben sieht aus wie ein stilles Marmorbild» (Eichendorff 1985a, II, 411).

Nella seconda parte Florio, allontanatosi da tempo dalla città di Lucca, si reca con Donati in visita la villa della bella Dama, che gli appare nelle vesti della dea Diana di ritorno da una battuta di caccia. La riconfigurazione di Venere in Diana simboleggia ormai il lato ctonio e mortifero che ha acquisito per Florio la dea, e non più quello erotico e sensuale delle prime apparizioni diurne. Dismettendo gli abiti da caccia, la dama si mostra infine come un prisma allucinatorio, svelando tutta la natura di Grande Dea, nella cui rappresentazione millenaria Florio vede riprodotta Venere infinite volte, nei ritratti e nelle decorazioni antiche riprotte nella

sala attorno a lui: «ein jeder glaubt mich schon einmal gesehen zu haben, denn mein Bild dämmert und blüht wohl in allen Jugendträumen mit herauf». La donna si tramuta in serpente; il paesaggio primaverile in un terribile temporale, il crepuscolo del giorno si sovrappone al crepuscolo mitico della dea, al suo disvelamento in demonessa: «Die alte Dämmerung füllte wieder das Gemach, die dame sah ihn wieder lächelnd an wie vorhin, aber stillschweigend und wehmütig mit schwerverhaltenen Tränen» (Eichendorff 1985a, II, 419).

L'azione si chiude in se stessa; il Venusberg, che i personaggi sembrano essersi lasciati alle spalle, nel canto come nel racconto di Fortunato si rivela la dimora leggendaria di una tremenda Venere vampiresca che induce con la sua malia i giovani sulla via della perdizione e di quelli si nutre per soddisfare l'antico piacere:

Jene Ruine [...] wäre also ein ehemaliger Tempel der Venus [...] der Geist der schönen Heidengöttin habe keine Ruhe gefunden. Aus der erschrecklichen Stille des Grabes heißt sie das Andenken an die irdische Lust jenen Fröling immer wieder in die grüne Einsamkeit ihres verfallenen Hauses heraufsteigen und durch teuflisches Blendwerk die alte Verführung üben an jüngern sorglosen Gemütern, die dann vom Leben abgeschieden, und doch auch nicht aufgenommen (Eichendorff 1985a, II, 419).

Sebbene il protagonista si lasci alle spalle la perturbante Lucca alla volta della razionale Milano, e con quella il Venusberg – non prima però di aver finalmente riconosciuto nel giovane viandante travestito la sua Bianca – la dimensione ciclica del mondo pagano non risulta superata da quella progressiva di impronta cristiana (Rossi 2021) Ciò emerge nel *Lied* di Fortunato nella sostituzione di Venere alla Vergine, del mondo pagano a quello cristiano. Infatti «quella della dea Venere è una presenza legata all'inconscio, alla spettralità e alla bellezza che risiede nel lato notturno del mondo, e come tale destinata a ritornare e a perpetrarsi in eterno» (Rossi 2021, 163), aprendo così la strada al motivo, romantico onirico e perturbante, degli dèi in esilio.

Nella novella *Die Entführung* (1839), Eichendorff rappresenta un'altra tipologia di dea Diana, quella del mito di Atteone. Umanizzata, Diana svolge qui un ruolo ambivalente: passivo come preda del cacciatore, attivo come ninfa oggetto del desiderio maschile. Diversamente dal carattere di ritrosia attribuito dal mito greco, qui è Diana stessa a volersi prestare al rapimento e alla caccia. Eichendorff, inoltre, recupera e riscrive la leggenda di Kynast, in cui il tipo Diana è descritta come amazzonica *Mannweib* (Eichendorff 1985a, III, 849).

Molto simile all'ambientazione della *Göttin Diana* e con un'analogia rappresentazione allegorizzata di psicomachia, ma in funzione metaletteraria e satirica, è la novella *Viel Lärmen um nichts* (1832). Diana compare qui nella veste di baccante, ed allegorica figurazione della poesia classica e rinascimentale in un ambiente fiabesco dal sapore shakespiriano, come si evince dal titolo che richiama la commedia inglese *Much ado about nothing*, tradotta da A. W. Schlegel e Tieck. Tuttavia, il motivo di fondo dell'idillio arcadico rievoca soprattutto la commedia

Midsummer Night's Dream che viene riproposta all'interno di una novella bucolica e galante. Si tratta di una satira sulle tendenze borghesi Biedermeier della moderna poesia tedesca che Eichendorff sbeffeggia, dove poeti di vario genere si contendono lo scettro per la conquista di Aurora, la musa poetica. Nel gioioso ambiente campestre, tra feste coribantiche, cortei danzanti e battute di caccia appare una «schöne Reiterin», la divina Aurora «Göttin der Dichtkunst», allegorica figurazione della poesia e il cui nome italianizzato allude all'origine classico-rinascimentale (Eichendorff 1993, 628). Aurora è corteggiata da tutti e soprattutto da un giovane principe, ma la sua natura sfuggente e inafferrabile, come la ritrosa e casta Diana, rifugge legami e vincoli matrimoniali, tanto che i personaggi si fanno beffa del principe che desidera chiederla in moglie: «Die Gräfin Aurora? [...] ebenso gut könnte man die Göttin Diana unter die Haube bringen – oder die Thetis den Verlobungsring an den rosigen Finger stecken – oder die Phantasie heiraten – und alle neun Musen dazu!» (Eichendorff 1993, 19). I giorni trascorrono lieti in questa giovane Arcadia sospesa nel tempo. In onore di Aurora, presa da momenti di ebbrezza dissoluta, viene annunciata una grande battuta di caccia intermezzata da un *Lied* che la paragona nuovamente a Diana:

»Wir waren ganz herunter,
Da sprach Diana ein,
Die blickt' so licht und munter,
Nun geht's zum Wald hinein!«
»Da meint er mich!« flüsterte die Gräfin (Eichendorff 1993, 34).

Aurora è musa e allegoria della poesia romantica, fonte di ogni poesia ebbera e baccantica nel segno del fiorire della natura celebrata dal romanticismo e in antitesi alla falsa musa che cercano invano i nuovi letterati tedeschi, dalla *Trivialliteratur* ai *Jungdeutsche*, che si perdono in scherzi e battute e canzonano Aurora come «Bacchantin, mit Luna und Fortuna», fino a perdersi in disquisizioni mitologiche sulla sua natura. La salita al Venusberg condotta da Willibald assieme ad Aurora simboleggia l'iniziazione poetica che si compie in seno alla natura e all'eros in viaggio fin dentro gli abissi del cuore. La vera Aurora è «gar nicht baccantisch oder amazonenhaft, so milde still und über alle Beschreibung schön» (Eichendorff 1993, 60-2). Essa ricorda in tutto il carattere estroso e androgino di Mignon, così come la sua provenienza: i due amanti, infine riconciliati, si avventureranno felici verso l'Italia, il paese natio di Aurora.

7. Wagner, *Der Tannhäuser*

La leggenda del Venusberg è ripresa da Richard Wagner nell'opera *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg*, andata in scena per la prima volta il 19 ottobre 1845 al teatro di Dresda. Pochi mesi dopo, Heine avrebbe scritto per Lumley il balletto *Die Göttin Diana*. La pubblicazione del 1854 rappresenta da parte di Heine un tentativo di fissare l'idea del balletto che non calcò mai le scene

del teatro londinese, idea che del resto era già contenuta nel *Salon* III e di cui nel '45 Wagner si stava stava per così dire appropriando per la sua opera romantica. Suona difficile credere che Heine abbia tratto ispirazione dall'opera di Wagner come afferma Mücke (1908, 147); mentre è più probabile che Heine abbia voluto tutelarsi dalla possibilità di plagio, come avverte nella prefazione al balletto nel marzo 1854: «Die Fabel meiner Pantomime ist nemlich im Wesentlichen bereits im dritten Theile meines 'Salon' enthalten, aus welchem auch mancher Maestro Barthel schon manchen Schoppen Most geholt hat» (DHA 9, 67).

La prima stesura del *Tannhäuser* wagneriano è del 1843, l'opera è rappresentata due anni dopo a Dresda, ma il compositore continuò a rivedere il libretto elaborando diverse versioni fino al 1860, fino a non venne rappresentata l'anno seguente a Parigi sotto Napoleone III.

La variazione più importante rispetto alla versione di Dresda è l'abbozzo di una pantomima per la scena iniziale del Venusberg nel primo atto dal titolo «Entwürfe zur (Pariser) Venusberg-Szene im 'Tannhäuser' (Pantomime)», in cui Wagner concepisce una grande rappresentazione pantomimica del baccanale ambientato nel regno di Venere, includendo figure tipiche del grande ballo in stile francese (Wagner 1983a, II, 99-105). Il risultato è una grandiosa fantasia anticheggiante e trionfale con menadi, amorette e fauni danzanti sulla falsariga della descrizione del Venusberg nel I quadro della *Göttin Diana*. Quest'ultima si svolgeva infatti all'ombra del tempio di Diana, in un bosco fatato, in cui dopo l'incontro tra la dea e il cavaliere si scatena una ridda danzante di figure mitologiche, satiri, menadi, e animali guidati da Apollo, Bacco e le Muse che accompagnano la musica festosa con cembali e timpani, che hanno lo scopo di celebrare un rituale amoroso, la festa della gioia e del più ebbro piacere di vivere.

Il 13 marzo 1861 andava in scena il *Tannhäuser* all'Opera de Paris che divenne un vero e proprio caso, in quanto, controtendenza agli usi teatrali, Wagner scelse di inserire il baccanale non nel secondo atto, ma nel primo. Non solo quindi il tipo di ballo, ma anche la struttura operistica contribuì allo scandalo (Borchmeyer 2003). L'opera di Wagner sarà recensita entusiasticamente da Baudelaire con una lunga e sincera lettera di apprezzamento al compositore, con cui intendeva marcare il proprio distacco rispetto alla ferocia generalizzata della critica (Baudelaire 1861).

Wagner riprende tutte le caratteristiche tipiche del mito romantico del Venusberg: la ricerca del regno sensuale di Venere da parte del cavaliere e cantore Tannhäuser, il senso di colpa e il desiderio di ascetismo, la lotta interiore tra aspirazioni spiritualiste e sensualiste. In aggiunta, il Tannhäuser wagneriano si caratterizza rispetto ai suoi antecedenti per un marcato *Todestrieb* che lo spinge ad allontanarsi da Venere per cercare la guerra: «Mein Sehnen drängt zum Kampfe [...] mich drängt es ihn zum Tod» (Wagner 1983a, II, 62), che prelude significativamente alla finale abiura del sensualismo e della gioia di vivere pagana.

Il ruolo prescrittivo alla Eckart è demandato a Wolfram, cantore della Wartburg che si rivolge all'amico chiamandolo *Heinrich*. Per dissuadere Heinrich-Tannhäuser, Wolfram invoca il nome salvifico della moglie Elisabeth: «Ein Engel bat für dich auf Erden» (Wagner 1983a, II, 88). Elisabeth rappresenta la donna-

angelo simbolo di virtù coniugale, amata dal cavaliere, la controparte positiva della diabolica Venere. La figura salvifica di Elisabeth determina uno scarto non solo rispetto all'ipertesto medievale, ma anche alla versione heiniana del Lied, per recuperare piuttosto il riferimento intertestuale all'omonima e omologa figura femminile nel *Runenberg* di Tieck. Elisabeth, come già Senta per l'Olandese, rappresenta l'espedito escatologico, nonché il simbolo dell'amore domestico e cristiano in cui Tannhäuser può trasferire la propria vocazione ascetica, che ora assume i contorni di una reale figura umana, laddove nella versione di Dresda Tannhäuser invocava al suo posto il nome della Vergine: «Mein Heil ruht in Maria» (Wagner 1983a, II, 91). La morte sacrificale di Elisabeth, la cui presenza è del tutto funzionale alla salvezza dell'eroe e presentata sulla scena per mezzo di una processione funebre, non rappresenta che una macchinazione a favore di una facile redenzione con la conversione finale e la purificazione dell'anima che permettono al cavaliere il ritorno al regno di Cristo, lo scioglimento della maledizione e la conseguente scomparsa di Venere. Un finale che richiama piuttosto *Der Doktor Faust* di Heine. In ogni caso, a Richard Wagner va il merito di aver recuperato lo spirito della filosofia panteista heiniana attraverso il recupero dei motivi mitologici leggendari e folklorici germanici nella sublimazione musicale di un desiderio d'amore totale che trascende ogni materialità (Drebbler 1995, 39; Rieger 2009; Korsch 2018; Wenzel 2014).

8. Riepilogo

Der Tannhäuser, il lungo poema-leggenda inserito da Heine all'interno delle poesie *Verschiedene*, è composto nel 1836 per essere ripubblicato nel *Salon III* in conclusione a *Elementargeister*. Con questo poema Heine rilegge un *Minnesang* del tredicesimo secolo, conosciuto attraverso *Des Knaben Wunderhorn* di Arnim e Brentano, da cui recupera non solo il motivo leggendario, ma anche la struttura liederistica, per evocare attraverso la parabola del cavaliere Tannhäuser una parodia di tipo autobiografico, dove il rapporto d'amore idilliaco e totalizzante con Frau Venus si trasforma nella condanna ad un vincolo indissolubile e incatenante. Un rapporto che non manca di acquisire molteplici sfumature – non ultimo quello nostalgico per la madrepatria Germania, come testimonia, del resto, la particolare collocazione del poema all'interno del ciclo poetico, che viene ad assumere un ruolo di raccordo tra le poesie erotiche più leggere e scanzonate, e quelle dove si avvertono indiscutibili rimandi alla condizione di esule. Non sono solo rilevanti per Heine il carattere erotico e totalizzante del rapporto tra il cavaliere e la donna seduttrice e demoniaca Venere, ma anche il motivo dell'eterno vagare tra il Monte di Venere, paradiso dei piaceri terreni e profani, e il rifugio spirituale cristiano del Papa a Roma, presso il quale Tannhäuser cerca invano l'assoluzione, riscrivendo in tal modo una nuova parodia dell'ebreo errante (Grässe 1861) in chiave erotica, dopo quella offerta nello *Schnabelewopski*.

Nel mito romantico del Venusberg, magia e donna sono due elementi chiave attorno ai quali ruota il rapporto del protagonista-artista con l'oggetto del desiderio

e la propria arte. In questo tema si scorgono altresì elementi legati alla critica religiosa, nella perpetua ossessione dell'anima romantica scissa in due, nell'eterna lotta tra anima e mondo, ma anche tra ascetismo e sensualismo, arte e vita che si traduce nell'oscillazione psichica ed estetica tra i poli *Verführung* e *Bekehrung*, seduzione da un lato, conversione e pentimento dall'altro, e che spesso si inseriscono rispettivamente nelle categorie di eros e religione. Il rapporto con la figura femminile è letto sotto la lente delle proprie idiosincrasie estetico-erotiche, che oscilla spesso senza trovare una posizione bilanciata tra le aspirazioni dell'artista e la passione per la donna considerata come musa ispiratrice. La passione terrena diventa non di rado causa della perdita di creatività e ispirazione, alimentata paradossalmente dall'eros che svolge un ruolo castrante. Emerge l'impossibilità, nel trauma del conflitto romantico, di bilanciare nel rapporto amoroso i poli della produttività, ispirazione e creatività e dell'amore, che si deteriora in impotenza, perdita dell'ispirazione, ferita narcisistica e dannazione, in un perenne stato di conflittualità psicologica.

Come visto, le leggende sugli *Elementargeister* del cui regno è sovrana la natura femminile, illustrano le diverse vicende di adescamento, fascinazione e manipolazione che esercitano seducenti spiriti elementari ai danni di un malcapitato. Heine si serve delle leggende del folklore per attualizzare il discorso morale e la critica al rapporto sentimentale, insinuando come tali rapporti, soprattutto di natura extra-coniugale, possano condurre ad esiti fatali per la parte maschile. Una critica che si inserisce nella più ampia riflessione sulla libertà amorosa condivisa dagli autori della generazione coeva, impegnati ad osservare le dinamiche sociali borghesi e l'avanzamento di una particolare tipologia di donna sempre più emancipata e per questo ritenuta pericolosa. Heine situa tale tipologia femminile in un discorso di natura mitico-antropologica, recuperando le leggende del folklore medievale che avevano insistito sui connotati perversi e demoniaci della donna adescatrice, filtrati dalla lente religiosa. Tale tipologia femminile, si sa, acquisterà grande rilievo nella letteratura *fin de siècle* divenuta proverbiale con il nome di *femme fatale*.

Dal mito del Venusberg nel *Phantásus* di Tieck, letto per la seconda volta nel 1830, Heine riprende il motivo di fondo della sazietà dei sensi e sovrappagamento del godimento amoroso, esasperando rispetto a Tieck la contrapposizione religiosa tra sensualismo e spiritualismo cristiano per farne il cuore della sua leggenda, che sarà elaborata in termini performativi nel balletto *Die Göttin Diana*. Se però il Tannhäuser rimane per Tieck «Unerlöster» (Tieck 1964b, 893), non riuscendo a rimuovere il senso di colpa per il tradimento che lo lascia in uno stato di confusione spirituale, di dissociazione tra la vita interiore e quella esteriore; nel *Lied* di Heine, dopo una fase di smarrimento e vergogna, il cavaliere riesce a conciliare l'aspirazione ascetica con la ricerca di un idillio dei sensi ritirandosi per sempre nel Venusberg. D'altra parte, come già Tieck, Heine conferisce a Eckart il ruolo di *sergeant-de-ville* che sorveglia e punisce fino alla morte il tormentato cavaliere, ma lo destina alla redenzione eterna con l'intervento ex-machina di Bacco e

Apollo, accompagnati da un corteo di spiriti eletti ed elementari che celebreranno insieme un doppio sposalizio mistico.

In generale è possibile affermare che Heine è lontano dagli esiti dei suoi predecessori, i quali condannano il volubile universo pagano in contrasto con i valori del pentimento e della ricerca della virtù cristiana⁵. Heine innesca una rivoluzione di segno opposto, che vede la propria *raison d'être* nella ricerca di un nuovo mondo amoroso in accordo con il suo personale pensiero mitico: l'utopia panerotica, la riabilitazione della materia e la costituzione di una nuova chiesa laica e antispiritualista. Quella che nel *Marmorbild* di Eichendorff e nel *Tannhäuser* di Wagner è una fuga liberatoria dalla corruzione morale dell'edonismo sensualista, nel *Tannhäuser* heiniano è la ricerca di un ritrovato idillio, che corona una vita di devozione verso la donna amata nella promessa di un eterno e gioioso sogno d'amore. La scelta si pone in direzione opposta rispetto alla dimensione domestica e diurna di Eichendorff e alla fuga solipsistica di Tieck nel regno dell'inorganico; predilige al contrario la visione di una dimensione umana positiva e socialmente appagante, in cui i rapporti amorosi e affettivi svolgano un ruolo necessario al superamento della deriva nichilistica, al crescente disagio della modernità.

Non bisogna tuttavia tralasciare che le tematiche affrontate da Heine tra gli anni Trenta e Quaranta non sono prive di delusioni, disillusioni e ambiguità. Nelle opere dei cosiddetti «Tannhäuser-Jahre» (Hansen 1988, 467) tornano con una certa insistenza i motivi della nausea, del rifiuto più o meno celato per la frivolezza francese, l'exasperazione del godimento, controbilanciato dal richiamo nostalgico per i valori della Germania dal sapore feudale, non senza adottare un atteggiamento ambiguo e canzonatorio verso la stessa madrepatria. Il *Tannhäuser-Lied* si trasforma difatti nelle sue ultime strofe in un vero e proprio *pamphlet*, dove attraverso un'affilata satira politica e letteraria, Heine prende le distanze dai connazionali romantici.

In conclusione, il mito del Venusberg di Heine si lega ora alla patologizzazione amorosa dell'alter ego cantore e cavaliere Tannhäuser, ora alla problematica storico-religiosa della demonizzazione del femminile calata all'interno dell'ampio motivo letterario degli dèi in esilio.

⁵ A questo proposito occorre sottolineare come la Heine-Forschung tenda giustamente a prendere le distanze dall'affermazione di Gustav Pfizer, secondo il quale Heine si sarebbe limitato a ricopiare e rinarrare male un paio di storie romantiche, «ein paar gute märchenhafte Erzählungen von W. Alexis und Eichendorff etwas schlechter nacherzählt», per avanzare invece l'ipotesi di una motivazione di carattere squisitamente personale, financo, psicoanalitica, alla base della scrittura degli *Elementargeister* (DHA 9, 353sgg.).

Capitolo 9

Die Göttin Diana

1. Dalla genesi del balletto all'edizione a stampa

Con *Die Göttin Diana* si fa riferimento al balletto commissionato a Heine dal direttore Lumly per il teatro Her Majesty's Theatre di Londra e che per numerosi motivi non è mai stato messo in scena. Il testo tedesco è pubblicato per la prima volta in appendice a *Die Götter im Exil* nella raccolta *Vermischte Schriften* (1854)¹; il testo francese è tradotto e pubblicato postumo da Saint-René Taillandier con il titolo *La Déesse Diane* nella raccolta *De tout en peu* (Paris: Michel Lévy frères, 1867). Il balletto è musicato dal compositore danese Eduard Lassen (1830-94) per l'Opera di München², purtroppo uscito di repertorio (Barbaglia 1992, 27).

¹ *Die Göttin Diana (Nachtrag zu den Göttern im Exil)* è pubblicato per la prima volta in *Vermischte Schriften von Heinrich Heine. Erster Bd* (Hamburg: Hoffmann und Campe), 1854, 269-90. Sulla genesi e la pubblicazione si vedano le edizioni critiche (DHA 9, 629-48; Höhn, 2004).

² Una nota del *Musical Times* del 1° luglio 1898 riporta: «Dr. Eduard Lassen, the well-known composer and Court Capellmeister here has completed the score of a ballet entitled 'Diana', the scenarium of which had been sketched out by the poet Heine, as a sequel to his 'Göttin Im Exil', for the Italian Opera, London, during Lumley's management, but which has never been made use of. The new work is to be brought out at the Munich Opera» (1898, 485). La Partitura è contenuta in *Die Göttin Diana. Ballet-pantomine in vier Bildern nach H. Heine*. Musik von Ed. Lassen. Klavierauszug, zweihändig, vom Componisten (Paris: Hamelle), 1900.

La versione teatrale ideata da Heine risale al 1846, ma l'idea, come indica nella premessa del 1° marzo 1854, è già esposta nel *Salon III* (1835; 1837), contenente *Florentinische Nächte* e *Elementargeister* (DHA 9, 67). Per il nascente teatro vittoriano che aveva subito una battuta d'arresto nella prima metà del secolo, provato da importanti sconvolgimenti politici come le guerre napoleoniche, il direttore Benjamin Lumley affida a Heine la stesura di una partitura destinata al teatro Her Majesty's. L'idea era quella di replicare il successo ottenuto con la rappresentazione di *Giselle* a Londra nel 1842, su libretto di Théophile Gautier, ma la cui trama era basata sulla leggenda degli *Elementargeister* divenuta nota grazie a Heine, perciò stimato da Lumley come «the well-known German poet» (DHA 9, 630). Gautier aveva ripreso il tema dopo aver letto *De l'Allemagne* (1835) di Heine al quale in una lettera del 5 luglio 1841, riportava con entusiasmo l'intenzione di farci un balletto (Lombardi 2007, 54). La richiesta da parte di Lumley riguardava la messa in scena di un *ballet d'action*: una rappresentazione ricca e spettacolare, che andasse incontro alle esigenze di un teatro in piena trasformazione, interessato da una platea sempre crescente, smaniosa di vedere rappresentati grandi e sontuosi effetti scenici, decorazioni e costumi. Il nucleo di contro doveva essere caratterizzato da una trama scarna e semplice e che facesse da cornice a un'azione pantomimica d'effetto.

Nel progetto proposto, Heine desiderava mettere in scena il suo tema prediletto, la sopravvivenza degli antichi dèi pagani nel mondo moderno in forme degradate e demonizzate all'interno di una leggenda che avesse come protagonisti i personaggi del Venusberg: Diana, Venere, Eckart e Tannhäuser. La scrittura del balletto occupa Heine un paio d'ore, come scrive a Lassalle (HSA XX, 193; 209; DHA 9, 634). Il 15 gennaio 1846 il libretto è pronto per la messa in scena, che tuttavia non sarà realizzata. Lumley posticipa di sei mesi la rappresentazione, inizialmente prevista per l'inizio della stagione precedente, per potersi dedicare all'allestimento che richiedeva una preparazione accurata dei costumi e delle decorazioni.

Come emerge in seguito, sarà con ogni probabilità lo scetticismo di Lumley nei confronti del soggetto della leggenda la causa principale del fallimento della messa in scena. Si trattava per Lumley di una leggenda allegorico-filosofica improbabile, non adatta ad un secolo privo di immaginazione (HSA XXVI, 147). Due i motivi principali che scoraggiarono la messa in scena: la presenza consistente di balletti con parti maschili e solo due, seppure importanti, scene interamente femminili, che erano in realtà le più apprezzate dal pubblico (Maillet 2020, 26-8), nonché il contenuto simbolico della rappresentazione in un contesto politico, il vittorianesimo inglese, ostile a slanci anticonvenzionali e provocatori come quello, centrale, del libero amore. Tale clima Heine lo aveva per altro ben presente, quando in *Englische Fragmente* rappresenta il tipico atteggiamento moralistico vittoriano nel dialogo delle due signore di Manchester, le quali dinanzi ad un balletto urlano «shocking! For shame, for shame!» (DHA 7, 221).

Il libretto del balletto *Die Göttin Diana* sarà incluso nel primo volume delle *Vermischte Schriften* (1854), sebbene Heine avesse comunicato in seguito all'editore Campe di voler pubblicare l'opera altrove:

Wenn der erste Theil der 'Vermischten Schriften' die hinlängliche Bogenzahl hätte ohne das Stück, welches 'Die Göttin Diana' betitelt ist, so wäre es mir ebenfalls lieb, daß dieses Stück wegbliebe, indem es erstens nicht vom höchsten Belang ist, und zweitens mit einer ähnlichen Zuthat, die ich vorfand, sich später besser ausnehmen würde. Ich habe immer meine artistischen Interessen im Auge (HSA XXIII, 353).

Nella lettera del 26 luglio 1854 Heine riteneva di dover sostituire il balletto con una soluzione migliore, non stimando il libretto all'altezza dell'opera complessiva. Secondo l'edizione critica, il balletto, appartenendo a un periodo precedente della produzione heiniana, quello degli anni Quaranta, doveva essere destinato ad un successivo o comunque diverso raggruppamento di opere (DHA 9, 647). Non potendovi lavorare ulteriormente, lo pubblica in appendice allo scritto parodico *Die Götter im Exil*, al cui ciclo mitologico il soggetto del balletto appartiene.

2. «Eine selbsterdachte kleine Mythe»

Die Göttin Diana inscena in un contesto mitico un dramma universale all'interno di un mutevole scenario leggendario pagano-germanico, configurando 'un piccolo mito d'invenzione' (DHA 9, 634). Diana compare nel primo *tableau* come una figura ninfale del tipo della vergine in fuga e al contempo cacciatrice, inserita in un'arcadica ambientazione 'alla greca' in un tempio dalla cui fessura si intravede la luna. Un'ambientazione che ricorda invero il tempio di Nemi in rovina nel dipinto *Intérieur du Temple de Diane à Nîmes* di Hubert Robert. Diana è sulla scena attorniata da ninfe danzanti ma lascivamente molli e annoiate – sintomatici elementi di un paesaggio predecadente.

L'opera nella sua trama essenziale rappresenta una riproposizione in chiave allegorica della leggenda di Diana nell'età moderna, esposta nelle leggende del folclore sugli spiriti elementari nel *Salon III (Elementargeister II)* e come completamento ulteriore rispetto alla storia dell'esilio di Diana brevemente esposta nella versione francese *Les dieux en exil* (1853).

Heine riscrive in chiave moderna il mito d'amore tra Frau Venus e Tannhäuser, materia già sfruttata per le «Tannhäuser-Dichtungen» contenute in *Elementargeister e Verschiedene*, calandolo ora nelle coppie avatar di Diana e il Cavaliere. Nella sua trama eclettica e sincretistica confluiscono infatti fino a sovrapporsi elementi mitici di differenti tradizioni, quelle dell'antichità greco-romana e germanica-medievale, adempiendo così al principio assoluto dell'arabesco che avrebbe conferito una forma sensibile alla nuova mitologia romantica.

Diana emerge infatti nella leggenda del balletto non solo come tipo della cacciatrice e della ninfa, ma principalmente come dea danzante in accordo con la tradizione orfico-bacchica. Il motivo del movimento del corpo pantomimico caratterizza non solo Diana, ma anche alcune precedenti danzatrici nell'opera di Heine, in particolare quelle legate all'immaginario italiano, come Laurence e Franscheska (*Florentinische Nächte, Die Stadt Lukka*), e Willi, le baccanti morte (*Die Elementargeister*).

Nel mito d'amore che qui si inscena – assimilabile a miti palingenetiche e d'amore antichi che prevedono un analogo schema iniziatico di amore-morte-resurrezione – la figura redentrice di Diana assume una decisiva centralità di significato che va legandosi all'idea di una riabilitazione ed esaltazione della sua figura e della sua natura. Nel balletto, il quale dischiude ora un fine estetico-performativo, ora un messaggio filosofico se non addirittura misteriosofico, possiamo scorgere in ultima analisi un tentativo di rappresentare quella sintesi ideale tra i poli del sensualismo e dello spiritualismo auspicata ancora una volta da Heine e qui riproposta in chiave mitico-allegorica.

3. *Tableau vivant* e pantomima danzata

Nel teatro francese il soggetto mitologico Diana non era certo una novità (Colombo 2002; Maillet 2020, 23). Diana è la figura prediletta del *ballet de cour* a partire dal 1585. Soprattutto tra Sei e Settecento essa diventa la personificazione della ragione, della castità e dell'equilibrio degli eccessi – ad esempio nell'*Endimione* di Gaetano Vestris (1773) e in *Diana e Endimione* di Niccolò Piccini (1784) – ma sempre in un rapporto di ambivalenza con il desiderio. L'interesse per la mitologia greca cala sensibilmente nella prima metà dell'Ottocento e rari sono i balletti con soggetto Diana. Tra i pochi, si menzionino *La chasse de nymphes* (1835), *Zélia ou la nymphe de Diane* (1844), *Diane* (1845), coreografati per la maggior parte da Jules Perrot che lavorava all'epoca per il teatro Her Majesty's (Maillet, 2020, 23). Il soggetto torna assoluto protagonista nel balletto *Les pas de Diane chasseresse* (1845) che rende celebre il 'passo di Diana' utilizzato negli Intermezzi danzati – passo comparso per la prima volta nel II atto de *La jolie fille de Gand* (1842) e divenuto celebre nell'interpretazione di Carlotta Grisi nel «Gran Pas de Diane chasseresse», eternata nelle litografie di Brandard dei balletti *La Péri* e *Giselle* (Lombardi 2007) – e sarà ampiamente imitato fino all'inizio del Novecento (Colombo 2002, 354, Maillet 2020, 24).

Affascinato dai movimenti del corpo, dalla gestualità, dal linguaggio dell'animo umano espresso tramite la musica, Heine restituisce attraverso la danza un mondo significante che diviene oggetto di studio. La restituzione letteraria di questo universo corporeo in movimento rappresenta una delle grandezze della sua poesia. Molti sono gli studi critici che si concentrano sul linguaggio intermediale che Heine ha messo in atto per descrivere le più diverse performance danzanti (Niehaus 1959, Müller-Farguell 1995; Ruprecht 2006). La danza, soprattutto se di un corpo femminile, è in grado di sprigionare tutta la carica erotica della donna

esaltando la grazia delle forme e dell'animo e mettere a fuoco dinamiche emotive altrimenti inespresse. Heine era interessato a questo tipo di danza intesa come libera espressione del corpo e forma di libertà priva di vincoli perché capace di veicolare sensazioni inedite per liberare quella carica vitale tenuta a freno dai costumi civili, dalla morale, dalla società, da tutte quelle rigidità che potevano esplodere in momenti di pura frenesia, evidenziando la potenzialità espressiva umana, quella scarica liberatoria dalla compressione che gli antichi ricercavano tramite l'ebbrezza dionisiaca. Tale danza all'epoca in cui scrive Heine è considerata scabrosa e raramente portata sulla scena teatrale, ma divenne in seguito una danza praticata e studiata anche in ambito teatrale e performativo, grazie agli studi sulla pantomima della cosiddetta danza d'espressione (*Ausdrucktanz*), resa celebre dagli studi teorici e rappresentazioni baccantiche di Isadora Duncan nei primi del Novecento. Si tratta di una danza libera del corpo, estatica, arcaica e archetipica, che veicola passioni e sensazioni primordiali, piuttosto che costrutti sociali o artistici. Heine dimostrava di aver in mente proprio la danza d'espressione per la sua Diana nella rappresentazione dei diversi pas-de-deux e nella scena del baccanale greco-arcaico, definito «Freudentanz des Heidenthums» e «Can can der antiken Welt» (DHA 9, 130).

Il balletto *Die Göttin Diana* è pensato per essere rappresentato in Inghilterra, dove Heine aveva assistito a rappresentazioni tragiche, caricaturali e gesticolatorie che adottavano i modi esasperati tipici della pantomima come l'urlo. Heine declama questa modalità espressiva che nella settima lettera sul teatro francese sostiene essere non innaturale ma un eccesso di natura, un'esagerazione della natura (DHA 12/1, 263-64). Rivolgersi al *medium* della pantomima pare quindi una scelta stilistica e di gusto ben precisa, considerando che per Heine la lingua adottata a teatro era un elemento di disturbo. Se il francese e l'inglese potevano ancora passare, la lingua tedesca gli suona «unnatur», costruita, artificiosa e menzognera, troppo erudita, «Büchersprache» e come tale inadatta alla rappresentazione delle passioni nella tragedia (DHA 12/1, 266).

Die Göttin Diana, concepito come *ballet d'action* e melodramma muto nella cornice mitica della leggenda, è costituito da figure pantomimiche secondo la concezione del paradigma lessinghiano di una pittura in movimento, ma anche alle idee espresse da Johann Joachim Engel nel trattato sulla mimica *Ideen zu einer Mimik* (1785-86). La pantomima danzante è caratterizzata dalla coesistenza di diverse tecniche espressive che consentono la resa psicofisica delle passioni in cui «la competenza recitativa del danzatore si produce nella subordinazione alla coerenza e all'espressività narrativa del corpo» (Guarino 2005, 79).

La danza-pantomimo è conosciuta a partire dal I sec. d.C. e impiegata per la rappresentazione delle vicende tratte dalla mitologia greco-romana e altre scene tratte dal repertorio tragico o storico. Divenne celebre grazie a mimi come Pilade e Batillo ed era svolta in genere da schiavi o liberti, uomini di rango inferiore agli uomini liberi, ma non da donne. Secondo Luciano, autore del più celebre trattato sulla danza nell'antichità, *De Saltatione* ovvero *Della Danza* (120-181 circa), la pantomima si riteneva fosse ispirata dagli dèi e potesse suscitare un cambiamento

in chi l'osservava, stimolando un rinnovamento di carattere rivoluzionario-politico, essa era in grado cioè di provocare non solo nel danzatore, ma anche nello spettatore un mutamento esteriore ed interiore, come la perdita della compostezza, che andava ad influenzare il suo stesso agire (Di Tondo 2015, 41).

Il balletto pantomima moderno conosce un notevole sviluppo nella prima metà del Settecento in Francia ereditando i modi, il codice gesticolatorio e l'espressività muta della Commedia dell'Arte italiana trasponendola nell'Opéra comique e nella Comédie-Italienne in scene satiriche e avventure burlesche. In particolare, la pantomima che si appropria dei soggetti mitologici antichi e si ispira alle antiche pantomime greco-romane è detta 'pantomima nobile' e si diffonde negli anni Quaranta e Cinquanta del Settecento grazie artisti come Franz Anton Hilverding, Jean-Baptiste Dehesse, Gaspero Angiolini e Jean-Georges Noverre. Quest'ultimo che diventa caposcuola della linea francese è autore del testo teorico *Lettre sur la Danse et sur les Ballets* (1760) in cui promuove una riforma del teatro di danza francese e da cui prenderà avvio il *ballet d'action* o *ballet pantomime*, una nuova forma di spettacolo-balletto che si rifà al teatro antico. Il suo balletto si ispira al principio *ut pictura poesis*: la danza è paragonata alla poesia e alla pittura, sono 'quadri in movimento'. Il balletto è un quadro nella sua costruzione visiva, un poema, nella concezione della vicenda e dell'azione. I personaggi sono dei tipi fissi, dei caratteri codificati, i gesti esprimono sentimenti, pensieri, ricordi (Pappacena 2012, 80-2; 91-2).

In una rara *gouache* che descrive il *pas de deux* della pantomima *Sylvie* (1765) i danzatori impersonano un giovane cacciatore nell'atto di corteggiare una ninfa di Diana, la quale a sua volta lo respinge. I gesti sono standardizzati e fissi, atti a esprimere azioni e sentimenti come rifiuto, avvicinamento, corteggiamento, avances, convincimento. È noto che i coreografi settecenteschi si ispirassero per la composizione scenica dei balletti alle tele, come in *Les Rejouissances flamandes* di David Teniers le Jeune (1648) il cui soggetto farà da modello all'omonimo balletto portato in scena da Noverre nel 1755 alla fiera di Saint-Laurent di Parigi.

Una caratteristica che Heine eredita dal balletto erudito settecentesco, oltre alla ripresa del gusto mitologico e delle parate trionfali, è il gusto dell'arabesco. L'arabesco in epoca romantica riprende l'arabesco pittorico, ovvero la moda delle decorazioni dei saloni nelle grottesche cinquecentesche di Raffaello, il quale si era ispirato a sua volta agli affreschi scoperti a Roma nella Domus Aurea e a Pompei³. L'*arabesque* coreografica di fine Settecento è dunque «una composizione di figure in stile antico imitante le danze, le processioni e i bacchanali ritrovati negli scavi archeologici oppure realizzati alla fine del Settecento sul modello antico» (Pappacena 2012, 136). L'*arabesque* in danza imita in particolare le posture delle menadi e delle ninfe nei bassorilievi e i fregi dell'arte antica. Se la caratteristica

³ Sull'affinità tra grottesche e arabeschi, cfr. le voci 'Grotesques' e 'Peinture' di Claude-Henri Watelet Grotesques e Louis de Jaucourt nell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert del 1765 (Pappacena 2012, 134).

dello stile decorativo delle grottesche è «la bizzarria degli accostamenti, delle proporzioni e delle forme», lontana dalla «legge classica dell'imitazione idealizzante della natura» (Pappacena 2012, 135), allora nella danza si prediligono pose asimmetriche, selvagge, la scompostezza, i vividi contrasti delle forme. Baccanti vestite alla greca e dotate di veli e svolazzi sono impiegate in gran numero. L'arabesco significava, non da ultimo, trasgressione dell'armonia classica. La continuità tra danza antica e moderna nell'Ottocento divenne argomento di rinnovato interesse anche in ambito italiano con *Le danze dei Greci* di Robustiano Gironi edito nel 1820 (Pucci 2016, 29).

Si dica, inoltre, che a cavallo tra Sette e Ottocento si era imposta sulla scena culturale europea la moda napoleonica dello 'stile impero', che univa la moda dell'antichità greco-romana detta 'alla greca' allo sfarzo imperiale parigino di fine Settecento, già attraversato dal revival neoclassico. Di questa moda la ballerina Lady Hamilton (1765-1815)⁴ diverrà in poco tempo l'emblema assoluto. Ella divenne celebre per le pose teatrali nelle quali si incarnava in *tableau vivant* come soggetto mitologico e icona di stile. Numerosi sono i dipinti e ritratti, per la maggior parte del pittore e suo grande ammiratore George Romney che la immortalano nelle sue famose pose, dalla Baccante greca alla Maddalena penitente (Molinari 2020, 45). La serie di dipinti e caricature di Lady Hamilton sconfinarono il suo tempo poiché ella continuò ad essere rappresentata come idolo artistico e mitico ancora per molto tempo esercitando un lungo influsso sulla cultura e i costumi fino all'inizio dell'epoca vittoriana (1838), che impose un'inversione di tendenza in senso puritano, eliminando con lo sfarzoso stile imperiale dell'era napoleonica anche quella «age of pleasure» che caratterizzava la vita allegra e libertina della Londra del Settecento (Molinari 2020, 27).

La Hamilton si prestava al pubblico posando in quelle che lei stessa definiva *attitude* – pose e scene costituite da «una successione di atteggiamenti» performativi e teatrali (Molinari, 2020, 57) della durata di qualche attimo. Nelle *attitude* prende vita la mitologia classica, mentre l'artista si cala per pochi istanti nella finzione teatrale imitando pose e gestualità caricaturali divenendo essa stessa opera d'arte. La donna si prestava così non solo alla contemplazione estatica, ma ad una sorta di fermo immagine o impressione fotografica *ante-litteram*: dipinta come modella e soggetto dai pittori, oppure ritratta poeticamente in ecfrasi letterarie. Una celebre descrizione della Hamilton è riportata da Goethe sia in

⁴ La scalata sociale della prostituta-ballerina sulla scena mondana, prima italiana a Napoli, dove visse come moglie di William Hamilton fino al 1800 e poi a Londra come moglie dell'ammiraglio Nelson, si affianca all'attività politica e cospiratrice. Emma venne infatti implicata nelle vicende del Regno di Napoli come consigliera e amante della regina Carolina Borbone e figurò altresì in qualità di delatrice, concausando la caduta della repubblica e che pone fine con la violenta restaurazione dei Borboni al tentativo di instaurare un governo giacobino a Napoli nel 1799 e che termina con l'impiccagione dei rivoluzionari. Dopo la morte di Nelson dall'Inghilterra si trasferisce in Francia a Calais dove muore abbandonata da tutti nel 1815 (Sontag 2020).

Italianische Reise sia in *Wahlverwandschaften*, avendo egli avuto modo di frequentare le *soirées* degli Hamilton in distinte occasioni, assistendo all'esibizione del 16 marzo 1787 presso villa Hamilton a Caserta, e il 27 maggio a Napoli, dove l'anno prima Emma aveva sposato Sir Hamilton. La Hamilton venne presa come addirittura come modello da Tischbein per le illustrazioni dell'*Iphigenia aus Tauris* (Goethe 1993, XV/I, 408) Nella descrizione datata 16 marzo 1787 a Caserta, il poeta appare incantato dal dettaglio per l'antico della moda di Lady, dalla veste alla greca e dallo scialle che agita scoprendo e coprendo di volta in volta il corpo. Si sofferma sui particolari del viso, i gesti (*Mienen*) e le posizioni, seguendone le trasformazioni e le evoluzioni nelle diverse *Abwechslungen*. La performance di Lady Hamilton è accompagnata dalla luce di una fiaccola che viene sorretta da Sir Hamilton, come fosse una delle statue antiche ammirate da Winckelmann nel cortile del Belvedere:

Der Ritter Hamilton, der noch immer als englischer Gesandter hier lebt, hat nun nach so langer Kunstliebhaberei, nach so langem Naturstudium den Gipfel aller Natur- und Kunstfreude in einem schönen Mädchen gefunden. Er hat sie bei sich, eine Engländerin von etwa zwanzig Jahren. Sie ist sehr schön und wohl gebaut. Er hat ihr ein griechisch Gewand machen lassen, das sie trefflich kleidet, dazu löst sie ihre Haare auf, nimmt ein paar Schals und macht eine Abwechslung von Stellungen, Gebärden, Mienen etc., daß man zuletzt wirklich meint, man träume. Man schaut, was so viele tausend Künstler gerne geleistet hätten, hier ganz fertig in Bewegung und überraschender Abwechslung. Stehend, knieend, sitzend, liegend, ernst, traurig, neckisch, ausschweifend, bußfertig, lockend, drohend, ängstlich etc., eins folgt aufs andere und aus dem andern. Sie weiß zu jedem Ausdruck die Falten des Schleiers zu wählen, zu wechseln, und macht sich hundert Arten von Kopfputz mit denselben Tüchern. Der alte Ritter hält das Licht dazu und hat mit ganzer Seele sich diesem Gegenstand ergeben. Er findet in ihr alle Antiken, alle schönen Profile der sizilianischen Münzen, ja den Belvederschen Apoll selbst. So viel ist gewiß, der Spaß ist einzig! Wir haben ihn schon zwei Abende genossen. Heute früh malt sie Tischbein (Goethe 1993, XV/I, 225-26).

Piuttosto che ricordare la protagonista Corinne del romanzo di Madame de Staël (Molinari 2020, 122), la parabola della Hamilton ricalca per molti versi le tappe dell'itinerario artistico di Laurence, protagonista delle *Florentinische Nächte* di Heine. Il protagonista narratore Maximilian narra la storia di Laurence, prima Laurencia, incontrata per le strade di Londra come artista di strada in un curioso quartetto di musicanti. Il ballo di Laurence-baccante colpisce per il mescolamento di danze antiche e moderne e per il pathos gesticolatorio tutto nuovo con cui la ballerina muove l'intero corpo dando vita ad una pantomima misteriosa quante altre mai (DHA 5, 230-32).

Heine dimostra di recuperare le *attitude* della Hamilton nella concezione antichizzante del quadro vivente nella pantomima *Die Göttin Diana*. Qui l'azione scenica si articola su quattro distinti *tableaux* che vanno a costruire una sorta di

album danzato. Il termine ‘tableau vivant’ era entrato in uso in Francia già a partire dalla fine del XV secolo con la tradizione medievale dei misteri, che sono rappresentazioni teatrali religiose, mute e dal carattere trionfale che attestano un evidente rapporto tra teatro e arti figurative, rapporto che vedrà la sua massima espressione nell’Ottocento, quando i *tableaux vivants* diventano appunto un vero e proprio genere di spettacolo teatrale, sia privato sia pubblico.

4. La ‘nuova’ baccante

Diversamente dalla tradizione antica in cui i pantomimi sono uomini, la pantomima è affidata da Heine a figure femminili che diventano protagoniste nelle sue opere. Nel *Doktor Faust*, Mefistophela è considerata la regina di quest’arte, tanto che diventa maestra di danza di Faust.

In *Die Bäder von Lukka* Mathilde è descritta come una *coquette* giocosa e ammaliatrice come uno spirito elementare, un’ondina dolce e forte allo stesso tempo, un’agile e altera cavallerizza con il frustino: «unsere englische Freundin, hoch zu Roß, wie ein romantisches Märchenbild, über die Brücke jagen, und eben so traumschnell wieder verschwinden» (DHA 7/1, 91) Inoltre, è una vecchia fiamma del poeta, una reminiscenza inglese conosciuta a Ramsgate e ora ritrovata in Italia. Mathilde è anche una prefigurazione di Laurence. La cinquantenne Laetizia, invece, che compare riversa sul letto come una sfinge, ed è famosa per avere calcato le scene teatrali come cantante, rappresenta il tipo della baccante antica diventata famosa nel ruolo di Arianna bacchica. La baccante era il soggetto prediletto dell’opera lirica italiana, francese e tedesca fra Sei e Settecento e Heine si rifà indubbiamente a questa tradizione che rivitalizza il teatro mitologico ancora nell’Ottocento. In *Die Götter im Exil* troviamo una figura di baccante nella storia di Dioniso, che giubila e invoca il dio al grido ‘Evoè’ con un tirso in mano (DHA 9, 130). Heine conosceva e apprezzava le commedie di Aristofane, per questo non è escluso gli fossero familiari i versi della commedia *Le donne alle Tesmoforie* ispirate alle *Baccanti* di Euripide, in cui è ripetutamente evocato il celebre grido baccantico. La Francesca di *Lukka*, leggiadra e aerea, è descritta come un’opera d’arte dai lineamenti regolari e come una statua antica dalla grazia divina di una Venere di Canova. Ma il suo vero linguaggio, avverte Heine, è quello della danza, poiché Francesca descrive attraverso la pantomima danzata dei piedini, che si muovono toccandosi e allontanandosi tra loro, la propria storia d’amore e di addio:

Dabey machte sie die zärtlichsten Pantomimen, drückte ein über’s andere Mal die Fingerspitzen an’s Herz, schien dann mit gehöhlter Hand die zärtlichsten Gefühle hervorzuschöpfen, warf sich endlich schwebend, mit voller Brust, aufs Sofa, barg das Gesicht in die Kissen, streckte hinter sich ihre Füße in die Höhe und ließ sie wie hölzerne Puppen agiren (DHA 7/1, 105).

Il linguaggio gesticolare di Francesca, che usa i piedini come strumento corporeo della propria arte drammatica e narrativa, si contrappone, nella satira

heiniana, alla *ars poetica* di Hirsch-Platen, il quale decanta versi ingessati con i piedi trocaici, giambici e spondei della metrica alessandrina. Un'arte ragionata e appresa secondo regole formali, lontana dall'ispirazione sentimentale e dalla spontaneità del linguaggio del corpo di Francesca:

Man muß diese Füße im Kopf behalten, und meine Hände thun mir schon weh von all den Füßen... Es sind die wahren, ächten Füße von der Poesie. Wenn ich es nicht meiner Bildung wegen thäte, so ließe ich die Poesie laufen mit allen ihren Füßen. Ich habe jetzt bey dem Herrn Markese Privatunterricht in der Poesiekunst (DHA 7/1, 127)

In *Die Stadt Lukka*, il poeta ritrova Francesca dopo aver assistito alla processione spettrale del Volto Santo, ma in tutt'altra veste. Ella appare ora come l'ombra di una *mater dolorosa*, un'orante velata in ginocchio all'altare di Cristo, in grado di mettere in fuga dalla mente del poeta i pallidi spettri del cattolicesimo nella scena truce della Passione. La figura tuttavia è greve e malinconica, il passo, non più leggero, appesantito ora dal fardello della religione: «Ihr Gang, der sonst so heiter dahinschwebend, war jetzt wie kirchlich gemessen, ihr Schritt war düster katholisch, sie bewegte sich wie nach dem Takte einer feyerlichen Orgel, und wie in früheren Nächten die Sünde, so war ihr jetzt die Religion in die Beine gefahren» (DHA 7/1, 175). Una metamorfosi cattolica e spiritualista, che contiene un evidente significato politico, relativo al ripristino dello stato reazionario in un'epoca come quella della Restaurazione che aveva di fatto impedito ogni libertà di movimento.

Anche nelle *Florentinische Nächte*, Laurence danza come una baccante, i suoi movimenti richiamano in tutto la postura della menade nel momento di maggior frenesia: la testa rovesciata all'indietro, le braccia sollevate, la schiena e il busto flessi in torsione, i capelli scarmigliati e le vesti in disordine, le gambe divaricate. Sono gesti e movimenti che seguono la volontà inconscia del corpo e rivelano qualcosa in realtà di più profondo: «etwas trunken Willenloses, etwas finster Unabwendbares, etwas Fatalisches [...] das Schicksal» (DHA 5, 231). Heine esalta il dato psicofisico della performance, dove corpo e anima giocano un unico intreccio di gestualità, ritmica e pensiero, secondo la funzione originariamente attribuita alla pantomima quale «thinking in motion, espressione biotica di pensiero attraverso un movimento che si costituisce come semantica del gesto» (Marinelli 2016, 38). Anche nella descrizione della baccante in esilio in *Die Götter im Exil* Heine si sofferma sulla rotazione estrema del capo quasi a spezzarsi, il fluttuare della chioma, l'equilibrio ginnico sul tirso; movimenti che Heine riprende dalle raffigurazioni vascolari antiche: «Das Haar sträubte sich auf seinem Haupte, als er die halsbrechend unmögliche Positur einer Menade sah, die mit flatterndem Haar das Haupt zurückwarf und sich nur durch den Thyrsus im Gleichgewicht erhielt» (DHA 9, 131). Similmente Heine descrive la danza enigmatica di Laurence, la quale danzando si trasforma in una menade selvaggia e malinconica: «An dergleichen mahnte wohl der Ungestüm, womit die Tänzerinn ihr Leibchen hin und

her schleuderte, und die Wildheit womit sie manchmal ihr Haupt rückwärts warf, in der frevelhaft kühnen Weise jener Bacchantinenn» (DHA 5, 231).

Un possibile modello di queste menadi heiniane proviene ancora dalla *Symbolik* di Friedrich Creuzer. Nel quarto volume del terzo libro, dopo aver tracciato un'analogia tra i culti di Bacco e Osiride – dei uniti, secondo Plutarco, dalla stessa natura demoniaca e dotati di uguali impulsi e tendenze umane – un'ampia sezione è dedicata ai baccanali e ai cortei in onore di Bacco, in cui spicca la descrizione di una misteriosa menade androgina dal volto malinconico. La malinconia è un tratto che contraddistingue le menadi, riflesso di una natura ritirata in sé stessa in uno stato di religiosa contemplazione, ma che muta improvvisamente nella frenesia danzante. Nella danza orgiastica emerge il linguaggio del corpo disinibito e libero, gesti e movimenti sono ciò che le rende irresistibili ai poeti e agli artisti, commenta Creuzer. I capelli che ondeggiavano al vento, la testa rivolta all'indietro, lo sguardo inquieto. In mano possono avere serpenti, pugnali, strumenti musicali, e nel momento di massima lascivia e sfrenatezza, si lasciano andare a urla e grida violente e allo smembramento di animali, che dilanano con le proprie mani per mangiarne la carne cruda e per vaticinare il futuro:

Diesen Zustand drücken Dichter und Künstler aus durch das im Winde flatternde Haar, den zurückgebogenen Kopf, die unsteten Blicke, Schlangen und Dolch in der Hand, oder Instrumente einer rauschenden Musik, durch die gewaltsamsten Bewegungen, das Rufen Bacchantischer Formeln, das Würgen von jungen Hirschkälbern und anderen Thieren, selbst auch durch das Kosten rohen Fleisches. Auch Weissagekraft und Lascivität wird den Bacchantinnen beigelegt (Symbolin, 1843, IV, 43).

Il simbolismo occulto e misteriosofico e più in particolare i *Totenkulte* legati a Dioniso rinvenuti in alcuni bassorilievi antichi sono riportati da Creuzer in un apparato iconografico della *Symbolik* che hanno fornito a Heine lo spunto per la scena del baccanale notturno in *Die Götter im Exil* (DHA 9, 1071). Creuzer, inoltre, aveva dedicato una sezione alla dea Artemide Priapina, una delle principali divinità provenienti da Oriente e legata alle Dionisie. Heine dimostra di recuperare in maniera filologicamente accurata opere mitologiche e modelli archeologici e testuali, nonostante l'impossibilità di un rapporto diretto con l'opera d'arte (Mücke 1908, 158), per riadattare questi modelli, conferendo loro un significato nuovo, storico e politico da leggersi in relazione alla situazione franco-tedesca della Restaurazione.

Se la misteriosa menade malinconica di Creuzer rappresenta il modello archeologizzante delle baccanti heiniane – da Francesca a Laurence, dalla baccante in esilio a Diana – due sono i modelli moderni tratti dalla letteratura tedesca: la Mignon del *Meister* di Goethe e Fiordimona dell'*Ardinghello* di Heinse.

In *Ardinghello oder die glückseligen Inseln* (1787), la scena d'amore che domina la parte centrale del romanzo è descritta come un amplesso danzante. È una danza dal potere liberatorio che culmina con il misconoscimento di ogni autorità

morale, spirituale e politica. La danzatrice è elevata dal protagonista che la contempla estasiato al di sopra di tutto, come se fosse una divinità e una nuova sacerdotessa dell'amore:

Du solltest sie sehen! Eine erhabne Gestalt, die das Auslesen hat; bei Lüsterheit sprödes Wesen. Ein froh und edel wollüstiger Gesicht gibt's nicht. Mit Adleraugen schaut sie umher und bezauberndem, doch nicht schlanken Leibes schwillt unterm Gewand so reizend hinab, daß man dieses vor Wut gleich wegreißen möchte; und die Brüste drängen sich heiß und üppig hervor wie aufgehende Frühlingssonnen. Wangen und Kinn sind in frischer Blüte und bilden das entzückendste Oval, woraus das Licht der Liebe glänzt. O wie die braunen Locken im Tanze bacchantisch wallten, der himmlische Blick nach der Musik und Bewegung in Süßigkeit schwamm, die netten Beine in jugentlicher Kraft sich hoben, wie schnelle Blitze verschwanden und wiederkamen! Doch warum beginn ich ein unmögliches Unternehmen! Der genießt das höchste Los des Daseins, den ihre zarten Arme wie Reben umflechten; mehr hat kein König und kein Gott... (Heinse 1975, 221-22).

L'elogio della bellezza estatica di Fiordimona procede di pari passo con l'esaltazione della sua natura libera, anche intesa socialmente, dai vincoli imposti dalla morale cattolica e dal perbenismo, che vuole la donna legarsi a un uomo solo. Il matrimonio per Fiordimona è deprecabile: quanto più una donna è libera intellettualmente e sensualmente, quanto meno ella si lascerà imbrigliare nelle catene della vita coniugale.

Il panteismo vitalistico di Heinse, che contempla la vita come un'opera d'arte divina e di cui l'uomo è chiamato a partecipare attivamente nel presente, per forgiarne la propria esistenza a sua immagine e somiglianza, sarà pure la base di quella concezione heiniana di una rivitalizzazione paganeggiante nello spirito rivoluzionario contemporaneo⁵. Diverso però dal carattere ingenuo, primitivo e schiettamente estroso di Heinse, erede dell'immoralismo cinquecentesco, quello di Heine si configurerà piuttosto come il sogno di un paganesimo moderno – dove sbiaditi e depotenziati infatti appaiono gli dèi antichi (come nella poesia *Die Götter Griechenlands*) – sogno inconciliabile, per altro, con l'immoralità della capitale francese, corrotta e degradatasi nuovamente in un estenuante e vizioso libertinismo post-rivoluzionario. Infatti, anche l'immagine descritta da Heine del corteo baccantico che celebra una festa della rinascita nella *Göttin Diana* potrebbe ugualmente rappresentare una parodia delle feste della rivoluzione a Parigi sorte durante il Terrore.

⁵ Una relazione tra la concezione panteistica di Heinse e quella di Heine non è da escludere. Amoretti ha letto, infatti, il panteismo di Heinse come un'anticipazione di quello che sarà il panteismo della Giovane Germania, in particolare attraverso Heinrich Laube, il quale aveva curato e ristampato l'opera omnia di Heinse nel 1838 (Amoretti 1932, 153).

Il lascito spirituale di Heine a favore del dispiegarsi delle emozioni e del sentire spirituale e corporeo verrà raccolto e messo in opera solo molto più tardi, nelle rappresentazioni danzanti della ballerina americana Isadora Duncan (1877-1927) all'inizio del Novecento, la quale fonderà una vera e propria scuola di danza e di pensiero basata sullo studio dei movimenti liberi del corpo, ispirata alla danza estatica baccantica, così come era praticata nell'antica Grecia. Duncan si appropria dell'antico per dare vita alla «danza del futuro» (Duncan 1903), arcaica, primordiale, liberatoria, lontana da manifestazioni pubbliche nonché da costrutti sociali o artistici. La reinvenzione moderna della danza antica di Duncan prende in eredità la concezione dionisiaca del femminile in movimento mettendo in scena un vero e proprio linguaggio dell'anima, che nulla aveva a che vedere con le coreografie e i passi di danza codificati degli ambienti del grande balletto e dell'opera, una danza che non poteva accordarsi al grande palcoscenico, ma che al contrario diventava autentica quanto più intimista e privata. Per riadattare la danza bacchica alle esigenze della modernità, Duncan trae ispirazione dalla musica di Beethoven e di Wagner e dal manifesto del dio danzante nietzschiano, lo *Zarathustra*, elaborando un nuovo codice espressivo basato sulla liberazione dell'energia, mescolando suggestioni mistiche e orientali, e fondando da ultimo una scuola di danza che recupera la tradizione baccantica del libero ed estatico movimento del corpo, legandola inoltre alla visione emancipatrice e palinogenetica della donna. Non stupisce che la Duncan fosse stata chiamata a Bayreuth da Cosima Wagner nel 1904 per lavorare alla nuova rappresentazione del *Tannhäuser* (Laban 1999).

5. Psicomachia pagano-cristiana

In *Die Göttin Diana* Heine recupera il nesso tra liberazione sociale, danza e critica matrimoniale della danza di Fiordimona nell'*Ardinghello* di Heinse. In particolare la contrapposizione tra amore coniugale e libero viene tradotta in un linguaggio corporeo della lotta danzata che assume così un significato e una funzione tematica legata alla rappresentazione tra due diverse concezioni d'amore. Il *pas-de-deux* tra Diana e *Burgfrau* si configura come una parodia del contrasto tra amante e legittima sposa, che a loro volta incarnano due differenti tensioni psichiche universali: Diana simboleggia la «griechisch-heidnische Götterlust», la castellana «germanisch-spiritualistischen Haustugend» (DHA 9, 72). Lo schema si ripropone nel *Doktor Faust* con la contrapposizione tra Mefistofela e la duchessa *Herzogin*, a parti invertite. Faust balla nel I atto un passo a due con Mefistofela che insegna a danzare secondo le regole e l'etichetta del ballo cortese; nel II atto, ambientato in un castello medievale, Faust danza con una «Herzogin» descritta come «junges, üppiges Weib, ganz das Conterfey des Frauenbilds, welches der Zauberspiegel des ersten Akt dargestellt hat» (DHA 9, 88), una graziosa controparte femminile di Mefistofela, ma che sembra riflettere piuttosto Diana. La duchessa – che porta nel II atto una scarpetta d'oro al piede sinistro, entra in scena nel III atto con la medesima scarpetta al piede destro – sembra cercare qualcuno

con impazienza ed è vestita come una nobile amazzone. Faust e la contessa danzano un passionale *pas-de-deux*: «Faust und Herzogin stürzen einander in die Arme und ihre überschwellige Inbrust offenbar sich in den verzücktesten Tänzen» (DHA 9, 91), una scena che richiama il passo a due tra il cavaliere e Diana nel III *tableau* in cui i due, ritrovatisi, si diedero a «entzückten Tanzen» (DHA 9, 73). Nel IV quadro del *Doktor Faust* la danza guerresca è riproposta sottoforma di parodia di un poema eroico-cavalleresco, con uno scenario fiabesco popolato da amorini che fuggono spaventati all'arrivo della duchessa.

La lotta danzata tra Diana e *Burgfrau* recupera il motivo mitologico rinascimentale del genere boccaccesco della *Lotta tra Venere e Diana ovvero Amore e Castità*, rovesciandone però le parti. Heine infatti non rappresenta con Diana tanto l'allegoria della castità, quanto quello dell'amore passionale ispirato da Venere, mentre attribuisce alla castellana la parte della pudica dama di corte, emblema dell'amore coniugale. Questo schema è riproposto specularmente nella lotta danzata del *Doktor Faust* tra Elena e *Herzogin*, dove la prima emerge come controfigura di Diana in quanto rappresentante del paganesimo antico e in seguito germanico. Nel IV quadro infatti, alla vista della duchessa, Elena mossa da una furibonda gelosia, si tramuta in una strega malefica e vendicativa, agitando la bacchetta e recitando formule di scongiuro con l'intento di distruggere l'idillio pagano. L'apocalissi marina che sommerge l'isola si ripete nuovamente nell'ultimo quadro con la scena della tempesta, quando Mefistofela, constatata la scelta di Faust a favore di una «Hausglück [...] welches die Seele befriedigt» (DHA 9, 97), fa calare le tenebre e spalancare la terra inghiottendo ogni cosa.

L'eterna lotta tra i due poli della storia del mondo che tendono ora a incontrarsi, ora a scontrarsi, nella costante tensione tra istanze di pensiero apparentemente conflittuali, che ora si avvicinano, ora si respingono, si riconciliano placidamente nella *Göttin Diana*: «In ihrem Zweytanz fliehen und suchen sie sich, aber diesmal nur, um sich immer wieder zu finden» (DHA 9, 69); mentre nel *Faust* si risolvono in un cupo scenario demonizzato dove ha trionfato la quiete domestica, la virtù cristiana. Heine chiarisce questo scontro tra *Hellenentum* e *Nazarenertum* nel passo di *Elementargeister* dedicato alle leggende del *Venusberg*:

Es galt vielmehr den Hellenismus selbst, griechische Gefühls- und Denkweise, zu vertheidigen und der Ausbreitung des Judäismus, der jüdischen Gefühl- und Denkweis, entgegenzuwirken. Die Frage war: ob der trübsinnige, magere, sinnenfeindliche, übergeistige Judäismus der Nazarener, oder ob hellenische Heiterkeit, Schönheitsliebe und blühende Lebenslust in der Welt herrschen sollte? Jene schönen Götter waren nicht die Hauptsache; niemand glaubte mehr an die ambrosiaduftenden Bewohner des Olympos, aber man amüsierte sich göttlich in ihren Tempeln, bey ihren Festspielen, Mysterien; da schmückte man das Haupt mit Blumen, da gab es feyerlich holde Tänze, da lagerte man sich zu freudigem Mahlen... wo nicht gar zu noch süßeren Genüssen (DHA 9, 47).

Il motivo della lotta eterna tra elleni e nazareni, basso continuo della teoria heiniana, viene rappresentato nel balletto nella forma di una *psicomachia*, un'antica modalità di rappresentazione medievale e iconografica che trae origine dall'omonimo poema cristiano tardo latino di Prudenzio (Seznec 2015, 120). La *psicomachia* mette in scena la contrapposizione morale tra vizi e virtù o «demoni e virtù» in forma allegorica (Lewis 1969, 53). Si tratta di un *bellum intestinum*, una guerra santa, dove «le personificazioni del bene e del male combattono tra di loro non attraverso i loro rappresentanti tra gli uomini, ma direttamente» (Lewis 1969, 54).

La *psicomachia* riguarda qui il conflitto tra due tipologie di amore, avanzando così una critica del matrimonio, o meglio, una critica anti-matrimoniale, che già emergeva in maniera implicita nella materia heiniana degli spiriti elementari. Negli scritti sul teatro francese, che contengono un'ulteriore e approfondita disamina di questo tema, Heine rilevava infatti come il rapporto uomo-donna, inteso come matrimonio e soprattutto come rottura del vincolo matrimoniale, rappresentasse all'epoca «der Originalschauplatz aller jener Geschlechtskriege» (DHA 12/1, 238), una guerra intestina che per la sua tragicomicità era diventata la materia prediletta della commedia francese, soprattutto delle pantomime e del *Lustspiel*.

6. «Das Fest der Auferstehung»

Nella *Göttin Diana* il tema centrale della danza, come espediente performativo, e in funzione di commento intertestuale, si lega direttamente alla materia del terzo *Salon*, recuperando il ruolo centrale degli spiriti femminili danzanti nella mitologia nordica dell'età moderna (*Elementargeister*) e della loro sopravvivenza nel mondo contemporaneo post-rivoluzionario (*Florentinische Nächte*). La danza che qui si inscena possiede la componente liberatoria e irrazionalistica del dionisiaco, richiamandosi a loro specifico carattere culturale religioso. Nell'antichità Dioniso e Diana venivano celebrati infatti con danze rituali iniziatiche come nel culto di Artemide Ortia (Vincenti 2010, 147). Dioniso è il dio della festa, «il dio della trasgressione religiosa» (Bataille 1995, 52). La danza dionisiaca è collettiva, il baccanale è la festa che «celebrava in origine la natura, il flusso della vita e lo stato di natura dell'uomo, nella sua parte più selvaggia e animale» (Di Tondo 2015, 26) era eseguita soprattutto all'inizio della primavera in riti notturni, *oribasiae*, in cui gli adepti, satiri e menadi vagavano per i boschi in stato di ebbrezza, cantando e suonando nell'esaltazione del sacrificio animale e dalla libagione. Durante i misteri o *nocturna sacra* veniva eseguito il tiaso, una danza di carattere estatico-iniziatico, legata al rinnovamento della vegetazione, alla rinascita della primavera e al ciclo lunare, alla fertilità. Questa danza entra nell'arte della pittura vascolare e dei bassorilievi, così come nel canone teatrale della tragedia attica in forme di rappresentazioni corali e danzate dal carattere orgiastico e grottesco che celebranti divinità in forma di demoni e maschere:

Orthia, als Göttin der Fruchtbarkeit, galten auch die Tänze, die durch zahlreiche in Sparta gefundene rituelle Masken (Vorläufer der tragischen) bezeugt sind. Es sind Weihgaben an die Göttin, die auf grotesken, vielleicht orgiastischen Charakter der Tänze und auf den starken Dämonenglauben schließen lassen, dem sie, vielleicht nach illyrischem Vorbild, ihren Ursprung verdanken (Hoenn 1946, 36).

Il culto orgiastico di Bacco, originario dell'Egitto, si radica in Italia attraverso la tradizione greca antica proveniente dal culto diffuso ad Atene e in particolare in Samotraccia, dove i Pelasgi avevano dato avvio ad una vera e propria rivoluzione che univa forze celesti e telluriche fondando la religione cabirica o dei coribanti. L'Italia dunque vede lo sviluppo dal culto orgiastico di Samotraccia, che nello specifico comprendeva il culto fallico e la processione delle *fallofore* con l'accoppiamento mistico delle coppie oppositive. Queste in Italia sono rappresentate da *Liber e Libera*, corrispondenti alle coppie Iside e Osiride, Dioniso-Semele (o Cerere o Demetra), Bacco-Arianna, Ade-Persefone, Marte-Venere (Creuzer 1843, III, 19; IV, 110).

Liber e Libera sono delle tipologie fisse, i due personaggi principali attorno ai quali ruota la festa della rinascita dei culti misterici, come appare di frequente nelle pitture vascolari; sono i prototipi di ogni matrimonio di iniziati, che hanno il loro primo modello nelle coppie di Gaia e Urano che celebrano il primo matrimonio cosmico. L'elemento primordiale dell'unione tra maschile e femminile si tramanda di generazione in generazione nella dottrina misterica fino ad arrivare al matrimonio mistico di Bacco e Arianna. Tali rappresentazioni dal carattere altamente simbolico presentano di volta in volta variazioni e aggiunte che caratterizzano la celebrazione, come un pasto nuziale, strumenti musicali. Creuzer descrive la finalità mistica di questi culti misterici che culminano nella celebrazione della festa della rinascita e sono legati alla dottrina della trasmigrazione delle anime e alla pneumologia. Simbolicamente il bere dal calice di Dioniso ha una funzione specifica in questo senso, poiché egli è rappresentato come il ponte tra la vita e la morte e di nuovo alla vita, in quanto *Vermittler* che conduce verso una vita più alta. I misteri orfici contemplano il ritorno dell'anima, sono un viaggio iniziatico nell'inferno che preludono alla futura ascensione alla vita. Su questa dottrina si sono espressi pitagorici orfici, Plotino, Porfirio in particolare (Creuzer 1843, IV, 124-34).

Il significato del *Trionfo di Bacco e Arianna* è desunta dal tema rappresentato sopra un bassorilievo proveniente da Villa Montalto a Roma, ora conservato al British Museum:

Triumphzug des Bakchus, sehr figurenreiche Composition: *Dionysos mit Ariadna* auf einem von Centauren gezogenen Wagen ruhend, ferner viele Personen des Bakchischen Thiasos: Pan, Silenos, Satyrn, Bakchantinnen, Tityre, Lydier, Kinder, bakchische Tiere, Elephant, Esel, Böcklein, viel Bakchisches Geräth und Gewächs, die Syrinx, die Doppelflöte, Tamburin, Hirtenstab, Sonnenschirm, mystischer Korb, Schalen, Weintrauben, Flaschenkürbis u.s.w. (Creuzer, 1843, IV, 220).

Nei Misteri Eleusini la dottrina orfica si basava sul principio della guerra e della pace, della disputa tra gli opposti e perciò aveva lo scopo di celebrare la riconciliazione mistica tra questi, tra lo spirito e materia e la purificazione dello spirito attraverso quella: «Eine Grundlehre der Eleusinien war der Satz vom Krieg und Frieden, vom Streit der Materie mit dem Geiste und deren Läuterung durch diesen, der Satz von Entzweiung und Versöhnung, der in der Pythagoreischen Bezeichnung der Zweiheit oder Dyas nachklingt» (Creuzer 1843, IV, 387). Le tappe di morte e rinascita simboleggiano il principio della disunione (*Entzweiung* ma anche indicato come *Abfall*) e della riconciliazione (*Versöhnung* ma anche *Rückkehr*) che si riflette nella formula pitagorica del *Dyas* o dualismo. Il *Dyas* in particolare viene descritto come fonte di ogni armonia, «die Quelle aller Zusammenstimmung», l'anima del mondo visibile nata dalla luce. La dottrina dell'unità dell'anima del mondo è ricavata da Pitagora e spiegata da Plotino: l'anima è un numero che si manifesta e degrada nell'uno, che appare come suddiviso in una molteplicità (Creuzer 1843, IV, 401).

Nei Misteri sono attribuite funzioni simboliche alle principali divinità femminili che rivestono così un ruolo nella dottrina orfica dell'anima. Cerere o *Dyas*, è Alma Mater, Madre Terra che ogni cosa genera e nutre, madre del mondo che un tempo aveva svuotato la coppa della natura divisa nel molteplice raccogliendo l'eredità mistica di Iside che offriva la coppa al figlio Horus. Cerere è anche l'anima terrestre, la materia, la tessitrice di corpi materiali; la madre che porta in sé il seme e con esso, discordia e morte. I morti sono detti *Demetrij*. La dottrina eleusina (dalla città contesa di Eleusi) raffigura in immagini il viaggio dello spirito che passa attraverso tappe di lotte e purificazioni per ritornare a ricongiungersi all'uno. Tre sono le vergini figlie di Demetra nei misteri eleusini che rappresentano l'unità dell'anima del mondo: Artemide, dea della purezza virgineale, Ecate/Kore, la fanciulla che non vuole rinunciare alla verginità; e Minerva, che è un tutt'uno con la testa di Giove. Queste rappresentano anche i tre nomi attribuiti a *Dyas* dalla dottrina dei pitagorici derivata a sua volta dagli eleusini. Il culto eleusino venerava come somma la natura nella sua fisicità, la natura corporea, e deificava questa in ogni sua manifestazione terrena. Avverte dunque Creuzer che non apparteneva a questo culto la divisione tra natura benevola e maligna, in quanto ogni cosa era indivisa dalla divinità naturale, con la conseguenza che non poteva esistere nessuna cosa considerata morale o immorale, appropriato o inappropriato, degno o indegno della divinità: «Bei dieser Veneration der Gottheit in der Natur konnten unsere Begriff von dem, was schicklich und der Gottheit würdig sey, oder nicht, nicht aufkommen. Ihre sinnlichen Göttergeschichten und Bilder waren für ihre Religionen ursprünglich nichts weniger als unsittlich» (Creuzer 1843, IV, 403-05).

Ma oltre al dato simbolico metafisico, è evidente già per Creuzer il carattere rituale simbolico che si celava dietro tali unioni divine. Esso poteva riassumersi in una legge regolatrice dei rapporti legati alla ciclicità naturale e alla rigenerazione stagionale, la cosiddetta 'legge sui cereali', che offriva attraverso gli scenari dei misteri una sorta di lezione popolare sulla capacità rigeneratrice della vegetazione

espressa tramite immagini e scene che evocavano la dottrina dal carattere allegorico sulla palingenesi e sull'immortalità dell'anima.

Emerge allora come il culto di Dioniso sia insieme religioso, cultuale, palingenetico ma anche erotico. La celebrazione del baccanale era infatti nell'antichità un «erotismo religioso» (Bataille 1995, 54). A differenza del valore che attribuirà in seguito la religione all'eros, questi in origine è considerato sacro. Heine lega le dimensioni cultuali e religiose della danza baccantica al sensualismo, la *joie de vivre* parigina. Il risveglio dei sensi rivoluzionario alludeva *mutatis mutandis*, alla rinascita cultuale a misterica delle Dionisie, ma è declinata ora in chiave politica, legata cioè al desiderio di evasione, alla fuga dalla costrizione e dalle catene sociali, alla volontà di autoliberazione dalla repressione sociale e morale, sentita come un morbo. Il movimento liberatorio della danza baccantica si perpetua in certe usanze e balli popolari come lo chahut, la polka e il cancan, che Heine considera un retaggio pagano-antico conservato da quegli spiriti femminili danzanti e che consente loro di mantenere il proprio status vitale come *revenants*. Adombrando un significato politico, il baccanale rappresenta una danza scabrosa volta a scandalizzare il pubblico borghese e rompere le catene della consuetudine e della morale, mettendo in moto una critica antiborghese e filisteia osteggiata in quegli anni dagli esponenti del *Vormärz* e che dilagava dal 1837 oltremarica con il puritanesimo.

La gioia vitalistica è per Heine una resistenza culturale che affonda la propria *raison d'être* in quella sopravvivenza dinamica dell'antico, che come la materia concepita non si distrugge, ma può solo trasformarsi. Questo movimento danzante di sopravvivenza e di liberazione insieme si sviluppa nella concezione filosofica di Heine in rapporto a Spinoza per il quale dio si manifesta in ogni cosa, e soprattutto come movimento, manifestazione vitale della storia: «Gott manifestiert sich in den Dingen mehr oder minder, er lebt in dieser ständigen Manifestation, Gott ist in der Bewegung, in der Handlung, in der Zeit [...]» (DHA 8/1, 154). Qui si avverte anche il richiamo della potenza della danza liberatrice espressa dai versi di Schiller in *Der Tanz* (1795), dove chi danza viene come liberato dal peso della materia «befreit von der Schwere des Leibes» (Schiller 1981, III, 156-57).

Il motivo del baccanale affascina Heine nelle considerazioni pittorico-politiche al cospetto dei quadri di Leopold Robert nel *Salon* del 1831 (cfr. Figg. 29; 30); così come le gioiose feste di paese e le caotiche scene di vita familiare e popolare nei quadri di Jan Steen visti ad Amsterdam. Come i mietitori del dipinto di Robert amato da Heine, anche i migranti tedeschi incontrati a Le Havre in Normandia celebrano in una danza collettiva un'apoteosi divina, nonostante la fatica e il dolore della condizione di esuli (DHA 5, 370-74). Qui, in questa immagine storica, in questo «'baccanale' pallido», «folla di spettri in movimento» inizia la tradizione dei fantasmi erranti che si aggirano ancora oggi per l'Europa come poveri dèi in esilio (Didi-Huberman, Giannari 2019, 61-2).

Nella *Göttin Diana* sono rappresentate diverse scene di baccanale: nel I quadro il baccanale è riunito attorno alle figure di Apollo e Bacco; il III quadro presenta la danza degli spiriti elementari attorno al cavaliere che anticipano l'ingresso di

Diana; nel IV quadro in cui si alternano due scene di baccanale, interpolati dalla danza disperata di Diana con un brusco cambiamento di scena, per culminare nella finale apoteosi (DHA 9, 74). Le scene di baccanali vengono rappresentati come i festini rinascimentali, sull'esempio del *festino degli dèi* di Bellini, dal grandioso affresco del baccanale del Carracci a Palazzo Farnese, alle tele Poussin, passando per il *Trionfo di Pan* di Sebastiano Ricci (1716) fino a *Le Triomphe de Bacchus* di Natoire (1747) conservato al Louvre, solo per citare alcuni quadri rappresentativi. Un dipinto di Rubens raffigura un festino bucolico collocato in un paganeggiante e rigoglioso Venusberg dove le ninfe, satiri e putti danzano attorno a una statua di Venere Libitina dalla tinta lugubre e mortifera.

Il motivo del festino divino si accompagna infatti al corteo trionfale. Quella dei *Trionfi* è una tradizione rinascimentale italiana che si sedimenta in Francia alla corte Valois impiegata come forma di rappresentazione scenica di celebrazione del potere reggente. L'appropriazione del motivo delle feste da parte della corte francese si deve al trasferimento a Parigi di Caterina de' Medici, moglie di Enrico II, da cui prende avvio la ricezione della cultura medicea lungo tutto il XVI secolo e che si estende dalle rappresentazioni cortesi all'arte figurativa e alla musica. L'assimilazione di questa tradizione ha dunque motivi politici e in quanto giustificazione della legittimazione artistica del potere attraverso unioni e sposalizi regali, celebrati con balli, mascherate, fasti e trionfi (Graevenitz 1987, 131-33). Una tradizione che percorre tutta la cultura celebrativo-propagandistica francese, dal dipinto *Le Bain de Diane* di François Clouet (1550), in cui il motivo mitologico del bagno di Diana è finalizzato alla rappresentazione di un idillio amoroso in occasione dello sposalizio tra Francesco II e Maria Stuarda; fino alle *fêtes de la Regeneration* e feste della Rivoluzione nel Settecento, dove il motivo della festa è ripreso in chiave politica, ma come celebrazione del potere repubblicano (Ozouf 2013).

Un baccanale antichizzante si ritrova nella scena del monaco in Frisia in *Die Götter im Exil* e nel *Doktor Faust* in cui il baccanale si trasforma in un sabba medievale. Tra i modelli di questo 'baccanale nero' vi è il celebre baccanale del III atto di *Robert Le Diable* (1831) di Giacomo Meyerbeer, in cui si assiste ad un corteo di suore danzanti in un paesaggio notturno e cimiteriale, vero e proprio manifesto musicale della Parigi fantastica e libertina post-rivoluzionaria. Nel III quadro del *Doktor Faust* il sabba delle monache accompagna le nozze danzanti tra Faust e la duchessa: «Im Vordergrund zeigen sich mittlerweile viele Mönche und Nonnen [...]» (DHA 9, 97). Nel IV atto ambientato nella paganissima isola felice, Faust e Mefistofela celebrano la ritrovata gioia di vivere finalmente liberi «von einem düstern Alpdruck, von einer schnöden Krankheit, von einem tristen Wahnsinn» (DHA 9, 94), che porta Mefistofela a dismettere i vecchi abiti da demone. Insieme con Elena, la più bella donna di tutti i tempi, Faust e Mefistofela eseguono una mitologica danza a tre che precede l'incoronamento di Faust e Mefistofela celebrati da una danza baccantica di Mefistofela e delle ancelle di Elena, in *pendant* al ruolo di Venere e delle ninfe nella *Diana*. Il paesaggio però è destinato a mutare ancora una volta, trasformandosi in uno spettrale

«Höllenspektakel» dominato da umori cristiani che chiudono il balletto (DHA 9, 97).

Il tentativo di resurrezione del cavaliere da parte di Diana in *Die Göttin Diana* richiama lo schema palingenetico del mito d'amore. Dal lato della mitologia pagana, Diana e Virbio, Venere e Adone, Iside e Osiride, Attis e Cibele. Nelle fiabe popolari il mito dell'amore tragico della poesia trobadorica, le cui storie di amore-morte sono evocate anche in *Romantische Schule*. Nel *Romanzero* numerosi i tentativi di resurrezione e compianti dell'amato morto o condannato a morte da parte di altrettante 'spose celesti': Edith collo di cigno va alla ricerca del cadavere dell'amato re Harold morto sul campo di battaglia e una volta trovato, copre il volto di baci e canta tenere litanie funebri (DHA 3/1, 22-5). Così Melisande di Tripoli che tiene stretto a sé l'amato Geoffroy Rudèl morente tra le braccia e nei cui lineamenti scorge «das Urbild ihrer Sehnsucht». All'amato da il primo e l'ultimo bacio, in quell'istante si condensano la massima gioia e il più profondo dolore, «Höchster Lust und tiefsten Leiden» (DHA 3/1, 47).

I modelli del mito d'amore in Heine sono naturalmente classici. Nel decimo libro delle *Metamorfosi* ovidiane, Adone, dopo essere stato ferito mortalmente da un cinghiale in una battuta di caccia, è soccorso dall'amata Venere che tenta di guarire la ferita versando dolci lacrime di ambrosia: sulla ferita di Adone spunta un fiore del colore del melograno, un anemone, mentre la dea accompagna con queste parole la morte di Adone: «Imperituro rimarrà il ricordo, Adone, del mio lutto: ripetuta ogni anno, la scena della tua morte testimonierà in eterno il mio dolore». Venere fonda il culto primaverile che inscena la morte e la rinascita di Adone celebrata nelle feste di primavera a Roma, le *Adonie* che rendono omaggio al rinnovamento della natura e la fertilità nei mesi di aprile e maggio. Sulla scia del mito di Adone, Heine mescola il sentimento di pietà, amore e sofferenza che si fondono al fiorire della vegetazione, sorta dalle ceneri del dolore per una vita interrotta nel culmine della sua bellezza e giovinezza, rielaborando l'idea di una «traurige Lust» in diversi componimenti (*Frühlingsfeyer*, DHA 2, 75-76; *Lyrisches Intermezzo* 28, DHA 1, 159; *Heimkehr* 3, DHA 1, 209, etc.). Nel mito egizio di Iside e Osiride narrato da Creuzer, Iside è personificazione della terra d'Egitto che attende di essere fecondata dalle acque e dal limo del Nilo, rappresentato da Osiride. La duplice morte di Osiride e il duplice compianto di Iside ricalcano il ciclo vegetativo legato al corso delle stagioni, del sole, degli astri. La vicenda dello smembramento di Osiride da parte del fratello Seth, la ricerca della ricomposizione del corpo dell'amato ad opera di Iside e della nascita del figlio Horus divengono nella complessa ritualità misterica, simbolo del ciclo di nascita, sofferenza e morte e al contempo speranza nel destino di immortalità dell'anima (Creuzer 1842, II, 19-54). La resurrezione dello sposo coincide nei miti eziologici alla rinascita del ciclo stagionale della vegetazione, e nel mito della Grande Dea come baccante e liberatrice, allude al potere rigenerativo della dea:

Il mitologema della morte e rinascita dello sposo è il nucleo centrale dei miti delle società agricole dove il ritmo delle stagioni scandisce il ciclo ricorrente della nascita,

vita, morte e rinascita della vegetazione. Tipici al riguardo sono i ben noti miti di Ashera (Anath o Astarte) e Baal, Ishtar e Tammuz, Inanna e Dumu-zid, Iside e Osiride, Cibele e Attis, Afrodite e Adone. Elemento comune a questi miti è la potenza dell'amore che riesce a sconfiggere la morte e a riportare in vita l'amante (Schwarz 1994, 24).

Die Göttin Diana vede attuarsi, oltre a una rinascita pagana, una redenzione cristiana. Nel *Börne-Buch*, Heine aveva ripreso le parole del vangelo di Giovanni (16,12-13) per evidenziare come la redenzione politica e di pensiero debba prendere a modello il messaggio di redenzione di Cristo martire e liberatore, eliminando però la componente martirologica e di sofferenza cosmica. Con la liberazione si realizzerà un nuovo regno millenario, «mit der Erlösung vom Worte, mach dem Martyrthum ein Ende und stiftet das Reich der ewigen Freude: Das Millennium» (DHA 11, 42), in cui il nuovo redentore sarà un «Gottermensch», in quanto Cristo abita in ogni uomo: «Christus liebt die Menschheit, es ist ein Balsam für alle Wunden diesen Welt [...] Heilquelle für alle Leidende». L'umanità comprenda dunque di essere figlia di Cristo, fonte di salvezza, e rinunci alle belle e gioiose divinità pagane le quali, ormai avvelenate e malate, non possono più rigenerare: «Die weißen marmorenen Griechengötter wurden bespritzt von diesen Blute, und erkrankten von innerem Grauen, und konnten nicht mehr genesen» (DHA 11, 43).

La mescolanza tra la figura di Cristo martire e Dioniso liberatore è evidente a livello allegorico e mitologico, nonché iconologico nella *Göttin Diana*. Il mito di Orfeo e Euridice è ad esempio rovesciato, il destino di morte e resurrezione è attribuito non alla parte femminile, ma a quella maschile. La donna diventa la protagonista della salvezza dell'amato, ricondotto in vita grazie al potere dell'amore e dalla *pietas*. «Diana wirft sich wie wahnsinnig auf den Toten, und benetzt mit Tränen und Küssen seine starren Hände und Füße» (DHA 9, 75).

Riprendendo dal misticismo romantico medievale l'assimilazione tra la Vergine e l'archetipo della Grande Madre trasfigurata nella dea Natura, per Heine la figura di Maria sarà non solo il fiore più bello della poesia, oggetto di devozione religiosa e musa poetica insieme, ma anche *dame du comptoir*: «Madonna Maria war gleichsam die schöne Dame dü Comptoir der katholischen Kirche, die deren Kunden, besonders die Barbaren des Nordens, mit ihrem himmlischen Lächeln anzog und festhielt» (DHA 8/1, 132), avviando così la moderna problematizzazione, sacra e profana, del culto mariano. Questa assimilazione è evidente a livello iconologico nella pittura rinascimentale italiana attraverso la figura della Maddalena: si vedano le tele del Perugino e del Signorelli nelle *Crocifissioni* esposte nelle Gallerie degli Uffizi viste con ogni probabilità da Heine

nel suo viaggio fiorentino – ma anche nell’arte gotica del Rinascimento tedesco renano di cui Heine era noto ammiratore⁶.

La scena finale della *Göttin Diana* è riservata al risveglio del cavaliere che si attua durante una festa, «das Fest der Auferstehung» (DHA 9, 76). La scena richiama la resurrezione di Cristo (*Auferstehung Christi*) narrata in tutti e quattro i Vangeli, ma anche a quella di Lazzaro operata da Gesù (Gv 11, 1-53). Un’identificazione con questa figura biblica è presente anche nel secondo libro del *Romanzero*, *Lamentationen* dove troviamo tematizzata la resurrezione dei morti nel Giudizio Universale in *Lazarus. III. Auferstehung*: «Die Todten steigen aus der Gruft, / Und schütteln und rütteln die Glieder» (DHA 3/1, 111). Il lamento del singolo è al centro di *IX. Der Abgekühlte*, dove la resurrezione diventa un’attesa insopportabile del corpo malato e vecchio, che con forza ribadisce la volontà di poter ancora una volta ed amare, entusiasinarsi, essere felice, ma nella morte: «Möcht’ich noch einmal lieben, schwärmen / Und glücklich seyn, – doch ohne Lärmen». Ancora sullo «Auferstehungsgedanken» (DHA 3/1, 107). Heine ritorna sul tema nel ciclo *Zum Lazarus* del *Lyrischer Nachlass*, l’ultimo canto disperato del martire morente nel tono di un crepuscolo divino, in cui Heine si paragona all’eroe Sigfried (DHA 3/1, 350-32).

I lamenti non sono solo di coloro che muoiono, ma di coloro che amano e soffrono della perdita: i lamenti di Diana sul corpo del Cavaliere sono come quelli Venere sul corpo di Adone e di Maddalena su quello di Cristo, ma anche come i lamenti di Matilde evocata ovunque nelle ultime poesie della *Matratzengruft*. Nel balletto *Diana* la scena della morte del cavaliere e la disperazione di Diana che si getta piangente sul suo corpo ucciso da Eckhart (IV) evoca il *Compianto su Cristo morto* della Passione (*Trauer um den toten Christus* o *Beweinung Christi*), cui segue la scena della deposizione in cui Cristo giace tra le braccia di sua madre Maria ed è pianto da Maria Maddalena e Maria, per poi essere calato nel sepolcro (Panofsky 1927, 261-308; Sachs, Badstübner, e Neumann 2005, 63)⁷. Quella

⁶ Si veda la celebre metempsicosi tra l’amata e la *Madonna del Roseto* di Stephan Lochner il dipinto del 1440 ammirato da Heine nel Duomo di Colonia, oggi conservato nel Wallraf-Museum, e rievocata nella poesia *Im Rhein, im schöne Ströme* (*Lyrisches Intermezzo*, XL. *Buch der Lieder*, 1822-23), nonché in ulteriori alti passi significativi in cui emerge l’amore giovanile di Heine per le Madonne (*Die Weihe*; *Die Wallfahrt nach Kevlaar*; il passo delle *Florentinische Nächte*, DHA 5, 203-4; *Geständnisse* DHA 15, 51 e ancora in HSA XX, 22). In generale su questo tema si veda Briese (1999, 437-38).

⁷ Del compianto non si hanno rappresentazioni protocristiane, la prima attestazione pittorica della scena risale all’XI secolo in ambito bizantino. Solo alla fine del XIII secolo il motivo viene riprodotto diffusamente soprattutto in Italia a partire dall’affresco di Giotto per la Cappella degli Scrovegni a Padova. Qui dopo essere depresso dalla Croce, le donne piangendo raccolgono mani e piedi di Cristo per deporlo nel sepolcro. A partire dal XIV secolo il soggetto acquisisce una drammatizzazione della scena, le donne divengono prefiche, erompono sulla scena piangendo, si contorcono le mani sul volto e si strappano i

riprodotta da Heine non è tuttavia la scena rappresentante un gruppo di donne, ma la sola Diana che svolge da sola il ruolo di prefica che nella Passione accoglie il corpo di Cristo morto, e di Maddalena in particolare che ne raccoglie i piedi. Questa scena che isola i due protagonisti è quello che richiama il soggetto iconologico cristiano della *Pietà* (*Vesperbild*)⁸.

La resurrezione della *Göttin Diana* culmina in una finale apoteosi della trasfigurazione, «Glorie der Verklärung» (DHA 9, 76). Quest'ultima ricalca la scena biblica della *Verklärung Christi* (Mat. 17, 1-9, Mar. 9,2-9, Lc. 9,28-36), che compare nell'arte bizantina a partire dal VI secolo nella forma di una festa, «Das Fest der Verklärung» o «Fest der Trasfiguratio Domini» (Sachs, Badstübner, e Neumann 2005, 361), che si diffonde in particolare a partire dal 1475. Dopo le riproduzioni bizantine del tema, la più importante ed unica rappresentazione della *Trasfigurazione* è quella di Raffaello (1518-20) e che si trova descritta nel vangelo di Matteo (17, 14-6) e sarà molto amata dai romantici tedeschi. L'apoteosi invece è legata all'*Ascensione di Cristo* (Mar. 16,19; Lc. 24,50; Apg. 1,9) che viene altresì celebrata con una festa (*Pfingst*), come sancisce un concilio apostolico del IV secolo.

Heine è contraddittorio sulla possibilità di una resurrezione dell'umanità in termini politici, morali, cristiano-cattolici e apostolici: «Es gibt keine Auferstehung der Menschheit, weder im politisch-, moralisch-, noch im apostolisch-katholischen Sinne» (DHA 8/1, 17). *Die Göttin Diana* culmina tuttavia con la resurrezione del cavaliere per mezzo delle forze sensualiste ad opera di Diana, Venere e soprattutto Bacco e Apollo. Si tratta infatti di una Resurrezione pagana e cristiana che va oltre il motivo biblico per intersecarsi con la tradizione orfica dei misteri. Il mito d'amore palinogenetico è affidato qui alla figura redentrica di Diana.

Il corteo di spiriti eletti che compare nella *Diana*, che siano personaggi storici realmente esistiti, rappresentanti della storia, delle arti e della poesia, oppure appartenenti alla letteratura e alle leggende, comprende anche figure mitologiche come ninfe e satiri, come negli antichi cortei baccantici in onore di Dioniso. Queste figure hanno il compito di accompagnare e celebrare i protagonisti della rinascita, *Liber e Libera*, per celebrare il culto della rinascita della vegetazione (Creuzer 1843, III, 5; 42; 147-48; 220). Insieme a questi spiccano i principali dèi greci protagonisti dei misteri, Apollo, Bacco e Venere, che assumono qualità umanizzate

capelli. Così le rappresenta Pietro Lorenzetti nell'affresco conservato ad Assisi (1330). Notevole e di grande effetto scenico-teatrale il gruppo scultoreo in terracotta di Niccolò dell'Arca conservato nella Chiesa di Santa Maria della Vita a Bologna (1460-90), che rappresenta nel volto contratto da un urlo straziante e nel movimento agitato delle membra e delle vesti il trauma e la disperazione delle donne alla vista del Cristo morto.

⁸ La *Pietà* si diffonde nella pittura tedesca a partire dal XV secolo. Celebre è il dipinto per l'altare di Isenheim di Grünewald (Museo di Colmar, 1515), dove Maria Maddalena è raffigurata dietro Cristo piangente e supplicante. Nella pittura barocca il Corpo di Cristo è più spesso rappresentato ferito; Maria in atto di serrare gli occhi e di levare la corona di spine dal capo.

come ne *Il festino degli dèi* su modello dei *Fasti* (I, 391-440; VI, 319-48) di Ovidio (Balas 2002, 109-10; Wind 2017 [1948]). Nell'omonimo dipinto di Bellini, Diana, che è la più umanizzata, è identificata con la donna seduta che tiene in mano una mela, simbolo del peccato e quindi del suo ingresso nel regno mortale.

La Diana descritta da Heine nel balletto sembra anche debitrice di quest'intersezione biblica tra prima peccatrice e immagine della Natura dell'arte rinascimentale come modello di divinità dell'amore e della fertilità integrata nel mondo dei sentimenti umani, nonché come parte di una coppia di sposi, come si vede in un antico bassorilievo romano in San Lorenzo fuori le mura raffigurante una festa nuziale dal quale aveva preso spunto Raffaello per la figura di una divinità con la cornucopia, che diventerà il modello dell'unica Cibele raffaellesca per l'affresco *Le nozze di Alessandro e Roxane* di Antonio Bazzi su incisione di Raffaello, destinato alle stanze della Farnesina (Balas 2002, 124-25). Infatti la rinascita non ha tanto un carattere eziologico, quanto piuttosto estetizzato: si tratta di una celebrazione del rifiorire della bellezza e della gioia pagana antica, una festa del risveglio del sensualismo pagano, il cui gusto si ispira di nuovo ai motivi decorativi e mitologici del Rinascimento italiano.

La scena rievoca tuttavia non l'ambientazione pagana antica, quanto piuttosto quella fantastica e fatata delle saghe medievali del circolo arturiano secondo la tradizione cortese cavalleresca. Shakespeare risulta perciò un riferimento non solo extratestuale, in quanto uno dei più grandi rappresentanti della poesia di tutti i tempi, uomo e artista ideale che riunisce in sé le caratteristiche positive delle fazioni spiritualiste e materialiste, avendo operato nella sua opera una sintesi delle contrapposizioni (DHA 11, 45), ma anche il primo riferimento intertestuale della scena che è chiamato a rappresentare: iconico è infatti il motivo della rinascita nella commedia *A Midsummer Night's Dream*. La scena shakespiriana era stata ancor prima utilizzata da Wieland nell'epos *Oberon* (1780), e nella satira poetica di Eichendorff *Viel Lärmen aus nichts*. Anche Goethe aveva impiegato lo stesso motivo delle nozze fatate (*Goldene Hochzeit*) in *Intermezzo Walpurgisnachtstraum* (*Faust* II), dove compaiono come protagonisti di una festa mascherata (*Mummenschanz*) anche Oberon e Titania, re e regina degli elfi, insieme alle figure del sabba delle streghe della scena del Blocksberg. Qui Faust si incammina di Notte in un viaggio iniziatico tra figure mostruose e mitologiche per liberare Elena dagli Inferi e riportarla in vita, in un viaggio iniziatico tra figure mostruose e mitologiche e divinità minori «in un crescendo che giunge all'acme erotico nell'unione degli elementi dell'acqua e del fuoco» (Corrado 2009, 52). La *Notte classica di Walpurga* si conclude con l'immagine filtrata da Raffaello e dai Carracci, di una 'Galatea in Gloria' che sancisce in una scena di fecondazione cosmica, l'origine del mondo dell'acqua e celebra il trionfo panteistico degli elementi per preparare il regno di Elena. Il passaggio da Galatea a Elena rappresenterebbe infatti, in chiave storicistica, il passaggio dalla natura alla cultura nel segno di una dissoluzione romantica e tragica nel destino del progresso. (Corrado 2009, 54). Una scena di nozze mistico-alchemiche si celebra anche tra Ottilie e Eduard nell'ottavo capitolo

delle *Wahlverwandschaften* di Goethe, all'interno di un paesaggio arcadico che simula il regno di Pan.

La potenza salvifica e liberatoria dell'eros cosmico prospetta infine la redenzione del cavaliere culminante nell'apoteosi, la tradizionale scena teatrale del trionfo dell'amore, in un terzo ipotetico e utopistico spazio, il regno pagano-cristiano finalmente riconciliato. Quella *Erlösung* che per Wagner si configura come un tragico *Liebestod*, il reiterare dell'amore nella morte, per Heine invece diventa un'apoteosi vitalistica che nella morte – vissuta come colpa autoinflitta e punitiva in seno a un percorso di penitenza ed espiazione – ricelebra infine la riscoperta dell'amore totale, la festa della resurrezione del corpo e dello spirito, percorrendo così a ritroso il percorso verso il ritorno ad uno stato edenico di natura in un paradiso beato e incorrotto posizionato sul Monte di Venere.

La valenza redentrice di Diana è di carattere centrale e pure priva di quelle complicazioni wagneriane che portano le sue eroine al sacrificio: a differenza di Senta, Diana è finalmente *das Weib der Zukunft*⁹. Nessuna redenzione è ottenuta con un eventuale sacrificio: ella è pienamente assolta da ogni idiosincrasia e ambivalenza morale. La redenzione avviene per mezzo del solo amore e in esso si sostanzia, vanificando il sacrificio della carne. L'eterno femminile del futuro desiderato, agognato, infinito ma non ancora nato, «das noch unvorhandene, ersehnte, geahnte, unendliche weibliche Weib» di Wagner, Heine l'aveva rappresentato con *Diana*. Le tensioni di matrice opposta carnale e spirituale che a livello sovrastorico sono attribuite alle fazioni ellene e nazarene vengono conciliate in un quadro messianico post-cristiano e secolarizzato dove la figura cristianizzata di Diana assolve il compito di sciogliere con la pietà e la compassione, *das Mitleid*, tutte le contraddizioni umane, come per altro Heine prospettava sin dal libro *Die Stadt Lukka*: «Das Mitleid ist die letzte Weihe der Liebe, vielleicht die Liebe selbst» (DHA 7/1, 173). È qui per altro che Diana trova idealmente un *pendant* nella figura, ancorché scissa, di Francesca, prima ballerina giocosa, *naïf* e primitiva; dopo santa martire e orante per amore.

⁹ «Als Ende seiner Leiden ersehnt er (der Holländer), ganz wie Ahasveros, den Tod; diese, dem ewigen Juden noch verwehrt Erlösung kann der Holländer gewinnen durch - ein Weib, das sich aus Liebe ihm opfert: die Sehnsucht nach dem Tode treibt ihn somit zum Aufsuchen dieses Weibes; dies Weib ist aber nicht mehr die heimathlich sorgende, vor Zeiten gefreite Penelope des Odysseus, sondern es ist das Weib überhaupt, aber das noch unvorhandene, ersehnte, geahnte, unendliche weibliche Weib, – sage ich es mit einem Worte heraus: das Weib der Zukunft» (Wagner 1983b, VI, 238).

Conclusioni

La presente tesi ha inteso indagare la riscrittura del mito di Diana nelle opere di Heinrich Heine mettendone a fuoco il lavoro mitopoietico e critico, illuminando le prospettive del pensiero religioso, ponendo l'accento sulla capacità di rinnovare l'antico, di leggere e rivitalizzare il passato nel continuo dialogo con il tempo presente. Si rileva l'impegno polivalente che Heine ha profuso nella sua mitologia abbracciando una molteplicità di elementi e ricorrendo a tutte le armi più affilate della sua arte: la parodia, il travestimento, la sovrapposizione, la caricatura, il *pastiche*. Il fine è riadattare la materia mitica alle questioni attuali, incanalare temi universali in una figura in miniatura, conferire a questa un significato valido nel presente. Tutto questo fa della sua riscrittura di Diana un'eccezionale *summa* mitopoetica dal carattere personale e originalissimo, in grado di aprire un varco nella letteratura europea anticipando le spinte letterarie, artistiche e di pensiero che proprio da Parigi, capitale del XIX secolo, si irraggiano. Rintracciare le metamorfosi dell'antica Dea Diana nell'opera di Heine è stato come fare un viaggio nella storia del pensiero e delle immagini, un viaggio tra dèi, creature fantastiche, spettri e mostri che si intrecciano e sovrappongono, come nei sogni o nelle fantasmagoriche tele di Gustave Moreau.

L'analisi del mito di Diana è stata condotta in una duplice prospettiva, di forma e di contenuto, tenendo conto anzitutto delle occorrenze del significante *Diana* nel corpus heiniano, ma ponendo altresì al centro il motivo della sua sopravvivenza nella contemporaneità tracciando un ideale percorso storico. Se risulta improprio pensare che il mito si presti, per così dire ingenuamente, all'esclusiva identificazione basata su un criterio di tipo nominale; d'altro canto, questo criterio ha permesso di spianare inizialmente il campo dalle zone d'ombra, mettendo in luce la relazione tra mito e semantema. Proponendosi anzitutto l'individuazione di un mitema che riconducesse all'archetipo, si è adottato il criterio della *reductio ad*

unum, che ha consentito di rilevare l'essenziale, il visibile, l'esplicito puro (Brunel 2015, 62). Con ciò si è intesa l'equazione *Diana = mito di Diana* facendo affidamento sulla finzione proposta dall'autore e assumendo che, nonostante le varietà mitologico-figurative delle singole occorrenze, Heine si riferisse pur sempre ad un *mito radicale* di Diana. Le ragioni di tale fiducia, su cui si basa del resto ogni patto narrativo, sono confermate dall'analisi delle stesse figurazioni nelle quali si manifesta sempre un legame con il mitema. Tuttavia, non esistono nella mitologia relazioni univoche: nell'iterazione si evidenzia come un significante possa evocare universi e immaginari mitici sempre distinti che moltiplicano a loro volta il mito. Più che uno stringente approccio mitocritico, allora, è stato utile ricorrere al dinamismo delle forme e a quel 'pensare per immagini' warburghiano che ha consentito di indagare la pluralità e la diversificazione delle occorrenze del mitema per estrapolare una lettura plurima e sfaccettata.

Diana emerge anzitutto come *Sinnbild*, che si riverbera in diversi *Diana-Bilder* e il cui significato va letto *in primis* alla luce della concezione filosofica e religiosa heiniana esposta prevalentemente in *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, quindi nel quadro storico-politico-religioso-filosofico che investe la riflessione sulla cultura tedesca. Tale significato si è reso evidente nella constatazione di una precisa funzione mitocritica di Diana collocata strutturalmente nell'incipit originario del saggio sulla religione occulta della Germania (DHA 8/1, 20). Ciò sottolinea non solo il carattere simbolico di Diana in quanto dea-natura; ma anche, come testimonia la storia della sua demonizzazione ed esilio, come rappresentante della sepolta religione pagano-germanica, portatrice di un messaggio palinogenetico e di un rinnovato spirito rivoluzionario-emanipativo all'interno dell'utopia messianica di Heine. Di questa importante sfida i rappresentanti dello *Junges Deutschland* si fecero eccezionali interpreti nel tentativo di saldare insieme vita, impegno politico e momento estetico, innalzando le forme vitali della letteratura e le manifestazioni artistiche ad una nuova consapevolezza nella loro epoca, che tenesse ancora conto del fondamentale momento religioso, ma rovesciato a favore dell'uomo, con Feuerbach, e inseguendo una sorta di nuovo Rinascimento. La formula che riassume il manifesto di tale neopanteismo immanente ed emancipativo sposato dalla nuova generazione tedesca risale, com'è noto, niente meno che a Heine: «Wir stiften eine Demokratie gleichherrlicher, gleichheiliger, gleichbeseligter Götter» (DHA 8/1, 61).

Ne risulta come le singole occorrenze di Diana nel corpus heiniano aprano a un problema di natura polisemica. Le riscritture moderne del mito mantengono intatta una costante narrativa, il mitema, che si è trasfuso dall'antico per espandersi alle forme dell'immaginario collettivo. L'analisi del mito di Diana diventa così l'occasione per una riflessione ampia sulle forme e le funzioni dell'antico nella nuova mitologia. Tale eterogeneità strutturale e tematica ha imposto la necessità di inscrivere il frammento all'interno di un quadro più ampio, poiché emerge come la trattazione composita del mito di Diana adombri in realtà diverse riflessioni: il problema del sensualismo, la lotta all'ascetismo e al filisteismo, la rinascita, la

ricerca di un idillio estetico-erotico, il rapporto panteistico-sensualistico Dio-Natura, l'utopia rivoluzionaria, il disincanto e la decadenza, il rapporto con l'arte e la fine di questa, la sopravvivenza dell'eros e del bello nel mondo post-mitizzato, secolarizzato e capitalistico-borghese: tutte quelle manifestazioni che rientrano nella categoria universale che Heine chiama *Hellenentum*.

Le diverse figurazioni della dea Diana che costellano l'opera di Heine restituiscono al lettore un universo denso e politeistico. Pur attingendo il loro significato dalla tradizione, esse mutano continuamente la loro conformazione plastica attraverso i secoli, risultando spesso irricognoscibili – tale è il destino degli dèi in esilio – per riemergere infine nella contemporaneità demitizzata cariche di nuovi connotati. L'analisi dei singoli mitologemi di Diana consente così non solo di dilatare la prospettiva temporale a diversi momenti della storia culturale occidental-orientale illuminando la *significatività* del mito con le sue componenti elementari fondamentali, ma anche di leggere il momento presente con rinnovato interesse. L'attenzione si sposta dall'origine al prodotto finale, sottolineandone l'eccezionale potenziale di riproducibilità, trasformazione e innovazione che il mito reca con sé. La sinergia che si instaura tra mito antico e nuovo, tra *mito radicale* e *mito moderno* (Blumenberg 1991) innesta tutta una serie di considerazioni che in questo lavoro è opportuno rilevare. Il mito trascina infatti con sé sedimentazioni millenarie e stratificazioni mitiche e ideologiche, che sono lette alla luce di un percorso simbolico-religioso, poetico e mitopoietico e come residui di un complesso psichico.

Se la prima parte è pertanto dedicata al percorso storico-artistico della figura della Dea Diana nelle sue metamorfosi, la seconda mira a evidenziare come il lavoro sul mito di Heine possa inserirsi in una più ampia prospettiva culturale agli albori della *scienza della mitologia*. La nuova mitologia di Heine si caratterizza in particolare come critica del presente in chiave estetica e politica, tale per cui l'originale riutilizzo del materiale antico risulta funzionale all'espressione di un'analisi mitocritica del presente. Ciò emerge in particolare per la vicinanza del poeta nei confronti della *Frauenfrage* che proprio nella Parigi di metà secolo diventava una tematica quanto mai scottante. In Heine emerge soprattutto l'ampio spettro nel modo di trattare la figura femminile, seppur da un punto di vista letterario e mitologico-archetipico che comunque dischiude visioni inedite per il punto di vista maschile. Tale punto di vista, in linea con gli sviluppi politico-sociali e culturali dell'epoca, prelude ad una sensibilità del tutto moderna nei confronti della figura emergente di donna, senza dimenticare che tale discorso vada in ogni caso inscritto in un quadro ampio che tenga conto delle implicazioni di genere nel tessuto collettivo e delle resistenze che ancora operavano a livello di stereotipi nell'immaginario letterario. Tale segmento di ricerca, finora oggetto di sporadici seppur brillanti studi, come quello sul tema della *Frauenemanzipation* (Lee 2005) o quello sulle donne della *Heine-Zeit* (Hundt 2002) è attualmente uno dei desiderata della *Heine-Forschung*, che si è espressa in un recente convegno internazionale, «Heine und die Menschenrechte» (18-19 novembre 2022, Heine-

Institut, Düsseldorf) sulla necessità di approfondire i legami di Heine con la questione femminile.

Nel rapporto con il mito, Heine si confronta con una pluralità di fonti che spaziano tra classiche, medievali e moderne. Tra le principali fonti del mito di Diana troveremo allora non solo i poemi omerici e le *Metamorfosi* di Ovidio, ma anche riscritture medievali come l'*Ovide moralisé en prose*, che trasfonde nella mitologica ovidiana le contemporanee tendenze dell'allegoresi e del sincretismo rinascimentale. Per le fonti dell'età moderna Heine si rifà a innumerevoli trattati storici, come *Histoire de la déstruction du Paganisme en Occident* di Beugnot e manuali demonologici e folkloristici come *Mons Veneris* di Kornmann e *Blocksberg Verrichtung* di Praetorius, che affrontano, tra gli altri, il tramonto e la demonizzazione della dea pagana nel mondo cristianizzato e le numerose superstizioni derivate dalla sopravvivenza dell'idolatria pagana. Oltre al dato compilativo e trattatistico non si dimentichi che Heine trasfonde nella propria concezione mitologica le precedenti tendenze letterarie e critiche: il motivo winckelmanniano della riviviscenza dell'antichità classica, l'entusiasmo estetico e panerotico di Goethe, la tradizione panteista e sensualista rinascimentale, il materialismo francese e il sansimonismo, il confronto con i fondamentali modelli romantici che imita e supera ad un tempo. Heine è debitore in particolare delle compilazioni erudite dell'epoca romantica, soprattutto la *Deutsche Mythologie* di Jacob Grimm e *Des Deutschen Mittelalters Volksglauben und Heroensagen* di Dobeneck per il riuso del materiale mitologico germanico; ma anche *Symbolik und Mythologie der alten Völker* di Creuzer per una disamina della Dea Diana-Artemis nelle religioni antiche orientali e preomeriche, quale fondamentale ipotesto per la descrizione delle numerose scene di baccanali disseminate nella sua opera.

Nel campo di un ipotetico dibattito contemporaneo sul mito, si evidenzia come nell'approccio mitopoetico e scientifico-filologico Heine si collochi pionieristicamente a metà tra le precedenti scuole illuministiche, classiciste e romantiche per aprirsi gradualmente alla nuova scienza della mitologia che inseriva lo studio dell'antichità in un discorso sia di natura transtorica sia antropologica. La trattazione heiniana delle figure del mito come immagini sopravvivenze fa sì che il lavoro sul mito da parte del poeta emerga come una sorta di metodo psicostorico *ante-litteram*, preparando il terreno alla storia dell'arte di Burckhardt, quindi alla teoria del *Nachleben der Antike* di Warburg. In ultima battuta anche James Frazer recupera quel fondo mitologico e leggendario che ammantava l'opera di Heine, del quale per altro era profondo estimatore, tanto da non poter escludere che il monumentale studio antropologico-culturale sulle credenze magiche e superstiziose *The Golden Bough*, che parte appunto dallo studio del mito di Diana italica, attinga anche al mito veicolato da Heine nel balletto *Die Göttin Diana*.

Il secondo capitolo della seconda parte del presente lavoro entra nel vivo del progetto narrativo incompiuto sul mito di Diana al fine di ricostruirne le principali occorrenze nel corpus. Nel considerare Diana come immagine simbolica legata al principio naturale femminile è stato opportuno evidenziare preliminarmente il dialogo di Heine con le concezioni panteistiche di Bruno, Spinoza, Schelling,

Goethe, Creuzer, prescindendo tuttavia dal considerare nel dettaglio gli aspetti filosofici ampiamente indagati dalla *Heine-Forschung*, come il sensualismo, l'eroticizzazione del panteismo, l'abolizione del peccato e il superamento del dualismo psichico, per poter enucleare dunque gli espliciti riferimenti a Diana come *Dea-Natura* e descrivere le simbologie della natura panteista nascosta e demonizzata. Vengono dunque prese in esame le diverse figurazioni di Diana come spirito elementare (*Elementargeister*), strega e cacciatrice selvaggia (*Atta Troll*), allegoria trinitaria (*Symbolik des Unsinnns*), idolatria decadente (*Nächtliche Fahrt*). La terza parte riprende le categorie analizzate ad un macrolivello, per applicarle al lavoro di Heine sul mito nel contesto smitizzato della Parigi del XIX secolo.

Le riscritture mitopoietiche di Diana sono oggetto della terza parte. Qui Diana, cacciatrice e ninfa moderna, trionfa come incarnazione mitologica della pulsione erotica e rivoluzionaria che trova nella Parigi libertina degli anni Trenta dell'Ottocento il suo habitat ideale. Nelle riscritture della Dea in esilio a Parigi (la passante dei boulevards, la Grande Dea di carne, la Dea Libertà, la femme fatale) emerge come Heine intersechi, per l'originalità e il grado di rimaneggiamento profondo del mito e per l'impronta psicologizzante e patologica conferita al femminile, l'estetismo contemporaneo francese già incanalato sulla scia decadente, anticipando per certi versi anche la corrente simbolista.

L'ultimo capitolo è dedicato ad un approfondimento del balletto *Die Göttin Diana*. Dopo un excursus che tocca l'origine leggendaria del mito del Venusberg nella letteratura romantica tedesca, e che costituisce l'avantesto e lo sfondo narrativo principale sul quale Heine costruisce il mito di Diana nel balletto del 1846, vengono ripercorse la genesi e le influenze letterarie, mitologiche e musicali del balletto nella cultura rinascimentale e poi teatrale francese. Infine, è dato spazio al mito dell'*amore passione* al centro del balletto. Circoscrivono il mitologema altre narrazioni ricorrenti: il rapporto con l'Altro, che per definizione alimenta un conflitto che si esprime come uno scontro tra forze psichiche, dove Diana emerge come *anima* controparte di *spirito*. Tale conflitto è evidente a livello storico-religioso nella tradizione rinascimentale, nell'eresia gnostica trapiantata nel cristianesimo ed integrata da questo all'interno di un sistema moralistico polare che Heine discute nel I libro della *Zur Geschichte*. Dalla scissione cosmica si rilevano così anche due distinte e compresenti concezioni di amore, una sensuale e una ascetica. Diana, incarnando nel mito entrambi questi principi, l'amore sensuale e il principio di castità, è dunque emblema di questo conflitto, incarnazione della problematizzazione storico-religiosa legata alla concezione sensualista. L'amore-passione è nella sensibilità medievale-romantica una forza oscura, ctonia, che spinge l'essere umano verso regioni ignote e inesplorate di sé, è una ricerca dell'anima che combatte contro la morale ascetica, la repressione degli istinti, l'annullamento del principio di piacere che ostacola anche la conoscenza. Questa dimensione viene indagata in rapporto al mito del Venusberg, mito di formazione, orfico e iniziatico, in cui Diana emerge come la personificazione dell'amore che attiva con la spinta erotica il percorso estetico ed epistemico dell'eroe. Diana è una natura ibrida, ctonia, umbratile, spesso vista come contraltare di Venere di cui

integra qualità e attributi. Rispetto ai romantici, il mito del Monte di Venere assume per Heine tinte meno chiaroscurali e maggiormente legate alla ricerca di un idillio amoroso, ma non privo di scissioni e conflitti. Anche strutturalmente la parte conclusiva sui miti del Venusberg in *Elementargeister* II anticipa i temi esplorati nel balletto *Die Göttin Diana* posto in appendice a *Götter im Exil*. Del balletto sono rilevati in particolar modo gli aspetti legati al genere danzato del baccanale in rapporto all'antichità, dei suoi legami e variazioni rispetto al sottogenere della pantomima, e soprattutto alla ricezione del dionisiaco in Creuzer, il quale sottolinea nella sua disamina sui culti di Bacco e i cortei danzanti della tradizione misterica antica la valenza palinogenetica e orfica di tali pratiche. Il discorso archeologico e mitologico della danza dionisiaca può così essere riletto in chiave moderna sotto una lente politico-libertaria. Infine, ci si addentra nel tema di fondo, la riscrittura del mitologema d'amore e redenzione nella forma di una riconciliazione pagano-cristiana simboleggiata a livello narrativo e tematico dalle nozze mistiche di Diana e del Cavaliere, che si esprime appunto nella più potente e liberatrice delle passioni, la danza baccantica. Qui si è voluto mettere in risalto il dato fortemente iconologico di tali quadri danzati, in cui emerge l'omaggio di Heine nei confronti della tradizione rinascimentale dei Trionfi.

Heine, che tanto ha combattuto contro quell'ascetismo radicato nello stesso ebraismo, alla fine della vita si arrende a quella *force des choses* che aveva operato, prima a favore del sensualismo conducendolo a Parigi, poi a sfavore, relegandolo nella *Matratzengruft*. È proprio in questo dramma, nel conflitto archetipico tra *Eros* e *Thanatos*, nella volontà di superarlo e di trascendere i limiti corporei, cercando uno spazio di gioia nella malattia, che consiste la saggezza e la grandezza del nostro Sileno. È anche il dramma dell'ebreo che, come nello *Schnabelewopski*, può solo bearsi del proprio sogno d'amore, di dolci canti e lacrime (DHA 5, 175). È nella dimensione liminale del sogno che si protrae e a un tempo si annulla la scissione e si dispiega libero il pensiero. Non nel fattuale, nella vita agita, ma nella fantasia, nel sogno, nella *réverie*. Un sogno che però è anche una tomba nella quale il poeta si cala non senza provare un brivido d'orrore. Nel sogno del cavaliere tedesco si scatena l'ebbrezza di Dioniso, si compie il mito dionisiaco (Nietzsche 1872, 141). La scena della caccia selvaggia, il viaggio infero con la *Dea Diana* del balletto, l'amplesso mistagogico con la dea di marmo in *Verschiedene* – non sono altro che sogni ad occhi aperti, le apparizioni della dea visioni fantasmatiche: cos'altro rappresenta Diana, se non un desiderio fatto di carne? Carne che continua a vivere oltre, nell'immaginazione, perché egli l'ha plasmata così vividamente da mescolarvi il piacere al dolore e con quello tutta la bellezza del suo eroico furore.

Note bibliografiche

- A.A. V.V. 2010. *Enciclopedia dell'antichità classica*. Milano: Garzanti.
- Abbiati Sergio, Attilio Agnoletto, e Maria Rosario Lazzati. 1984. *La stregoneria: diavoli, streghe, inquisitori dal Trecento al Settecento*. Milano: Mondadori.
- Ackermann, Robert. 1987. *J. G. Frazer. His Life and Work*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- Adorno, Theodor L. W. 1958. "Rede über Lyrik und Gesellschaft". In *Noten zur Literatur I*, 73-104. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Agulhon, Maurice. 1979. *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaine de 1789 à 1880*. Paris: Flammarion.
- Amoretti, Giovanni Vittorio. 1932. "Heinse e il suo 'Ardinghello'." *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Serie II, vol. 1, no 2: 145-66.
- Argan, Giulio Carlo. 1960. "Fuseli, Shakespeare's Painter.", In *Il teatro*, di William Shakespeare, 3 voll., nella traduzione di Cesare Vico Lodovici, preceduto dalle note su Shakespeare di Borís Pasternák, Illustrazioni di Henry Fuseli, presentate da Giulio Carl Argan, XXVII-XLI. Torino: Einaudi.
- . 1983. "Stendhal e l'arte italiana." in *Storia della pittura in Italia*, di Stendhal, prefazione di C. G. Argan, a cura di Bruno Schacherl, XIII- XXI. Roma: Editori Riuniti.
- Arnim Achim, und Clemens Brentano. 1806. "Der Tannhäuser." In *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, I, 87-90. Heidelberg: Mohr und Zimmer.
- Aulard, François Alphonse. 1892. *Le culte de la Raison e le culte de l'Être Suprême (1793-1794)*. Paris: Félix Alcan Éditeur.
- Bachofen, Johann Jakob. 1861. *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynäkokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*. Stuttgart: Verlag von Kreis & Hoffmann.
- . 2021. *Il potere femminile. Storia e teoria*, a cura di Eva Cantarella. Milano: Mimesis.

- Baehr, Antonius. 2018. "Heinrich Kornmanns *Mons Veneris* (1614) als mythologisches Handbuch in der Tradition von Lilio Gregorio Giraldi (*De Dei Gentilium*, 1548) und Johann Herold (*Heydenweldt*, 1554)." *Daphnis* 46, 4: 585-91.
- Baert, Barbara. 2012. "The Gaze in the Garden: Mary Magdalene in 'Noli me tangere'." In *Mary Magdalene. Iconographic Studies from the Middle Ages to the Barock*, edited by A. Erhardt e Amy M. Morris, 189-222. Leiden/Boston: Brill.
- Balas, Edith. 2002. *The Mother of Goddess in Italian Renaissance Art*. Pittsburgh: Carnegie Mellon University Press.
- Baltrušaitis, Jurgis. 1985. *La ricerca di Iside. Saggio sulla leggenda di un mito*. Milano: Adelphi.
- Banfi, Antonio. 1945. "Introduzione" a *Considerazioni sulla storia del mondo*, di Jacob Burckhardt, 5-13. Milano: Bompiani.
- Bárberi Squarotti, Giovanni, Colturato, Annarita, Gorla, Clara. 2018. *Il mito di Diana nella cultura delle corti. Arte, letteratura, musica*. Firenze: Olschki.
- Barbier, Auguste. 1864. *Iambes et poèmes*. Paris: Dentu.
- Bardon, Françoise. 1963. *Diane de Poitiers et le mythe de Diane*. Paris: Presses Universitaires de France.
- . 1974. *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*. Paris: Edition A. et J. Picard.
- Baren, Anne, Cashford, Jules. 2017. *Il mito della Dea. L'evoluzione di un'immagine*, traduzione di Carla Arosio. Roma: Venexia.
- Bataille, Georges. 1995. *Le lacrime di Eros*, a cura di Alfredo Salsano. Torino: Bollati Boringhieri.
- Battisti, Eugenio. 1962. *L'antirinascimento*. Con un'appendice di manoscritti inediti. Milano: Feltrinelli.
- . 1989. *L'antirinascimento*, con un'appendice di testi inediti, in 2 voll., a cura di Fiorenza Simonazzi. Milano: Garzanti.
- Battisti, Eugenio e Giuseppina. 1964. *La civiltà delle streghe*. Milano: Lerici.
- Baudelaire, Charles. 1861. *Richard Wagner et Le Tannhäuser a Paris*. Paris: E. Dentu.
- . 1975-76. *Œuvres complètes*, 2. voll., texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard.
- . 2004. *Scritti sull'arte*, traduzione di Giuseppe Guglielmi, ed Ezio Raimondi. Torino: Einaudi.
- Bazard, Amand, et Prosper Barthélemy Enfantin, par. 1831. *Doctrine de Saint-Simon: exposition, première année, 1828-29*. Paris: Au Bureau de l'Organisateur.
- Bechstein, Ludwig. 1930. "Von Frau Venus und dem wilden Heer." In *Deutsches Sagenbuch* von Ludwig Bechstein. Mit sechzehn Holzschnitten nach Zeichnungen von Ehrhardt, hrsg. von Dr. Karl Martin Schiller. Leipzig/Meersburg: Hendel Verlag.
- Begemann, Christian. 2002. "Kunst und Liebe. Ein ästhetisches Produktionsmythologem zwischen Klassik und Realismus." In *Zwischen*

- Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase der Biedermeier*, hrsg. von Michael Titzmann, 79-112. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Behler, Ernst. 1994. "Die italienische Renaissance in der Literaturtheorie der Brüder Schlegel." In *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*, hrsg. von Silvio Vietta, 176-95. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
- Behringer, Wolfgang. 2008. *Le streghe*. Bologna: Il Mulino.
- Belting, Hans. 2022. *Immagine e culto. Una storia dell'immagine prima dell'età dell'arte*, a cura di Luca Vargiu. Roma: Carocci.
- Bénichou, Paul. 1997. *Il tempo dei profeti. Dottrine dell'età romantica*, traduzione di Aldo Pasquali. Bologna: Il Mulino.
- Benjamin, Walter. 2010. *I 'passages' di Parigi*, in 2 voll., a cura di Rolf Tiedemann, ediz. it. a cura di Enrico Ganni. Torino: Einaudi.
- Bertrand, Louis. 1968. *La Renaissance de l'idée païenne*, In *Fin du classicisme et le retour à l'antique dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et les premières années du XIXe en France*. Genève: Slatkine reprints.
- Bettini, Maurizio. 1995. *Arianna*. Firenze: San Zanobi.
- Betz, Albrecht. 1999. "Befreiung der Sinne. Über Goethe und Heine als Anti-Asketen." *Zeitschrift der Germanisten Rumäniens* 8: 28-32.
- Beugnot, Auguste-Arthur. 1835. *Histoire de la destruction du Paganisme en Occident*, 2 voll. Paris: Firmin Didot Frères.
- Bezold, Friedrich. 1962. *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus*. Aalen: Zeller.
- Bianchi, Massimo Luigi. 1995. *Introduzione a Paracelso*. Bari: Laterza.
- Bierwirth, Sabine. 1999. "Die Erotik der 'Gesundheitsliebe'. Heine und seine Mouche." *Jahrbuch Forum Vormärz-Forschung* 5: 317-26.
- . 2006. "Mythos und Moderne bei Heinrich Heine." *Heine-Jahrbuch* 45: 20-37.
- Boeck, Oliver. 1972. *Heines Nachwirkung und Heine-Parallelen in der französischen Dichtung*. Göppingen: Kümmerle.
- Böhme, Harmut. 2002. "Goethe und Alexander von Humboldt. Exoterik und Esoterik einer Beziehung." In *Wechselwirkungen. Kunst und Wissenschaft zwischen Berlin und Weimar im Zeichen Goethes*, hrsg. von Ernst Osterkamp, 167-92. Bern: Peter Lang.
- . 2006. "Apostelgeschichte 19,23-20,1. Artemis Ephesia, christliche Idolen-Kritik und Wiederkehr der Göttin." In *Das Buch der Bücher – gelesen. Lesarten der Bibel in den Wissenschaften und Künsten*, hrsgg. von Steffen Martus, und Andrea Polaschegg, 361-94. Bern: Peter Lang.
- Bonomo, Giuseppe. 1985³. *Caccia alle streghe. La credenza nelle streghe dal sec. XIII al XIX con particolare riferimento all'Italia*. Palermo: Palumbo.
- Booß, Rutger. 1977. *Ansichten der Revolution. Paris-Berichte deutscher Schriftsteller nach der Juli-Revolution 1830: Heine, Börne*. Köln: Pahl-Rugenstein.
- Borchmeyer, Dieter. 2003. *Drama and the World of Richard Wagner*. Princeton: Princeton University Press.
- Böschenstein, Bernhard. 1989. "Frucht des Gewitters". *Hölderlins Dionysos als Gott der Revolution*. Frankfurt a.M.: Insel Verlag.

- Bosco, Lorella. 2004. “Das furchbar-schöne Gorgonenhaupt des Klassischen”. *Deutsche Antikebilder (1755-1875)*. Würzburg: Königshausen&Neumann.
- . 2012. “‘Il libro è la patria’. L’Oriente come luogo della memoria culturale e della poesia di Heinrich Heine.” In *Tra Babilonia e Gerusalemme. Scrittori ebreo-tedeschi e il ‘terzo stato’*, 39-83. Milano: Bruno Mondadori.
- Boveschen, Silvia. 1979. *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Breton, André. 2022. *L’amour fou*, traduzione di Ferdinando Albertazzi. Torino: Einaudi.
- Briegleb, Klaus. 1997. *Bei den Wassern Babels. Heinrich Heine, jüdische Schriftsteller in der Moderne*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Brössel, Stephan. 2021. *Die Zukunft zwischen Goethezeit und Realismus. Literarische Zeitreflexion der Zwischenphase (1820-1850)*. Berlin/Heidelberg: J.B. Metzler.
- Brouwer, Hendrik H. J. 1989. *Bona Dea. The Sources and a Description of the Cult*. Leiden/New York/København/Köln: E. J. Brill.
- Brunel, Pierre. 2015. *Mitocritica*, a cura di Cettina Rizzo, traduzione di Riccardo Raimondo. Firenze: Olschki.
- Bruno, Giordano. 2007. *Eroici furori*, introduzione di Michele Ciliberto, testo e note a cura di Simonetta Bassi. Bari: Laterza.
- Butler, Eliza Marian. 1935. *The Tyranny of Greece over Germany. A Study of the Influence exercised by Greek Art and Poetry over the Great German Writers of the Eighteenth, Nineteenth and Twentieth Centuries*. Boston: Beacon Press.
- . 1968. *The Saint-Simonian Religion in Germany. A Study of the Young German Movement*. New York: Howard Fertig.
- Calasso, Roberto. 1988. *Le nozze di Cadmo e Armonia*. Milano: Adelphi.
- . 2005. *La follia che viene dalle ninfe*. Milano: Adelphi.
- . 2016. *Il Cacciatore Celeste*. Milano: Adelphi.
- Calvié, Lucien. 2021. “1830: *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix, Heine, le philhellénisme et l’Antiquité.” In *Anabases* 34: 167-80.
- Cambi, Fabrizio. 2019. “Er liebt die bunte Hanswurstjacke.” In *Heine-Nietzsche. Corrispondenze estetiche*, a cura di Maria Carolina Foi, Gabriella Pelloni, e Marco Rispoli, 147-56. Roma: Istituto Italiano di Studi Germanici.
- Cantarella, Eva. 2021. Introduzione a *Il potere femminile. Storia e teoria*, di Johann Jakob Bachofen, 7-44. Milano: Mimesis.
- Cappello, Sergio. 2002. “Proiezioni di Diana nella narrativa francese della prima metà del Cinquecento.” In “*La cruelle douceur d’Artémis*”. *Il mito di Artemide-Diana nelle lettere francesi*, a cura di Liana Nissim, 53-78. Milano: Istituto Editoriale Universitario.
- Carducci, Giosué. 1884. *Conversazioni critiche*. Roma: Sommaruga.
- Cartari, Vincenzo. 1608. *Le imagini degli dei degli antichi*. Padova: Tozzi.
- . . 2004. *Imagini delli dei degli antichi*, a cura di Alessandro Grossato. Milano: Luni.
- Cassirer, Ernst. 1923-29. *Philosophie der symbolischen Formen*, 3 Bände. Berlin: Cassirer.

- Castelli, Patrizia. 1979. *I geroglifici e il mito dell'Egitto nel Rinascimento*. Firenze: Edam.
- Cattabiani, Alfredo. 2002. *Lunario. Dodici mesi di miti, feste e leggende e tradizioni popolari d'Italia*. Milano: Mondadori.
- Chassin, Charles-Louis. 1970. *Edgar Quinet: Sa vie et son œuvre*. Genève: Slatkine Reprints.
- Chiavarelli, Manuela. 2007. *Diana, Arlecchino e gli spiriti volanti. Dallo sciamanesimo alla "caccia selvaggia"*. Roma: Bulzoni.
- Cieri Via, Claudia. 1995. "Diana e Atteone. Continuità e variazione di un mito nell'interpretazione di Tiziano." In *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit*, hrsgg. von Hermann Walter, und Hans-Jürgen Horn, 150-60. Berlin: Gebr. Mann Verlag.
- Collini, Patrizio. 2011. "La 'leggenda nera' di Raffaello." In *Pinacoteche di parole. Letteratura e arti figurative da Winckelmann a Rilke*, a cura di Lucia Borghese, e Patrizio Collini, 117-25. Pisa: ETS.
- . 2019. "Le «Notti fiorentine» di Heine: Les dieux s'en vont à Paris." In *Viaggi di Toscana*, a cura di Maria Fancelli, 33-42. Firenze: Polistampa.
- Cometa, Michele. 1989. *Mitologie della ragione. Letteratura e miti dal Romanticismo al Moderno*. Pordenone: Edizione Studio Tesi.
- . 2004. "Mitocritica." In *Dizionario degli Studi Culturali*, a cura di M. Cometa, R. Coglitore, F. Mazzara, 290-302. Roma: Meltemi.
- Conca, Fabrizio. 2002. "Artemide e la parthenia rovinosa." In "*La cruelle douceur d'Artémis*". *Il mito di Artemide-Diana nelle lettere francesi*, a cura di Liana Nissim, 19-34. Milano: Istituto Editoriale Universitario.
- Congregati, Sara. 2020. *La Götterlehre di Karl Philipp Moritz. Nell'officina del linguaggio mitopoietico degli antichi*. Firenze: Firenze University Press.
- Copioli Rosita, e Gérald Morin. 2016. *Fellini. L'Olimpo (I miti greci)*, introduzione di Sergio Zavoli. Milano: Società Editrice Milanese.
- Corrado, Sergio. 2009. "Dal dio-natura al Dio individuo: la fine del paganesimo in Heine." In *Heinrich Heine. Ein Wegbereiter der Moderne*, a cura di Walter Hinderer, e Paolo Chiarini, 253-82. Würzburg: Königshausen&Neumann.
- Creuzer, Friedrich. 1837-43³. *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*. Drittes verbesserte Ausgabe. Leipzig/Darmstadt: Druck und Verlag von Carl Wilhelm Leske. [Reprint 1973. Hildesheim/New York: Georg Olms Verlag].
- Culianu, Ioan Petru. 2006. *Eros e magia nel Rinascimento. La congiunzione astrologica del 1484*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Dacos, Nicole. 1986. *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*. Roma: Istituto Poligrafico.
- Dalla Volta, Riccardo. 1901. "Un capitolo di storia sociale della Francia. La scuola San-simoniana." *Giornale degli economisti* 22: 355-77.
- Danneck, Anna. 2020. *'Mutterland der Zivilisation und der Freyheit'. Frankreich Bilder im Werk Heinrich Heines*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Del Corno, Dario. 1983. Introduzione a *Dialoghi delfici*, di Plutarco, 11-56. Milano: Adelphi.

- Della Corte, Francesco. 1980. Introduzione a *Elegie*, di Tibullo, a cura di Francesco Della Corte, Fondazione Lorenzo Valla, IX-XXV. Milano: Mondadori.
- Delon, Michel. 2000. *Le savoir-vivre libertin*. Paris: Hachette.
- Demant, Alexander. 2002. *Der Baum. Eine Kulturgeschichte*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- De Pasquale, Matilde. 2007. “Il materiale mitologico di Heinrich Heine in *Die Götter im Exil*.” In *Mito e Parodia nella letteratura del diciannovesimo e ventesimo secolo*, a cura di Gabriella d’Onghia, e Ute Weidenhiller, 53-65. Roma: Artemide.
- Destro, Alberto. 1999. “L’esilio degli dèi e il ritorno a Dio.” In *Heinrich Heine, cittadino d’Europa. Heinrich Heine als Europäer*, introduzione e cura di Alida Fliri Piccioni, 9-18. Milano: La Nuova Italia Editrice.
- Didi-Huberman, Georges. 2006. *L’immagine insepolta. Aby Warbug la memoria dei fantasmi e la storia dell’arte*, traduzione di Alessandro Serra. Torino: Bollati Boringhieri.
- . 2009. *Beato Angelico. Figure del dissimile*, traduzione di Paolo Peroni. Milano: Abscondita.
- . 2013. *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto*. Milano: Abscondita.
- . 2014. *Aprire Venere. Nudità sogno, crudeltà*. Milano: Abscondita.
- . 2019. *Ninfa fluida. Saggio sul pannello-desiderio*, traduzione di Isabella Rizzo. Milano: Abscondita.
- Didi-Huberman, Georges, e Niki Giannari. 2019. *Passare ad ogni costo*, traduzione di Gregory Catella, e Sara Di Addezio Catella. Bellinzona: Edizioni Casagrande.
- Dietze, Walter. 1958. *Junges Deutschland und deutsche Klassik. Zur Ästhetik und Literaturtheorie des Vormärz*. Berlin: Rütten&Loening.
- Dijkstra, Bram. 1988. *Idoli di perversità. La donna nell’immaginario artistico-filosofico, letterario e scientifico tra Otto e Novecento*. Milano: Garzanti.
- Di Tondo, Ornella. 2015. *Storia della danza*, vol. 1, *Dall’Antichità al Seicento*. Roma: Gremese.
- Dittmann, Lorenz. 2001. “Tizian.” In *Die antike Wiederkehr der antiken Götter im Bilde. Versuch einer neuen Deutung*, 127-44. Paderborn: Schöningh.
- Dobeneck, Friedrich Ludwig Ferdinand. 1815. *Des deutschen Mittelalters Volksglauben und Heroensagen*, hrsg. von Jean Paul, 2 Bd. Berlin: Realschulbuchhandlung.
- Dobschütz, Ernst von. 1899. *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*. Leipzig: Hinrich’sche Buchhandlung.
- Dottin-Orsini, Mireille. 1993. *Cette femme qu’ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*. Paris: Éditions Grasset.
- . 1996. *Salomé, Figures mythiques*. Paris: Autrement.
- Drebber, Matthias. 1995. *Verführung und Erlösung: Eine Studie zum Mythos des Weiblichen bei Richard Wagner, Heinrich Heine und Charles Baudelaire*. Freie Univ. Berlin: Dissertation.
- Drost, Wolfgang. 2019. *Der Dichter und die Kunst. Kunstkritik in Frankreich. Baudelaire, Gautier und ihre Vorläufer Diderot, Stendhal und Heine*. Heidelberg: Winter.

- Duerr, Hans Peter. 1984. *Traumzeit. Über di Grenze zwischen Wildnis und Zivilization*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- . 1992. *Tempo di Sogno*, traduzione di Flavio Cassinari. Milano: Edizioni Angelo Guerini e Associati.
- Duncan, Isadora. 1903. *Der Tanz der Zukunft*. Leipzig: Eugen Diederich.
- Eckart, Gabriele. 2000. “Die Figur des Schizo bei Ludwig Tieck: Eine romantische Verwirrung der Begriffe ‘gesund’ und ‘krank’.” In *De consolatione Philologie, Studies in honor of Evelyne S. Firchof*. hrsg. von Anna Grotans, 459-65. Göppingen: Kümmerle.
- Eichendorff, Joseph von. 1985a. *Erzählungen I*, In *Werke*, II, hrsgg. von Wolfgang Frühwald, und Brigitte Schillbach. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- . 1985b. *Gedichte 1807-1818; Gedichte 1816-1830*, In *Werke*, I, hrsg. von Hartwig Schultz. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- . 1993. *Dichter und ihre Gesellen. Erzählungen*, II, In *Werke*, III, hrsgg. von Brigitte Schillbach, und Hartwig Schultz. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Espagne, Michel. 1991. *Federstriche. Die Konstruktion des Pantheismus in Heines Arbeitshandschriften*. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Erhart, Walter. 1999. “Heinrich Heine. Das Ende der Geschichte und ‘verschiedenartige’ Theorien der Literatur.” In *Aufklärung und Skepsis. Internationaler Heine-Kongreß 1997*, hrsgg. von Joseph A. Kruse, Bernhard Witte, und Karin Füllner, 489-506. Stuttgart: Metzler.
- Fancelli, Maria. 1993. *J. J. Winckelmann tra letteratura e archeologia*. Venezia: Marsilio.
- Farge, Arlette. 1991. “Soversive.” In *Storia delle donne, III: Dal Rinascimento all’Età moderna*, a cura di Georges Duby, e Michelle Perrot, 484-503. Bari: Laterza.
- Farese, Giuseppe. 1974. *Poesia e rivoluzione in Germania 1830-1850*. Bari: Laterza.
- Fehrle, Eugen. 1910. *Die kultische Keuschheit im Altertum*. Gießen: Alfred Töpelmann.
- Ferrari, Anna. 1990. *Dizionario di mitologia classica*, prefazione di Umberto Galimberti. Torino: UTET.
- Feuerbach, Ludwig. 1974. *Vorlesungen über die Geschichte der Neueren Philosophie. Von Bruno bis Hegel* hrsgg. von Carlo Ascheri, und Erich Thies. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Flemming, Victoria von. 1996. *Arma amoris: Sprachbild und Bildsprache der Liebe. Kardinal Scipione Borghese und die Gemäldezyklen Francesco Albanis*. Mainz: Verlag Philipp von Zabern.
- Florack, Ruth, hrsg. von. 2000. *Nation als Stereotyp. Fremdwahrnehmung und Identität in deutscher und französischer Literatur*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Florencourt, Wilhelm Heinrich Theodor Chassot. 1848. “Der gesteignete Venus Torso zu St Matthias bei Trier Schicksale eines Götterbildes.” *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande* 13: 128-40.

- Föcking, Mark. 2008. "Artemis." In *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, hrsg. von Maria Moog-Grünewald, 151-63. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.
- Frazer, George James. 1906-15³. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, in 12 voll. London: MacMillan.
- . 1950. *Il ramo d'oro. Re maghi e dèi morituri*, 2 voll. Torino: Einaudi.
- . 1995. Note a *Biblioteca*, di Apollodoro, a cura di Giulio Guidorizzi. Milano: Adelphi.
- 2012⁵. *Il Ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, traduzione di Lauro De Bosis. Torino: Bollati Boringhieri.
- Freud, Sigmund. 1966. "Das Unheimliche." In *Gesammelte Werke*, Bd. XII, *Werke aus den Jahren 1917-1920*, hrsg. von Anna Freud, 229-68. Frankfurt a.M.: Fischer.
- . 1974. "Grande è la Diana di Efeso." In *Opere*, vol. VI, traduzione di Ezio Luserna. Torino: Bollati Boringhieri.
- . 1984. *Il perturbante*, a cura di Cesare L. Musatti. Roma/Napoli: Edizioni Theoria.
- Galley, Eberhard. 1962. "Heines Privatbibliothek." *Heine-Jahrbuch* 1: 96-116.
- Galvan, Elisabeth. 2006. "Zivilisation als Synthese. Zum Verhältnis Thomas Mann-Heinrich Heine." In *Auf den Spuren Heinrich Heines*, a cura di Ingrid Hennemann Barale, e Harald Steinhagen, 245-58. Pisa: ETS.
- Galvano, Albino. 1967. *Artemis Efesia. Il significato del politeismo greco*. Milano: Adelphi.
- Garrett, Leah. 2011. *A Knight at the Opera. Heine, Wagner, Herzl, Peretz, and the Legacy of Der Tannhäuser*. West Lafayette/Indiana: Purdue University Press.
- Gautier, Théophile. 1856. *Souvenirs romantiques*, introd. et notes par Adolphe Boschot. Paris: Garnier frères.
- . 1903. "La collection d'Espagnac." In *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*. Paris: Ed. Fasquelle Bibliothèque-Charpentier.
- . 2011. *Beaux-arts en Europe-1855*, In *Œuvres complètes, Critique d'art*, IV, par Marie-Hélène Girard. Paris: Champion.
- Genette, Gérard. 1997. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Torino: Einaudi.
- Geulen, Eva. 2002. *Ende der Kunstperiode. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Garin, Eugenio. 1990. "Raffaello e i Filosofi antichi." In *Raffaello e l'Europa*, Atti del VI Corso Internazionale di Alta Cultura, a cura di Marcello Fagiolo, e Maria Luisa Madonna, 15-25. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- Ghelardi, Maurizio. 1991. *La scoperta del Rinascimento: l'età di Raffaello di Jacob Burckhardt*. Torino: Einaudi.
- Giaveri, Maria, Teresa, a cura di. 1998. *Il corteggio di Diana. Heine, Banville, Mallarmé, Valéry*. Pisa: ETS.
- . 2020. "Itinerarium mentis in Herodiadem." *Cosmo-Comparative Studies in Modernism* 16: 91-104.
- Gimbutas, Marija A. 1989. *The language of Goddess. Unearthing the Hidden Symbols of Western Civilization*. San Francisco: Harper & Row.

- Ginzburg, Carlo. 1966. *I benandanti. Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento*. Torino: Einaudi.
- . 1989. *Storia Notturna: una decifrazione del sabba*. Torino: Einaudi.
- . 2017. *Storia Notturna: una decifrazione del sabba*. Milano: Adelphi.
- Godineau, Dominique. 1988. *Citoyennes tricoteuses: Les femmes du peuple à Paris pendant la Révolution française*. Aix-en-Provence: Alinéa.
- . 1995. “Donne e uomini in rivolta. Le incendiarie.” In *Storia delle donne nell’Occidente. L’Ottocento*, a cura di Geneviève Fraisse, e Michelle Perrot, 16-7. Bari: Laterza.
- Goesch, Andrea. 1996. *Diana Ephesia. Ikonographische Studien zur Allegorie der Natur und Kunst vom 16.-19. Jahrhundert*. Frankfurt a.M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien: Peter Lang.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 1965. *Briefe 1805-1821*, Bd. III. Hamburg: Wegner Verlag.
- . 1988. *Gedichte 1800-1812*, I/II, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher, Gespräche*. hrsg. von di Karl Eibl. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- . 1993. *Italianische Reise I, Sämtliche Werke*, 15/I, hrsgg. von Christoph Michel, und Hans-Georg Dewitz. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- . 1994. *1812-1816. Napoleonische Zeit*. Erste Abteilung, Bd. 34, Teil II, hrsg. von Rose Unterberger. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- . 1999. *Gedichte und Epen I/I*, hrsg. von Erich Trunz. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- . 2000. *Dramatische Dichtungen I, Werke*, III, hrsg. von Erich Trunz. Hamburg: dtv.
- Goldammer, Kurt. 1980. *Paracelsus in der deutschen Romantik, Eine Untersuchung zur Geschichte der Paracelsus-Rezeption und zu geistgeschichtlichen Hintergründen der Romantik*. Wien: Verband der Wissenschaftlichen Geschichte Österreichs.
- Graevenitz, Gerhart von. 1987. *Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Graf, Fritz. 1985. *Griechische Mythologie*. München/Zürich: Artemis Verlag.
- . 2011. *Il mito in Grecia*. Bari: Laterza.
- Grässe, Johann Georg Theodor. 1861. *Der Tannhäuser und Ewige Jude: Zwei Deutsche Sagen in Ihrer Entstehung und Entwicklung historisch, mythologisch und bibliografisch verfolgt und erklärt*. Dresden: Schönfeld’s Buchhandlung.
- Graves, Robert. 1948. *The White Goddess: a Historical Grammar of Poetic Myth*. Faber & Faber: London.
- . 1977 [1955]. *I Miti greci*, traduzione di E. Morpurgo. Milano: Longanesi.
- . 2009. *La Dea Bianca. Grammatica storica del mito poetico*, traduzione di Alberto Pelissero. Milano: Adelphi.
- Green, Carin M. C. 2007. *Roman Religion and the Cult of Diana at Aricia*. New York: Cambridge University Press.
- Grimm, Jacob Ludwig Karl. 1835. *Deutsche Mythologie*, 2 Bände. Göttingen: Dieterich.

- Grimm, Wilhelm Karl e Jacob Ludwig Karl. 1816-18. *Deutsche Sagen*, 2 Bände. Berlin: Nicolaische Buchhandlung.
- Grözinger, Elvira. 2006. "Im Venusberg. Zu Gesundheit und Krankheit bei Heinrich Heine zwischen Eros und Thanatos." *PaRDeS: Zeitschrift der Vereinigung für Jüdische Studien* 12: 52-67.
- Grubitzsch Elga, und Loretta Lagpacan. 1980. *'Freiheit für die Frauen – Freiheit für das Volk!'. Sozialistische Frauen in Frankreich 1830-1848*. Frankfurt a.M.: Syndikat.
- Guarino, Raimondo. 2005. *Il teatro nella storia*. Bari/Roma: Laterza.
- Guthmüller, Bodo. 1981. *Ovidio Metamorphoseos vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe Klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance*. Boppard am Rhein: Boldt.
- . 1986. *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*. Acta humaniora. Weinheim: VCH Verlagsgesellschaft.
- Häfner, Ralph. 2003. *Götter im Exil. Frühneuzeitliches Dichtungsverständnis im Spannungsfeld christlicher Apologetik und philologischer Kritik (ca. 1590-1736)*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- . 2006. *Die Weisheit des Silen. Heinrich Heine und die Kritik des Lebens*. Berlin: De Gruyter.
- . 2014. *Masken in Gesellschaft. Bacchanale, Bankette, Petits Soupers von Heine bis Rabelais*. Heidelberg: Winter.
- . 2020. "Salomon Reinach, die irrenden Götter und die Mythenexegese der Aufklärung." In *Götter-Exile. Neuzeitliche Figurationen antiker Mythen*, hrsgg. von Ralph, Häfner, und Markus Winkler, 131-145. Heidelberg: Winter.
- Häfner, Ralph, und Markus Winkler, hrsgg. von. 2020. *Götter-Exile. Neuzeitliche Figurationen antiker Mythen*. Heidelberg: Winter.
- Hansen, Joseph. 2003. *Quellen und Untersuchungen zur Geschichte des Hexenwahns und der Hexenverfolgung im Mittelalter*, mit einer Untersuchung der Geschichte des Wortes Hexe von Johannes Franck. Hildesheim: Georg Olms.
- Hansen, Volkmar. 1988. "Paris, gespiegelt in Heines Augen." In *Rom-Paris-London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen. Ein Symposium*, hrsg. von Conrad Wiedemann, 457-78. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Hederich, Benjamin. 1724. *Gründliches Lexicon Mythologicum*. Leipzig: Verlegts Joh. Friedrich Gleditschens seel. Sohn.
- Heine, Heinrich. 1861. *Reisebilder – Tableaux de voyage par Henri Heine*. Nouvelle édition revue, considérablement augmentée et ornée d'un portrait de l'auteur, précédée d'une étude sur H. Heine par Théophile Gautier. Paris: Michel Lévy frères.
- . 1869. *Letzte Gedichte und Gedanken. Aus dem Nachlasse des Dichters*, hrsg. von Adolf Strodtmann. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Heine, Heinrich. 1970-1984. *Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse (HSA)*, Bd. XX-XXVIII, hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedankstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar [Stiftung Weimarer Klassik] und

- dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris. Berlin, Paris: Akademie-Verlag.
- Heine, Heinrich. 1973-97. *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke* (DHA), Bd. 1-16, in Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut, hrsg. von Manfred Windfuhr, im Auftr. der Landeshauptstadt Düsseldorf, mit Förderung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft, die Freie und Hansestadt Hamburg, das Kulturministerium des Landes Nordrhein-Westfalen. Hamburg: Hoffmann&Campe.
- . 1978. *Gli dei in esilio*, a cura di Lia Secci. Milano: Adelphi.
- . 1979. *La Germania*, a cura di Paolo Chiarini. Roma: Bulzoni.
- . 2020. *Atta Troll. Sogno di una notte d'estate*, a cura di Fabrizio Cambi. Sanremo: EBK.
- Heinse, Wilhelm. 1799. *Laidion oder die Eleusinischen Geheimnisse*. Lemgo: Meyer'schen Buchhandlung.
- . 1975. *Ardinghello und die glückseligen Inseln*. Kritische Studienausgabe, hrsg. von Max L. Baumer. Stuttgart: Reclam.
- Heinz, Jutta. 2008. *Wieland Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
- Hennemann-Barale, Ingrid. 2006. “«Das gute ambrosische Recht»: Heines «Göttin Diana» und die Bedeutung des Tanzmotivs in seinem Werk.” In *Auf den Spuren Heinrich Heines*, a cura di Ingrid Hennemann Barale, e Harald Steinhagen, 123-41. Pisa: ETS.
- Herder, Johann Gottfried. 1985-2000. *Werke in zehn Bänden*, hrsg. von Martin Bollacher, Frank. a.M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Hermant, Jost. 1997. “Anno 1839.” In *Heinrich Heine. Ich hab im Traum geweinet. 44 Gedichte mit Interpretationen*, hrsg. von Marcel Reich-Ranicki, 111-15. Leipzig: Insel.
- Heyden-Rynsch, Verena. 1992. *Europäische Salons. Höhepunkte einer versunkenen weiblichen Kultur*. München: Artemis & Winkler.
- Hilmes, Carola. 1990. *Die femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.
- Hillman, James. 1977. “Il ‘ritorno alla Grecia.’”, in *Saggio su Pan*, traduzione di Aldo Giuliani, 11-20. Milano: Adelphi.
- . 1983. “Patologizzazione o disgregazione. I Miti.” In *Re-visione della psicologia*, traduzione di Aldo Giuliani, 180-86. Milano: Adelphi.
- Hindelang, Antonie. 2001. *Seelenbegriff, 'Identität' und 'Seelenkrankheit' im Werk von Karl Philipp Moritz, Georg Christoph Lichtenberg und Ludwig Tieck: eine Studie zur literarischen Anthropologie des späten 18. Jahrhunderts*. Würzburg: Univ. Diss.
- Hink, Walter. 2006. “Glaubensverrat und -treu. Zu einem Thema der frühen Dichtung Heines.” In *Auf den Spuren Heinrich Heines*, a cura di Ingrid Hennemann-Barale, e Harald Steinhagen, 55-68. Pisa: ETS.
- Hirdt, Willi. 2003. “Heinrich Heine: Gespensterjagd und Sprachartistik.” In *Esther und Salomé: Zum Konnex von Malerei und Dichtung im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, 145-55. Tübingen: Francke.
- Hoenn, Karl. 1946. *Artemis. Gestaltwandel einer Göttin*. Zürich: Artemis-Verlag.

- Höhn, Gerhard. 1991. "‘Blutrosen’ der Freiheit. Heinrich Heines Geschichtsdenken." In *Heinrich Heine. Ästhetisch-politische Profile*, hrsg. von Gerhard Höhn, 176-93. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- . 2002. *Vormärz: Sternstunde des deutsch-französischen Ideentransfers. Einleitung*. In *Deutsch-französischer Ideentransfer im Vormärz*, hrsgg. von Gerhard Höhn, und Bernd Füllner, 19-47. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- . 2004. *Heine-Handbuch. Zeit – Person – Werk*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- . 2009. "Kontrastästhetik. Heines Programm einer neuen Schreibart." In *Heinrich Heine. Ein Wegbereiter der Moderne*, hrsgg. von Paolo Chiarini, und Walter Hinderer, 43-66. Würzburg: Königshaus&Neumann.
- Hölderlin, Friedrich. 1957. *Hyperion, Sämtliche Werke*, III, hrsg. von Friedrich Beißner. Stuttgart: W. Kohlhammer/Cotta.
- . 2012. *Iperione*, a cura di Laura Balbiani. Milano: Bompiani.
- Holub, Robert. 1991. "Heine als Mythologe." In *Heinrich Heine. Ästhetisch-politische Profile*, hrsg. von Gerhard Höhn, 314-26. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Hübner, Hans. 2019. *Der freche und der fromme Poet. Heinrich Heine und sein Glaube*. Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Verlagshaus.
- Hülk, Walburga. 2019. *Der Rausch der Jahre. Als Paris die Moderne erfand*. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Humboldt, Wilhelm von. 1910. "Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers." In *Humboldts Ausgewählte philosophische Schriften*, hrsg. von Johannes Schubert, 80-98. Leipzig: Verlag der Dür’schen Buchhandlung.
- Hundt, Irina, hrsg von. 2002. *Vom Salon zur Barrikade. Frauen der Heine-Zeit*. Mit einem Geleitwort von Joseph A. Kruse. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
- Jaubert, Caroline. 1879. *Souvenirs. Lettres et Correspondances. Berryer – 1847 et 1848 – Alfred de Musset, Pierre Lanfrey, Henri Heine*. Paris: Imprimerie Gauthier-Villars.
- Jesi, Furio. 1972. "Inattualità di Dioniso." In *Dioniso. Religione e cultura in Grecia*, di Henri Jeanmaire, IX-XXIV. Torino: Einaudi.
- . 1973. *Mito*. Milano: Mondadori.
- Jokl, Johann. 1995. "Heinrich Heine.," In *Hanser Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, V: Zwischen Revolution und Restauration 1815-1848*, hrsgg. von Gert Sautermeister, und Ulrich Schmid, 526-78. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Jung, Carl Gustav. 1920. *Die Darstellung des Weibes in Heinrich Heines Werken*. Leipzig: Ethnol. Verlag.
- Kai, Neubarer. 2000. *Heinrich Heines Heroische Leidenschaften. Anthropologie der Sinnlichkeit von Bruno bis Feuerbach*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.
- Kautz, Klara. 1957. *Das deutsche Frankreichbild in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Nach Reisebeschreibungen*. Köln: Tagebüchern und Briefen.
- Keller, Harald. 1970. *Das Nachleben des antiken Bildnisses. Die Entstehung des allegorischen Bildnisses im Manierismus*. Leipzig: Herder.
- Kilchmann, Esther. 2013. "‘Kein Wasser löscht dieses griechische Feuer’. Heinrich Heines kulturhistorische Reformulierung des klassischen Hellas-Buzugs in *Die Nordsee* und *Briefe aus Helgoland*." *Vormärz-Jahrbuch. Vormärz und Philhellenismus*, 287-311. Bielefeld: Aisthesis Verlag.

- Klein, Dorothee. 1933. *St. Lukas als Maler der Maria. Ikonographie der Lukas-Madonna*. Berlin: Oskar Schloß-Verlag.
- Klossowski, Pierre. 1980. *Le Bain de Diane*. Paris: Gallimard.
- . 2003. *Il Bagno di Diana*. Milano: Se.
- Kerényi, Károly. 1992. *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, a cura di Magda Kerényi, traduzione di Lia del Corno. Milano: Adelphi.
- Kolk, Rainer. 1999. “Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers. Heines ‘Ludwig Börne. Eine Denkschrift’ im Kontext.” In *Aufklärung und Skepsis. Internationaler Heine-Kongreß 1997 zum 200. Geburtstag*, hrsgg. von Joseph A. Kruse, Bernd Witte, und Karin Füllner, 86-101. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.
- Koopmann, Helmut. 1979. “Heinrich Heine und die Politisierung des Mythos.” In *Mythos und Mythologie des 19. Jahrhunderts*, 141-158. Frankfurt a. M.: Klostermann.
- Korsch, Dietrich. 2018. *Religion der Liebe: Drei Fallstudien zur Oper in theologisch-musikästhetischer Betrachtung*. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt.
- Kornmann, Heinrich. 1614. *Mons Veneris. Fraw Veneris Berg*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Kramer (Institoris), und Jakob Heinrich Sprenger 1487. *Malleus Malleficarum*, Straßburg.
- Krobb, Florian. 1993. *Die schöne Jüdin: jüdische Frauengestalten in der deutschsprachigen Erzählliteratur vom 17. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Kruse, Joseph A. 1998. *Zwei Zeitmaler in Paris: Heinrich Heine und Honoré Daumier*. Düsseldorf: Droste Verlag.
- Kruse, Joseph A., Bernd Witte, und Karin Füllner, hrsgg. von. 1999. *Aufklärung und Skepsis. Internationaler Heine-Kongreß 1997 zum 200. Geburtstag*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
- Kuhlmann, Peter, und Helmut Schneider, hrsgg. von. 2012. *Geschichte der Altertumswissenschaften. Biographisches Lexikon*. Stuttgart: Metzler’sche Verlag.
- Küppers, Markus. 1994. *Heinrich Heines Arbeit am Mythos*. Münster/New York: Waxmann.
- Kuttenkeuler, Wolfgang. 1977. *Heinrich Heine: Artistik und Engagement*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Landi, Michela. 2019. “Wagner e Baudelaire.” In *LEA - Lingue e letterature d’Oriente e d’Occidente* 8: 1-16.
- Lämke, Ortwin. 1999. “Heines ‘Geschichtsschreibung der Gegenwart’.” In *Aufklärung und Skepsis, Internationaler Heine-Kongreß 1997 zum 200. Geburtstag*, hrsgg. von Joseph A. Kruse, Bernd Witte, und Karin Füllner, 615-28. Stuttgart: J. B. Metzler.
- La Roncière, Bertrand de. 2003. *La reine Pomaré: Tahiti et l’Occident 1812-1877*. Paris: L’Harmattan.
- Lee, Koon-Ho. 2005. *Heinrich Heine und die Frauenemanzipation*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.

- Lewis, Clive S. 1969. *L'allegoria dell'amore. Saggi sulla tradizione medievale*. Torino: Einaudi.
- Löhmann, Otto. 1960. "Die Entstehung der Tannhäusersage." *Fabula* 3: 224-53.
- Lombardi, Carmela. 2007. *La ballerina immaginaria. Una donna nella letteratura e sulla scena nell'età dell'industrialismo 1832-1908*. Napoli: Liguori Editore.
- Lukas, Wolfgang. 1999. "'Weibliche' Bürger vs. 'Männliche' Aristokratin. Der Konflikt der Geschlechter und der Stände in der Erzählliteratur des Vor- und Nachmärz." *'Emancipation des Fleisches'. Erotik und Sexualität im Vormärz. Jahrbuch des Forum Vormärz-Forschung* 5: 223-60.
- Lülsdorff, Isolde. 1953. *Salome. Die Wandlung einer Schöpfung Heines in der französischen Literatur*. Hamburg: Maschinenschriftl. Diss.
- Lund, Hannah Lotte. 2012. *Der Berliner "jüdische Salon" um 1800. Emanzipation in der Debatte*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Maillet, Marie-Ange. 2020. "Götter im Exil im Frankreich der 1840 und 50er Jahre: Heinrich Heines 'Göttin Diana' im Kontext." In *Götter-Exile. Neuzeitliche Figurationen antiker Mythen*, hrsgg. von Ralph Häfner, und Markus Winkler, 17-32. Heidelberg: Winter.
- Mann, Thomas. 2002. *Werke-Briefe-Tagebücher. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe (GKFA)*, Bd. 21, hrsgg. von Thomas Sprecher, Hans Rudolf Veget, und Cornelia Bernini. Frankfurt a.M.: Fischer Verlag.
- Marek, Heidi. 1995. "Der Diana-Bildteppich im 'Musée des Antiquités' in Rouen vor dem Hintergrund der 'Dialoghi d'Amore' des Leone Ebreo und der 'Discours Philosophiques' von Pontus de Tyard." In *Die Rezeption der 'Metamorphosen' des Ovid in der Neuzeit: der antike Mythos in Text und Bild*, hrsgg. von Hermann Walter, und Hans-Jürgen Horn, 173-92. Berlin: Gebr. Mann Verlag.
- Marcuse, Ludwig. 1980. *Heinrich Heine. Melancholiker, Streiter in Marx, Epikureer*. Zürich: Diogenes Tagebuch.
- Marmorì, Giancarlo. 1966. *Le vergini funeste. La donna fin de siècle*. 36 illustrazioni. Milano: Sugar.
- Mathieu, Pierre-Louis. 1976. *Gustave Moreau. Leben und Werke mit Œuvre-Katalog*. Fribourg: Office du Livre.
- Matthieu-Castellani, Gisèle. 2002. "La figure de Diane dans la poesie baroque et manieriste: de la dramatisation du mythe a sa decoloration." In *Le mythe de Diane en France au siecle XVI*, sous la direction de Jean Raymond Fanlo, et Marie-Dominique Legrand, 149-68. Cahiers Agrippa d'Aubigné: Niort.
- Mauron, Charles. 1966. *Dalle metafore ossessive al mito personale. Introduzione alla psicocritica*. Milano: Il Saggiatore.
- Mayer, Hans. 1968. "L'eccezione Heinrich Heine." In *Da Lessing a Brecht. I Grandi scrittori nella grande critica tedesca*, cura di Vittorio Santoli, 281-302. Milano: Bompiani.
- . 1975. *Außenseiter*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- , hrsg. von. 1976. *Deutsche Literaturkritik im 19. Jahrhundert. Von Heine bis Mehring*. Frankfurt a.M.: Fischer.

- . 1978. *I Diversi. Tre Aspetti della diversità. La donna, l'ebreo l'omosessuale. Miti, personaggi, destini reali in un vasto originalissimo saggio che affronta insieme la letteratura e la storia.* Milano: Garzanti.
- Mcgrath, Elisabeth. 2009. "Artists and Mythographic Handbook." In *Images of the Pagan Gods. Papers of a Conference in Memory of Jean Seznec*, edited by Rembrandt Duits, and François Quiviger, Warburg Institut Colloquia 14, 389-409. London/Savigliano: Warburg Institut/Nino Aragno Editore.
- Meisen, Karl. 2001. *La leggenda del Cacciatore furioso e della Caccia selvaggia*, traduzione di Sonia Maura Barillari. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Merfeld, Mechthild. 1975. *L'emancipazione della donna e la morale sessuale nella teoria socialista*, con un saggio di Carla Ravaioli, traduzione di Maria Attardo Magrini. Milano: Feltrinelli.
- Michelet, Jules. 1855. *Les femmes de la Révolution*. Paris: Adolphe Delahays.
- . 1862. *La Sorcière*. Paris: Hetzel Dentu.
- . 1952. *Histoire de la Revolution française*, 2 voll., Paris: Gerard Walter.
- . 1971. *La strega*, traduzione di Maria Vittoria Malvano, introduzione di Roland Barthes. Torino: Einaudi.
- Mittner, Ladislao. 1964. *Storia della letteratura tedesca, dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*. Torino: Einaudi.
- Momigliano, Arnaldo. 1955. "Ancient History and the Antiquarian." In *Contributo alla storia degli studi classici*, 66-106. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- , a cura di. 1975. *Il conflitto tra paganesimo e cristianesimo nel secolo IV*. Torino: Einaudi.
- Möhrmann, Renate. 1977. *Die andere Frau. Amanzipationansätze deutscher Schriftstellerinnen im Vorfeld der Achtundvierziger-Revolution*. Stuttgart: Metzler Studienausgabe.
- Molinari, Cesare. 2015. *I mille volti di Salomè*. Imola: Cue Press.
- . 2020. *La statua che danza: arte e misfatti di Emma Lady Hamilton*. Roma: Bulzoni, Roma.
- Moog-Grünwald, Maria. 1979. *Metamorphosen der 'Metamorphosen'. Rezeptionsarten der ovidischen Verwandlungsgeschichten in Italien und Frankreich im XVI. und XVII. Jahrhundert*. Heidelberg: Winter.
- . 2008. *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.
- Moretti, Giampiero. 2002. *Heidelberg romantica*. Napoli: Guida Editori.
- . 2017. Introduzione a *I discepoli di Sais*, di Novalis. Brescia: Morcelliana.
- Mor, Lucia. 2011. "L'iniziazione all'immortalità". La lettura novalisiana dell'Egitto misterico." In *Studi Theodisca. Novalis*, a cura di Fausto Cercignani, 165-87.
- Moser, Christian. 2008. "Amazonen." In *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, hrsg. von Maria Moog-Grünwald, 62-7. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
- Mücke, Georg. 1908. *Heinrich Heines Beziehungen zum deutschen Mittelalter*. Berlin: Duncker.
- Mühlher, Robert. 1957. "Der Venusring. Zur Geschichte eines romantischen Motivs." *Aurora* 17: 50-62.

- Müller Farguell, Roger. 1995. *Tanzfiguren. Zur metaphorischen Konstitution von Bewegung in Texten*. München: Wilhelm Fink.
- Mundt, Theodor. 1833. *Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde*, Berlin: Selbstverlag.
- . 1846. *Geschichte der Literatur der Gegenwart. Vorlesungen*. In *Allgemeine Literaturgeschichte. III Band: Die Literatur der Revolutionsperiode (Neunzehntes Jahrhundert)*. Berlin: Simion.
- Muraro, Luisa. 2006. *La Signora del Gioco*. Milano: Feltrinelli.
- Muss, Ulrike. 2001. *Der Kosmos der Artemis von Ephesos*. Wien: Österreichisches Archäologisches Museum.
- Nerval, Gérard de. 1989. *Œuvres complètes*, I, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois avec, pour ce volume, la collaboration de Christine Bomboir [et al.] et avec le concours de Pierre Enckell, et d'Antonia Fonyi. Paris: Gallimard.
- . 1984. *Œuvres complètes*, II, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et Claude Pichois avec, pour ce volume, la collaboration de Jacques Bony, Max Milner et Jean Ziegler et avec le concours de Michel Brix et d'Antonia Fonyi, Paris: Gallimard.
- . 1997. *Viaggio in Oriente*, a cura di Bruno Nacci. Torino: Einaudi,
- Neumann, Erich. 1956. *Die große Mutter. Der Archetyp des großen Weiblichen*. Zürich: Rhein.
- Nicolai, Heinz. 1965. *Goethe und Jacobi. Studien zur Geschichte ihrer Freundschaft*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Niehaus, Max. 1959. *Himmel, Hölle und Trikot*. München: Nymphenburger.
- Nielsen, Marjatta. 2009. "Diana Efesia Multimammia. The Metamorphoses of a Pagan Goddess from the Renaissance to the Age of Neo-classicism." In *From Artemis to Diana. The Goddess of Man and Beast*, edited by Tobias Fischer-Hansen, Birte Poulsen, 455-96. Copenhagen: Collegium Hyperboreum and Museum Tusculanum Press.
- Nietzsche, Friedrich. 1872. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Leipzig: Fritsch.
- Nissim, Liana. 2002. "*La cruelle douceur d'Artémis*". *Il mito di Artemide-Diana nelle lettere francesi*. Cisalpino: Istituto Editoriale Universitario.
- Nürnberg, Rosemarie. 1996. "'Apostolae Apostolorum'. Die Frauen am Grab als erste Zeuginnen der Auferstehung in der Väterexege." In *Stimuli. Exegese und ihre Hermeneutik in Antike und Christentum*. Festschrift für Ernst Dassmann, Jahrbuch für Antike und Christentum 23, hrsgg. von Georg Schöllgen, und Clemens Scholten, 228-42. Münster: Aschendorff.
- Oehler, Dolf. 1980. "Liberté, Liberté Chéri: Männerphantasien über die Freiheit. Zur Problematik der erotischen Freiheitsallegorie." In *Georg Büchner. Dantons Tod. Die Trauerarbeit im Schönen*, hrsg. von Peter Becker, 91-105. Frankfurt a.M.: Syndikat.
- Oesterle, Ingrid. 1988. *Paris – das moderne Rom?* In *Rom-Paris-London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen. Ein Symposium*, hrsg. von Conrad Wiedemann, 375-419. Stuttgart: J.B. Metzler.

- Ogane, Atsuko. 2010. "Vers un nouveau mythe lunaire de Salomé, Modernité de la mise en scène de la danse de Salomé." *Cahiers victoriens et éduardiens. Studies in the theory of Oscar Wilde*, 72 (Autunno): 167-84.
- Orvieto, Paolo. 1979. "Boccaccio mediatore di generi o dell'allegoria d'amore." In *Interpres* 2: 7-104.
- Ovidio, Publio Nasone. 2015. *Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla. Torino: Einaudi.
- Pairet, Ana. 2019. "Dame des trois formes. Diana-Hécate, de Métamorphoses a l'Ovide moralisé." *Romance Philology* 73: 429-42.
- Panofsky, Erwin. 1927. "Imago Pietatis: Ein Beitrag zur Typengeschichte des 'Schmerzensmanns' und der 'Maria Mediatrix'." In *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, 261-308. Leipzig: Verlag von E.A. Seemann.
- . 1975. *Studi di iconologia. I temi umanistici dell'arte del Rinascimento*, introduzione di Giovanni Previtali, traduzione di Renato Pedio. Torino: Einaudi.
- Pappacena, Flavia. 2012. *Il linguaggio della danza classica. Guida all'interpretazione delle fonti iconografiche*. Roma: Gremese.
- Pareyson, Luigi. 2021. Introduzione a *Filosofia e religione Scritti sulla filosofia, la religione, la libertà*, di Friedrich Schelling, 5-32. Milano: Mursia.
- Park, Eun-Kyoung. 2005. «...meine liebe Freude an dem Göttergesindel» *Die antike Mythologie im Werk Heinrich Heines*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.
- Pascal, Carlo. 2010. *Dei e diavoli. Saggio sul paganesimo morente*. Milano: Pizeta.
- Pasqualicchio, Nicola. 1995. *Maladea. Fantasmî classici in racconti dell'Ottocento*. Padova: Esedra.
- Paulin, Roger. 1987. *Ludwig Tieck*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Pellizzari, Diego. 2017. *L'esilio e il ritorno degli dèi pagani nei racconti dell'Ottocento*, Pisa: Pacini.
- Pelzer, Erich. 2001. "Die Wiedergeburt Deutschlands 1813 und die Dämonisierung Napoleons." In *Deutschlandbilder-Frankreichbilder 1750-1850: Rezeption und Abgrenzung zweier Kulturen*, hrsg. von Thomas Höpel, 271-84. Leipzig: Universitätsverlag.
- Perniola, Massimo. 1994. *Il sex-appeal dell'inorganico*. Torino: Einaudi.
- Peters, Paul. 1995. "Der Fels der Küsse." In *Gedichte von Heinrich Heine*, hrsg. von Bern Kortländer, 86-104. Stuttgart: Reclam.
- Piccini, Daniele. 2018. Introduzione a *Ninfale Fiesolano*, di Giovanni Boccaccio, a cura di Daniele Piccini, 5-29. Milano: Bur Rizzoli.
- Pintard, René. 1943. *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVIIe siècle*. Paris: Boivin.
- Polledri, Elena. 2000. "Friedrich Hölderlin e la fortuna di Platone nel Settecento tedesco. Divus Plato: Platone o Ficino?." *Aevum* 3: 789-812.
- Praz, Mario. 1945. "L'amore delle statue." In *Motivi e Figure*, 120-24. Torino: Einaudi.
1962. *Studies in Seventeenth-Century Imagery*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.

- . 1974. “Prefazione” In *La filosofia nel boudoir*, di Donatien Alphonse François Sade, 7-14. Roma: Newton Compton.
- . 1986. “La tradizione iconologica.”, In *Iconologia*, di Cesare Ripa, vol. I, a cura di Piero Buscaroli, 19-25. Torino: Fogola Editore.
- . 1992. *La carne, la morte, il diavolo nella letteratura romantica*. Firenze: Sansoni.
- Pucci, Giuseppe. 2016. “Per un archeologia del gesto: la reinvenzione moderna della danza antica.” *ClassicoContemporaneo*, 2: 25-40.
- Quinet, Edgar. 1903. *La Révolution*, Extraits des ses *Œuvres*, publiés à l’occasion du centenaire (17 février 1903). Paris: Hachette.
- Ratisbonne, Louis. 1855. “Heinri Heine.” *Revue contemporaine* 19: 643-69.
- Ripa, Cesare. 1986. *Iconologia*, 2 voll., a cura di Piero Buscaroli. Torino: Fogola Editore.
- Reich, Wilhelm. 1932. *Der Einbruch der Sexualmoral. Zur Geschichte der sexuellen Ökonomie*. Copenhagen: Verlag für Sexualpolitik.
- Renouvier, Jules. 1863. *Historie de l’art pendant la Revolution, considérée principalement dans les estampes*. Paris: J. Renouard.
- Reumont, Alfred von. 1871. “Del Monte di Venere ossia Labirinto d’amore. Discorso letto alla Società Colombaria Fiorentina il 25 maggio 1871.” *Deputazione di Storia Patria per la Toscana. Archivio storico italiano serie 3*, vol. XIII: 376- 92. Firenze: presso G. P. Vieusseux, coi tipi di M. Cellini e C.
- . 1880. “Il monte di Venere in Italia.” in *Saggi di Storia e Letteratura*, 378-94. Firenze: G. Barbèra.
- Rieger, Eva. 2009. *Leuchtende Liebe, lachender Tod. Richard Wagners Bild der Frau im Spiegel seiner Musik*. Düsseldorf: Artemis und Winkler.
- Robertson, Ritchie. 2008. “Der Götterkrieg. Ein episches Motiv von Milton bis Heine.” In *Harry...Heinrich...Heinri...Heine. Deutscher, Jude, Europäer*, hrsgg. von Dietmar Goltschnigg, Charlotte Grollegg-Edler, und Peter Revers, 131-40. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Roche, Mark William. 1987. *Dynamic Stillness. Philosophical Conceptions of Ruhe in Schiller, Hölderlin, Büchner, and Heine*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Roling, Bernd. 2019. “Elfi, fate e silfidi.” In *Gli illuministi e i demoni. Il dibattito su magia e stregoneria dal Trentino all’Europa*, a cura di Riccarda Suitner, 142-66. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Roscher, Wilhelm Heinrich. 1884-90. *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 6 Bände und Nachträge, unter Redaktion von K. Ziegler. Leipzig: G. B. Teubner.
- Rossi, Francesco. 2021. “La statua animata e i limiti dell’umano. Una ricognizione sul tema del simulacro.” In *La statua di marmo*, di Joseph von Eichendorff, a cura di Iacopo Hammoud, traduzioni di Alessandro Fambrini, introduzione di Giovanna Cermelli, postfazione di Francesco Rossi, note al testo di Iacopo Hammoud, 153-70. Bologna: Elara.
- Rosteutscher, J.H.W. 1947. *Die Wiederkunft des Dionysos. Der naturmystische Irrationalismus in Deutschland*. Bern: Franke Verlag.

- Rubini, Ugo. 1980. *Cultura e potere nella Germania dell'800. La "Querelle" Börne-Heine-Menzel*, introduzione, traduzione e note a cura di Ugo Rubini. Bari: Adriatica.
- Ruprecht, Lucia. 2006. *Dances of the Self in Heinrich von Kleist, E.T.A. Hoffmann and Heinrich Heine*. Aldershot: Ashgate.
- Sachs Hannelore, Badstübner Ernst, Neumann Helga, hrsgg. von. 2005. *Wörterbuch der christlichen Ikonographie*. Regensburg: Schnell&Steiner.
- Said, Edward W. 1991. *Orientalismo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Saint-Simon, Claude-Heinri de. 1966. *Œuvres*, in 6 voll. Paris. Éditions Anthropos.
- Sandor, András Imre. 1967. *The Exile of Gods: Interpretation of a Theme, a Theory and a Technique in the Work of Heinrich Heine*. Berlin: The Mouton De Gruyter [Reprint].
- Santini, Daria. 2011. "That invisible dance". Reflections on the 'Dance of the Seven Veils' in Richard Strauss's 'Salome'." *The Journal of the Society for Dance Research* 29, 2: 233-45.
- Salomon-Delatour, Gottfried. 1962. *Die Lehre Saint-Simons*. Neuwied: Luchterhand Verlag.
- Sartiaux, Félix. 1911. *Villes mortes d'Asie mineure*. Paris: Hachette.
- Scarlini, Luca. 2025. *Streghe. Storie dannate nell'arte*. Firenze: Giunti.
- Scarpelli, Giacomo. 2018. *Il Razionalista pagano. Frazer e la filosofia del mito*. Milano: Meltemi.
- . 2018. "La Diana Efesia di Goethe." *Giornale di Bordo* 50: 23-5.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von. 1856. *Sämtliche Werke*, II, *Ideen zu einer Philosophie der Natur*. Stuttgart/Augsburg: J. G. Cotta'scher Verlag.
- . 1856. *Sämtliche Werke* II/2, *Vorlesungen zur Philosophie der Mythologie*. Stuttgart/Augsburg: J. G. Cotta'scher Verlag.
- . 1990. *Filosofia della Mitologia*, a cura di Lidia Procesi. Milano: Mursia.
- . 2021. *Filosofia e religione Scritti sulla filosofia, la religione, la libertà*. Milano: Mursia.
- Scherer, Wingolf. 1950. *Heinrich Heine und der Saint-Simonismus*. Bonn: Univ. Diss.
- Schiller, Friedrich. 1981. *Gedichte, Erzählungen, Übersetzungen. Sämtliche Werke*, III. Mit einer Einführung von Benno von Wiese und einer Zeittafel von Helmut Koopmann. München: Winkler Verlag.
- . 2005³. *Poesie filosofiche*, a cura di Giovanna Pinna. Milano: Feltrinelli.
- Schiffert, Roland. 2006. *Sie küsste mich lahm, sie küsste mich krank. Vom Leiden und Sterben des Heinrich Heine*. Würzburg: Königshausen&Neumann.
- Schlegel, Friedrich. 1958ff. *Kritische Ausgabe* (KFSA), in 36 Bänden, hrsgg. von Ernst Behler, und Ursula Struc-Oppenberg, unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett, und Hans Eichner. München/Paderborn/Wien: Schöningh; Zürich: Thomas.
- Schleiermacher, Friedrich. 1835. *Vertraute Briefe über Lucinde*. Mit einer Vorrede von Karl Gutzkow. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Schlesier, Renate. 2001. "Der große Maskenball. Heines exilierte Götter." In *Das Jerusalemer Heine-Symposium. Gedächtnis, Mythos, Modernität*, hrsgg. von Klaus Briegleb, und Itta Shedletzky Dölling, 93-110. Hamburg: Galitz Verlag.

- Schmidt, Jochen. 1988. *Die Geschichte der Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, 2 Bd. Darmstadt: Wiss. Buchges.
- Schmitt Hatto H., und Ernst Vogt, hrsgg. von. 1988. *Kleines Wörterbuch des Hellenismus*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Schwarz, Arturo. 1994. *La luce dell'amore*. Milano: Tema Celeste Edizioni.
- Schwarzer, Alice. 1997. "Lieber Harry (Heinrich Heine)." In *"Ich Narr des Glücks". Heinrich Heine 1797-1856. Bilder einer Ausstellung zum 200. Geburtstag*, hrsg. von Joseph A. Kruse, 363-66. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
- Skaftø Jensen, Minna. 2009. "Artemis in Homer." In *From Artemis to Diana. The Goddess of Man and Beast*, edited by Tobias Fischer-Hansen, and Birte Poulsen, 51-60. Copenhagen: Collegium Hyperboreum and Museum Tusulanum Press.
- Secci, Lia. 1978. Introduzione a *Gli dèi in esilio*, di Heinrich Heine, IX-XXVIII. Milano: Adelphi.
- Secci, Lia. 1980. "Il linguaggio dionisiaco della danza." *Annali. Studi tedeschi*, XXIII, 1: 113-30.
- Settis, Salvatore. 2014. "Rinascimento e decadenza. Una simmetria necessaria." *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes Florenz* 56, 2: 139-51.
- Seznec, Jean. 1980. *La survivance des dieux. Essai sur rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'arte de la Renaissance*. Paris: Flammarion.
- Seznec, Jean. 2015. *La sopravvivenza degli antichi dei*, a cura di Salvatore Settis, Torino: Bollati Boringhieri.
- Sicuteri, Roberto. 1980. *Lilith, la luna nera*. Roma: Astrolabio.
- Simrock, Karl. 1858. *Der Wartburgkrieg*, herausgegeben, geordnet übersetzt und erläutert von Karl Simrock. Stuttgart und Augsburg: Cotta'scher Verlag.
- Sledziewski, Elisabeth G. 1991. *Rivoluzione e rapporto fra i sessi. La svolta francese*. In *Storia delle donne in Occidente. L'Ottocento*, a cura di Genevieve Fraisse e Michelle Perrot, 34-50. Bari: Laterza.
- Sohnle, Werner Paul. 1972. *Georg Friedrich Creuzers 'Symbolik und Mythologie' in Frankreich: Eine Untersuchung ihres Einflusses auf Victor Cousin, Edgar Quinet, Jules Michelet und Gustave Flaubert*. Göttingen: Kümmerle.
- Solacini, Claudia. 2017. "Le metamorfosi di Diane de Poitiers. Un percorso iconografico." *La Rivista di Engramma* 150: 441-56.
- Sontag, Susan. 2020. *L'amante del vulcano*. Milano: Nottetempo.
- Stäubli, Bächtold, Hoffmann Hanns, und Krayler Eduard. 1987. *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, 10 Bände. Berlin: De Gruyter.
- Stauf, Renate. 2010. *Heinrich Heine. Gedichte und Prosa*. Berlin, Erich Schmidt Verlag.
- Sternberger, Dolf. 1970. "Heinrich Heines Götter." In *Das Altertum und jedes neue Gute*. Festschrift für Wolfgang Schadewaldt, 167-194. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer.
- . 1976. *Die Abschaffung der Sünde*. Mit einem Nachtrag. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Stierle, Karlheinz. 1993. *Der Mythos von Paris: Zeichen und Bewusstsein der Stadt*. München/Wien: Carl Hanser Verlag.
- Strich, Fritz. 1910. *Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner*, 2 Bände. Halle an der Saale: Verlag von Max Niemeyer.
- Streif-Moretti, Monique. 1977. "L'imaginaire du féminin dans Geneviève." In *Un Ange passe. Lamartine et le féminin*, sous la direction de Jean-Pierre Reynaud. Paris: Klincksieck.
- Suhge, Werner. 1935. *Saint-Simonismus und junges Deutschland. Das Saint-Simonistische System in der deutschen Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Ebering.
- Tieck, Ludwig. 1964a. *Die Märchen aus dem Phantasmus*. München: Winkler Verlag.
- . 1964b. *Die Märchen aus dem Phantasmus* In *Werke* II. Zürich: Buchclub Exlibris.
- . 1985. *Phantasmus, Schriften in zwölf Bänden*, VI, hrsg. von Manfred Frank. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Thiersch, Hermann. 1935. *Artemis Ephesia: Eine archäologische Untersuchung*. Berlin: Wiedmannsche Buchhandlung.
- Thimann, Michael. 2002. *Lügenhafte Bilder. Ovids favole und das Historienbild in der italienischen Renaissance*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht.
- Tortonese, Paolo, e Mariolina Bertini Bongiovanni, a cura di. 2009. *Il paganesimo nell'Ottocento letterario*. Roma: Bulzoni.
- Treder, Uta. 1984. *Von der Hexe zur Hysterikerin. Zur Verfestigungsgeschichte des 'Ewig Weiblichen'*. Bonn: Bouvier.
- Turville-Petre, Edward Oswald Gabriel. 1964. *Religione e miti del Nord*. Milano: Il Saggiatore.
- Usener, Hermann. 1948. "Zur mythogenetischen Verwechslung von Iuno-Venus-Diana-Hera-Maria." In *Göttername. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*. Frankfurt a.M.: Schulte.
- . 1966. *Dreieheit. Ein Versuch mythologischer Zahlenlehre*. Hildesheim: Olms.
- Vasari, Giorgio. 1966. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, architettori*, a cura di Rosanna Bettarini, commento di Paolo Barocchi. Firenze: Sansoni.
- Veen, Otho van. 1684. *Emblemata Horatiana*. Amsterdam: Henricum Wetstenium.
- Venuso, Maria. 2021. *Giselle e il teatro musicale. Nuove visioni per la storia del balletto*. Firenze: Edizioni Polistampa.
- Vietta, Silvio. 1992. *Die literarische Moderne. Eine Problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- hrsg. von. 1994. *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
- Vincenti, Maria Cristina. 2010. *Diana. Storia, mito e culto della grande dea di Aricia*. Roma: Palombi.
- Virgilio, Publio Marone. 1952. *Eneide*, versione poetica di Cesare Vivaldi, introduzione e note di Cesare Mussini, e Francesco Marzari Chiesa, presentazione di Giuseppe Ungaretti. Torino: Edisco.

- Vogt, Joseph. 1975. "Pagani e cristiani nella famiglia di Costantino il Grande," In *Il conflitto tra paganesimo e cristianesimo nel secolo IV*, a cura di Arnaldo Momigliano, 45-63. Torino: Einaudi.
- Wagner, Richard. 1983a. *Die romantischen Opern, dramatische Entwürfe der Revolutionszeit* In *Dichtungen und Schriften*, Jubiläumsausgabe in zehn Bänden, Bd. II, hrsg. von Dieter Borchmeyer. Frankfurt a.M.: Insel Verlag.
- . 1983b. *Reformschriften 1849-1852* In *Dichtungen und Schriften*, Jubiläumsausgabe in zehn Bänden, Bd. VI, hrsg. von Dieter Borchmeyer. Frankfurt a.M.: Insel Verlag.
- Warburg, Aby. 1934. *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike. Die Erscheinungen des Jahres 1931*. In Gemeinschaft mit Fachgenossen, gearbeitet von Hans Meier, Richard Newald, und Edgar Wind. Hrsg. von der Bibliothek Warburg, Bd. I. Leipzig/Berlin: Teubner.
- . 1998. "Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara." In *Gesammelte Schriften. Studienausgabe. Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*. Bd. II/1, hrsg. von Horst Bredekamp, und Michael Diers, u. a. Berlin: Akademie Verlag.
- . 2014. *Per monstra ad spheram*, a cura di Davide Stimilli, e Claudia Wedepohl. Milano: Aesthetica.
- Wenzel, Eugen. 2014. 'Ein neues Lied? Ein besseres Lied?' *Die neuen 'Evangelien nach Heine, Wagner und Nietzsche*. Würzburg: Königshausen&Neumann.
- Wienbarg, Ludolf. 1976. "Ästhetische Feldzüge." In *Deutsche Literaturkritik im 19. Jahrhundert. Von Heine bis Mehring*, hrsg. von Hans Mayer, 129-35. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Wiese, Benno von. 1976. *Signaturen. Zu Heinrich Heine und seinem Werk*. Berlin: Schmidt Verlag.
- Wild, Inge. 2003. "'O, Deutschland, meine ferne Liebe': Exil, Eros und Gender in Gedichten Heinrich Heines." In *Geschlecht – Literatur – Geschichte II: Nation und Geschlecht*, 79-99. St. Ingbert: Röhring Universitätsverlag.
- Wind, Edgar. 2012. *Misteri pagani nel Rinascimento*. Milano: Adelphi.
- . 2017. *Il "Festino degli dèi" di Giovanni Bellini*, traduzione di Rossella Rizzo. Milano: Abscondita.
- Windfuhr, Manfred. 1997. *Heinrich Heines Modernität. Autoprofil, Werk, Wirkung*. Heidelberg: Winter.
- Winckelmann, Johann Joachim. 1764. *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 2 Bd. Dresden: Walther.
- Winkler, Markus. 1995. *Mythisches Denken zwischen Romantik und Realismus. Zur Erfahrung kultureller Fremdheit im Werk Heinrich Heines*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Wirtz, Fernando. 2022. *Phänomenologie der Angst. Symbolik und Mythologie bei F. W. J. Schelling und F. Creuze*. Tübingen: Mohr Siebeck Verlag.
- Wittgenstein, Ludwig. 1975. *Note sul 'Ramo d'oro' di Frazer*. Milano: Adelphi.
- Wollschläger, Karin. 2005. "Das unser Leben nur ein farbiger Kuß Gottes sey". *Heinrich Heines religiöser Sensualismus*. Tönning/Lübeck/Marburg: Der Andere Verlag.

- Wülfing, Wulf. 1968. "‘Freiheit der Frau’. Schlagworte des Jungen Deutschlands." *Zeitschrift für deutsche Sprache* 24: 161-83.
- . 1980. "Zur Mythisierung der Frau in Junges Deutschlands." *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, hrsgg. von Werner Besch, Hugo Moser, Harmut Steinecke, und Benno von Wiese, 559-81. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Ziegler, Edda. 1997. "Die große Frauenfrage. Zu Heines Mädchen und Frauen.", In "Ich Narr des Glücks". *Heinrich Heine 1797-1856. Bilder einer Ausstellung zum 200. Geburtstag*, hrsg. von Joseph A. Kruse, 367-75. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
- Zinke, Jochen. 1983. "Tannhäuser im Exil. Zu Heines Legende Der Tannhäuser." In *Gedichte und Interpretationen*, Bd. IV, *Vom Biedermeier zum bürgerlichen Realismus*, hrsg. von Günther Hantzschel, 212-21. Stuttgart: Reclam.
- Ziolkowski, Theodore. 1977. *Disenchanted Images. A literary Iconology*. Princeton University Press.
- Zugeler, Waltraud. 1999. *Die starke Frau Untersuchungen zu einem Weiblichkeitsbild in der epischen Literatur des 19. Jahrhundert*. Frankfurt a.M.: Peter Lang Verlag.

Indice analitico

L'indice dei nomi non comprende Heinrich Heine e Diana, citati a più riprese in tutto il volume.

- Abunde 50, 190, 191, 195, 229-32, 236, 238, 250
Adamo 51
Ade 290
Adone 23, 46, 48, 294, 295, 296
Adorno, Theodor L. W. 125
Afrodite 49, 78, 84, 157, 158, 221, 295
Agostino d'Ippona, santo 57, 81
Agrippa von Nettesheim, H. Cornelius 81, 165
Alexis, Willibald 245, 274n
Amazzoni 71, 77, 189, 192, 204, 205, 223, 226-28, 269, 288
Angiò, Lodovico di 252
Angiolini, Gaspero 280
Apollo 9, 10, 34, 39, 41-44, 49, 64, 73, 74, 81, 146, 167, 271, 274, 292, 297
Apuleio 53, 59, 60, 64, 79, 82, 83
Apollo 9, 10, 34, 39, 41-44, 49, 64, 73, 74, 81, 146, 167, 271, 274, 292, 297
Aretusa 75
Arianna 9, 34, 35, 73, 283, 290
Arimane 86, 174
Aristotele 59, 111n, 113, 179, 184
Arndt, Ernst Moritz 200
Arnim, Achim von 245, 246, 253, 254, 256, 265, 272
Arnim, Bettina von 146
Arpocrate 43
Artemide 28, 35-43, 46, 47, 52, 53, 56, 63, 73, 74, 76, 78, 80, 189, 285, 289, 291
Astarte 12, 50, 86, 295
Atteone 27, 60, 65, 75, 76, 78, 79, 80, 165, 211-13, 251, 252, 264, 269
Attis 46, 47, 294, 295
Baal 47, 295
Bacco 100, 107, 126, 127, 160, 167, 232, 271, 273, 285, 290, 292, 297, 306
Bachofen, Johann Jakob 11, 44, 97, 98, 100

- Baeumler, Alfred 97
 Baldr 47, 48
 Balzac, Honoré de 133, 139, 140, 208, 208n, 210, 211, 225, 226
 Banville, Théodore de 21, 26, 241
 Barbarossa 19
 Barberino, Andrea da 252
 Barbier, Auguste 224
 Barrault, Émile 144
 Bartholin, Thomas 48
 Battista, Giovanni santo 140, 191, 233, 234, 235, 239, 239n, 240
 Baudelaire, Charles 15, 133, 135, 136, 139, 204, 210, 215, 216, 217, 218, 218n, 219, 220, 223, 271
 Baudouin, Jean 68n
 Bazard, Saint-Amand 144, 163, 178
 Bazzi, Antonio 298
 Bebel, August 11
 Bechstein, Ludwig 251, 254
 Beethoven, Ludwig van 287
 Belgiojoso, Cristina di 80, 235
 Beltis 36
 Benjamin, Walter 14, 120, 209
 Beugnot, Auguste-Arthur 55, 56, 56n, 57, 166, 304
 Blake, William 258
 Boccaccio, Giovanni 59, 61, 63, 64, 73, 78, 82
 Bodin, Jean 165
 Böhme, Jacob 150, 151
 Brandard, John 278
 Brentano, Clemens 185, 245, 253, 254, 256, 265, 272
 Breton, André 210
 Brigida 49
 Brimo 41-3
 Britomarte 34, 43
 Bruno, Giordano 18, 79, 81, 148, 152, 179
 Bubasti 43, 75
 Büchner, Georg 116, 228, 259
 Burchard von Worms 50, 57, 232, 233
 Burckhardt, Jacob 108, 109, 112, 116, 304
 Byron, George 86, 86n, 129, 130, 145, 239
 Callimaco di Cirene 37, 39, 40, 43, 61, 75, 76, 79
 Callisto 75, 76, 60
 Campe, Julius 7n, 156, 157, 277
 Canidia, 49, 50
 Canova, Antonio 247, 283
 Carracci, Agostino e Annibale 293, 298
 Carstens, Jacob Asmus 164
 Cartari, Vincenzo 64, 68n, 70, 82
 Casanova, Giacomo 215
 Catullo, Gaio Valerio 49
 Cefalo 75
 Cerere 49, 70, 82, 169, 209, 291
 Cibele 36, 37, 41, 46, 49, 51, 53, 55, 100, 169, 211, 212, 232, 253, 294, 295, 298
 Cicerone, Marco Tullio 40, 49, 59, 60, 75
 Cinzia 74, 75
 Circe 49, 206
 Chirone 75, 137
 Cleopatra 141, 142
 Clésinger, Auguste, 218, 218n, 219
 Clouet, François 66, 293
 Colonna, Francesco 79, 84
 Corday, Charlotte 205
 Cousin, Victor 167
 Creuzer, Friedrich 33, 38-44, 49, 93, 96, 98-101, 127, 166-169, 212n, 285, 290-91, 294, 297, 304-06
 Cristo 48, 54, 60, 82, 110, 114, 127, 158, 162, 174, 183, 196, 259, 265, 267, 272, 284, 295, 296, 297
 Crono 39, 42, 46
 Da Ponte, Lorenzo 215
 D'Arco, Giovanna 205, 225
 David, Louis Jacques 135, 226
 Debussy, Claude 26
 Delaborde, Henri 135
 Delacroix, Eugène 135, 136, 201, 202, 219, 224-28
 Delaroche, Paul 134, 228
 Dehesse, Jean-Baptiste 280
 Delécluze, Étienne 135
 Delle Piatte, Giovanni 252
 Del Rio, Martin 165, 166

- Démar, Claire 144
 Demetra 40, 42, 43, 47, 100, 211, 213, 232, 290, 291
 Demetrio 51
 Devillers, Charles 105n
 Diderot, Denis 69, 133, 280n
 Dinet, Pierre 68n
 Diodoro Siculo 82
 Dione 33, 46, 84
 Dioniso 9, 10, 35, 47, 55, 74, 98, 99, 100, 111, 126, 127, 146, 213, 232, 265, 282, 285, 289, 290, 292, 295, 297, 306
 Diotima 127, 128, 169, 170
 Dobeneck, F. L. Ferdinand 21, 165, 231-32, 304
 Dodona 46
 Dohm, Christian Wilhelm 143
 Dolce, Lodovico 79
 Droysen, Johann Gustav 117-19
 Du Camp, Maxime 235
 Duesberg, Julius 161
 Duncan, Isadora 279
 Duveyrier, Charles 144
- Ebreo, Leone 81
 Ecate 34, 37, 42, 47-50, 60, 62, 64, 82, 167, 195, 231, 234, 291
 Eckart 23, 114, 245, 250, 251, 252, 253, 259-65, 271, 273, 276, 296
 Eichendorff, Joseph Karl Benedikt Freiherr von 88, 89, 113n, 245, 246, 248, 265, 266-74
 Egeria 45, 46, 75
 Elena 12, 74, 240, 288, 293, 295, 298
 Eliade, Mircea 34, 98n, 170
 Elios 43, 44
 Emmerick, Anna Katharina 51
 Endimione 75, 80, 85, 86, 87, 206, 278
 Endor 49
 Enea 45, 48, 84
 Enfantin, Barthélemy-Prospér 19, 143, 144, 146-47, 178, 223
 Engels, Friedrich 11, 147
 Enrico II di Valois 66
 Era 43
 Eracle 43
- Erittonio 46
 Ermete Trismegisto 81, 172
 Erode 233, 235, 237, 239, 241, 251
 Erodiade 50, 57, 140, 142, 190, 191, 192, 195, 202, 229-41
 Erodoto 39, 40, 43, 81, 172
 Eros 39, 40, 41
 Esiodo 98
 Euridice 295
 Euripide 283
 Eva 51
- Faust 8, 12, 24, 114, 137, 140, 160, 165, 190, 195, 210, 230, 262, 272, 283, 287, 288, 293, 298
 Felicia 253
 Feuerbach, Ludwig 128, 152, 302
 Ficino, Marsilio 59 77, 99, 151
 Fichte, Johann Gottlieb 98, 148, 149, 156
 Fischart, Johannes 165
 Flaubert, Gustave 167, 235, 241
 Flavio, Giuseppe 235
 Florencourt, Wilhelm Heinrich Theodor Chassot 55
 Fontanelle, Bernard Le Bovier de 93
 Fortuna 39, 49, 89, 169, 207, 208, 253, 270
 Fouqué, Friedrich de la Motte 113n, 184n, 185
 Fourier, Charles 200, 209
 Francesco I di Valois-Angoulême 111
 Francesco II di Borbone 293
 Frazer, Georges James 8, 33, 45, 47, 75, 82, 94, 101, 105, 234, 304
 Freud, Sigmund 11, 20, 21, 34, 51, 52, 101, 112, 121, 264, 264n
 Freya 48, 253
 Füssli, Johann Henrich 138, 139
- Gaia 290
 Galatea 245, 246, 247, 298
 Gans, Eduard 143
 Gautier, Théophile 22, 25, 25n, 26, 27, 67, 68n, 133, 136, 218n, 228, 230, 246, 276
 Giamblico 80
 Giano 10, 33

- Gibbon, Edward 117-18, 131, 166
 Giotto di Bondone 296n
 Giove 33, 43, 44, 49, 66, 73, 107, 160
 172, 221, 291
 Gironi, Robustiano 281
 Giunone 33, 46, 82, 157, 158, 253
 Goethe, Johann Wolfgang von 9, 18,
 51, 83, 85, 97, 98n, 99, 113n, 114,
 129-32, 134, 137, 140, 148, 150, 151,
 170, 179-83, 185-86, 190, 195, 207-
 08, 234, 260, 262, 281-82, 285, 288,
 298-99, 304-05
 George, Stefan 100n
 Görres, Johann Joseph von 93n, 96-8
 Gouges, Olympe de 225
 Grimm, Jacob 12, 21, 29, 35, 55, 57,
 95, 101, 190, 231-33, 236, 250, 253,
 254, 304
 Grimm, Brüder 97, 166, 184, 231
 Grisi, Carlotta 278
 Grünewald, Matthias 297
 Guigniaut, Joseph-Daniel 167
 Gutzkow, Karl 132, 145, 239, 257, 259
- Hamilton, Emma 281, 282
 Hauptmann, Gerhart 21
 Hederich, Benjamin 164
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 99,
 103, 117, 143, 150-52, 172, 175,
 176n, 218
 Heine, Wilhelm Johann Jakob 87, 99,
 126, 127, 151, 285-87
 Herder, Johann Gottfried 47n, 94-98,
 100, 101, 106, 117, 119, 125, 126, 129,
 132, 148, 151, 163, 209
 Heredia, José Maria de 26
 Hermann, Martin Gottfried 164
 Herolt, Johannes 50n
 Heyne, Christian Gottlob 93-95, 98,
 100, 164n
 Hickes, George 47n
 Hippel, Theodor Gottlieb von 143
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus
 185, 247
 Hölderlin, Johann Christian Friedrich
 99, 126-28, 151, 169, 170
 Horst, Georg Konrad 166
- Horus 43, 291, 294
 Humboldt, Alexander von 179
 Humboldt, Wilhelm von 105
- Ifigenia 44, 75
 Igino, Gaio Giulio 44, 75
 Ilizia 38-43, 48
 Inanna 295
 Institor, Heinrich 57, 165
 Iperione 169, 170
 Ippolito 46, 47, 75
 Ishtar 36, 50, 295
 Iside 28, 36, 42, 43, 50, 51, 52, 53, 55,
 60, 62, 64, 65, 70, 81, 82, 83, 84, 128,
 166, 205, 232, 290, 294, 295
- Jacobi, Friedrich Heinrich 148, 150, 151,
 179, 180, 181, 182
 James, Henry 21
 Jaubert, Caroline 143, 238
 Jung, Carl Gustav 34, 131, 146, 147
 Jung, Georg 143
- Kant, Immanuel 116, 127, 148
 Kerényi, Károly 9n, 100, 101
 Kitzler, Heinrich 166, 183
 Klages, Ludwig 100n
 Kleist, Heinrich von 87, 201
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 129
 Kolb, Gustav 7n
 Kore 291
 Körner, Theodor 200
 Kornmann, Heinrich 63, 165, 186, 245,
 252, 253, 304
 Kubaba 253
- Lamartine, Alphonse de 205
 La Roncière, Bertrand de 237n
 La Sale, Antoine de 252
 Latona 42, 43, 73
 Lazzaro 296
 Leone X 59, 80
 Lessing, Gotthold Ephraim 94, 98, 129,
 131, 151
 Liber, Libera 40, 49, 290, 297
 Lilith 41, 42, 51
 Lises, Leconte de 26

- Lochner, Stephan 296n
 Loki 48
 Luciano di Samosata 80, 86, 279
 Lucina 9, 35, 43, 48, 49, 53
 Lumley, Benjamin 270, 275n, 276
 Luna 12, 21, 37, 48, 49, 50, 63, 64, 66,
 67, 75, 80, 82, 86, 89, 194, 195, 205,
 206, 207, 279
 Lutero, Martin 155, 165, 174, 175, 179
- Macrobio, Ambrogio Teodosio 49, 59,
 60, 64, 70, 82
 Magritte, René 216, 217
 Mallarmé, Stéphane 21, 26, 241
 Malmesbury, Guglielmo di 248
 Mann, Thomas 25, 116
 Mannhardt, Wilhelm 93n
 Map, Walter 234, 252
 Maria Maddalena 54, 259, 281, 295,
 296, 297
 Maria Stuarda 293
 Maria Vergine 28, 29, 35, 36, 47, 52, 53,
 54, 71, 82, 144, 272, 295, 296
 Marlowe, Christopher 12
 Marx, Karl 127, 147, 152
 Maury, Alfred 235
 Medea 49
 Medici, Caterina de' 66, 111, 293
 Medici, Lorenzo de' 116, 207, 247
 Mefistofela 12, 283, 287, 288, 293
 Melissa 42
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 117n, 148
 Ménestrier, Claude-François 62, 70, 82
 Menzel, Wolfgang 115, 145
 Mercurio 107, 160, 184
 Mericourt, Théroigne de 205
 Mérimée, Prosper 21, 26, 245, 246
 Meyerbeer, Giacomo 293
 Michelet, Jules 12, 29, 167, 186, 189,
 191, 205
 Milton, John 258
 Minerva 39, 46, 82, 291
 Mnemosyne 111, 211
 Moire 49
 Mone, Franz Joseph 166
 Montesquieu, Charles-Louis de
 Secondat de 131
- Moreau, Gustave 240, 241, 301
 Moreau, Jean Michel 71
 Moritz, Karl Philipp 98, 129, 164, 172
 Mosè 81, 222
 Moser, Moses 102, 248
 Mozart, Wolfgang Amadeus 83
 Müller, Karl Ottfried 93n, 98, 100, 101
 Müller, Max 96
 Müller, Wilhelm 129
 Mund, Theodor 145, 146, 259
 Musäus, Johann Karl August 185
 Mylitta 36
- Napoleone I Bonaparte 18, 107, 113,
 131, 150, 199
 Napoleone III Bonaparte 135, 271
 Natoire, Charles-Joseph 293
 Neander, Johann August Wilhelm 183
 Neith 43, 83
 Neri, Elisa 204
 Nerval, Gérard de 25, 80, 81, 84, 85, 161,
 205, 235, 240, 241
 Niccolò dell'Arca 297
 Niebuhr, Barthold Georg 117
 Nietzsche, Friedrich 10, 24, 25, 99, 100,
 101, 104, 116, 127, 306
 Nijinsky, Vaslav 26
 Niobe 75
 Norne 49
 Novalis (Georg. F. P. F. von Hardenberg)
 83, 84, 99, 126, 253, 255, 259
 Noverre, Jean-Georges 280
- Oleno 39, 40
 Omero 37, 39, 40, 49, 95, 98, 155, 165
 Orazio Flacco, Quinto 48, 49, 61, 75
 Oreste 44, 46
 Orfeo 48, 111n, 295
 Ormuz 174, 221, 222,
 Osiride 42, 43, 81, 82, 83, 111n, 285,
 290, 294, 295
 Otto-Peters, Louise 145
 Otto, Walter Friedrich 100
 Ovidio, Publio Nasone 21, 49, 60, 69,
 70n, 74-77, 79, 82, 86, 165, 172,
 298, 304

- Pan 107, 122, 124, 191, 290n, 293, 299
 Paolo di Tarso, san 39, 52, 62, 177, 179, 180, 181
 Paracelso (Teophrast Bombast von Hohenheim) 97, 113n, 183-85, 190
 Parche 49, 64
 Pater, Walter 21
 Pausània 39, 40, 42, 46, 75, 79, 84, 101, 249
 Perrot, Jules 278
 Persefone 39, 40, 42, 290
 Pfizer, Gustav 274n
 Piccini, Niccolò 278
 Pico della Mirandola, Giovanni 99
 Pictorius, Georg 63, 82
 Pigmalione 51, 209, 245, 247
 Pinturicchio 81
 Pitagora 81, 291
 Platone 75, 99, 169
 Plinio il Vecchio 36, 54, 74, 76, 113n
 Plotino 80, 98, 290, 291
 Plutarco 52, 81, 82, 83, 107, 122, 285
 Pogany, Willy 240
 Polia 79, 84
 Polifilo 79, 84
 Porfirio 80, 290
 Poussin, Nicolas 10n, 293
 Praetorius, Johannes 165, 184, 245, 250, 254, 304
 Procri 75
 Prometeo 18, 94, 132
 Properzio, Sesto 49, 74
 Proserpina 46, 48, 49, 61, 82
 Prudenzio Clemente, Aurelio 289
 Prüm, Regino von 57, 165, 234

 Quinet, Edgar 166, 167, 236

 Ramdohr, Wilhelm von 77n
 Ratisbonne, Louis 135
 Raupach, Ernst 176
 Reinach, Salomon 111n
 Reinhardt, Richard 161, 162
 Renan, Ary 240
 Resenius 48n
 Ricci, Sebastiano 293
 Richella 50, 152

 Ripa, Cesare 64, 69, 70, 208
 Robert, Hubert 277
 Robert, Leopold 228, 292
 Rohde, Erwin 100, 101n
 Romney, George 281
 Romolo 44
 Rosenberg, Alfred 100n

 Saccarelli, Gaspare 166
 Sàgane 49, 50
 Saint-Simon, Claude-Henri de 143, 144, 147, 150, 163, 174, 178
 Salomè 26, 233, 234, 239, 240, 241
 Sanzio, Raffaello 27, 59, 60, 139, 246, 280, 297, 298
 Sartiaux, Félix 52
 Savonarola, Girolamo 116
 Shaftesbury, Anthony Ashley-Cooper 132, 151, 179
 Shakespeare, William 138, 139, 146, 190, 239, 298
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von 33, 94, 96, 98-100, 121, 148-50, 152, 169, 172, 175, 177, 180, 212, 219, 304
 Schenkendorf, Max von 200
 Schikaneder, Ema 83
 Schiller, Friedrich 9, 83, 84, 102, 120, 123, 127, 129, 151, 223, 268, 292
 Schinkel, Karl Friedrich 83
 Schlegel, August Wilhelm 88, 96, 98, 100, 102, 134, 151, 165, 239, 253, 269
 Schlegel, Friedrich 19, 94-96, 98, 99, 100, 102, 103, 119, 133, 145, 151, 170, 221, 222
 Schleiermacher, Friedrich 257
 Schniebes, Gottlieb Friedrich 165
 Schröckh, Johann Matthias 56n, 59, 102, 166
 Schubert, Gotthilf Heinrich 127
 Semele 290
 Sergent, Élise, detta La reine Pomaré 237
 Servio, Mario Onorato 44, 45, 46, 49, 53, 70n, 74, 76
 Servio, Tullio 44
 Sfinge 83, 85, 86, 240

- Sibilla 45, 82, 252, 253
 Silvano 45
 Simrock, Karl 253
 Spies, Johann 165
 Spinoza, Baruch 146, 148-51, 163, 180,
 181, 292, 304
 Spittler, Ludwig Timotheus 183
 Sprenger, Jacob 57, 165
 Staël-Holstein, Anne-Louise-Germaine
 Necker (Madame de Staël) 140, 282
 Stazio, Publio Papinio 34, 47
 Steen, Jean 292
 Strabone 44
 Strauss, Richard 241
 Sue, Eugène 235
- Taillandier, Saint-René 161, 275
 Tammuz 47, 295
 Teniers, David Le Jeune 280
 Teti 82
 Thiers, Adolphe 135, 136
 Tieck, Ludwig 88, 113n, 145, 151, 185,
 190, 239n, 245, 259-66, 269, 272,
 273, 274
 Toante 44
 Trivia 10, 47-50, 62, 64, 70, 82, 142, 194,
 195, 202, 250
 Tyard, Pontus de 81
 Tylor, Edward B. 112
 Tzschirner, Heinrich Gottlieb 56n, 118,
 166, 179
- Urania 41, 77, 84
 Urano 46, 290
- Valeriano, Pierio 68n, 79
 Valéry, Paul 21, 26
 Vasari, Giorgio 60, 112
 Varnagen, Rahel Levin 142, 143, 145
 Varrone, Marco Terenzio 18, 49
- Veen, Otho van 62, 64, 65
 Veia 49
 Venere 10, 21, 22, 23, 26, 39, 41, 46, 48,
 55, 56, 61, 63, 64, 67, 69, 74, 76, 77,
 78, 79, 80, 82, 84, 86, 107, 140, 150,
 158, 159-62, 165, 166, 173, 175, 183,
 186, 196, 206, 210, 220, 221, 225,
 226, 243, 245-72, 277, 283, 288, 290,
 293, 294, 296, 297, 299, 305, 306
 Vestris, Gaetano 278
 Virbio 45, 46, 48, 294
 Virgilio, Publio Marone 34, 45, 46, 49,
 74, 75
 Voilquin, Suzanne 144
 Voß, Johann Heinrich 99, 165
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich 134,
 151
 Wagner, Cosima 287
 Wagner, Richard 23, 127, 131, 239, 253,
 263, 270-72, 274, 287, 299
 Warburg, Aby 13, 21, 28, 62, 105n, 106,
 108, 109, 111, 112, 208, 211, 302, 304
 Warnefried, Paul 153, 155
 Watelet Grotesques, Claude-Henri 280n
 Winckelmann, Johann Joachim 9, 93,
 96, 98, 99, 109, 112, 129, 131, 132,
 151, 152, 155, 165, 196, 207, 228,
 282, 304
 Wienbarg, Ludolf 130
 Wieland, Christoph Martin 86, 87, 163,
 179, 239n, 298
 Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von
 98, 100
 Willi 26, 186, 241, 247, 278
 Wittgenstein, Ludwig 105
 Wolf, August Friedrich 104
 Wolfskehl, Karl 100n
- Zoëga, Georg 98

Ringraziamenti

Ringrazio il mio *Doktorvater* Prof. Patrizio Collini per avermi accompagnata nei miei anni di formazione come germanista, arricchendomi come studiosa e incoraggiando l'apertura verso la comparatistica, la storia delle idee, la bibliofilia, la cultura visuale e musicale: orizzonti, questi, che ritengo siano emersi a tutto campo dalla mia ricerca.

Ringrazio il Prof. Christian Moser per i preziosi consigli e per aver stimolato un vivace confronto sui temi della mia ricerca con i colleghi comparatisti del *Promotionskolleg* dell'Università di Bonn.

Ringrazio il Prof. Marco Meli per aver accettato di prendere in carico la supervisione della mia tesi, seguendomi con sensibilità e competenza durante le ultime fasi di stesura e in occasione della discussione pubblica.

Un grazie sentito anche alla Prof.ssa Sabrina Ballestracci, alla quale sarò sempre grata per avermi fatto scoprire Heinrich Heine; e al Prof. Matteo Galli: a entrambi per il costante supporto, per le lezioni, i seminari dottorali e i momenti di condivisione da cui ho tratto sempre un grande arricchimento.

Ringrazio, inoltre, i Professori Alessandro Fambrini e Marco Rispoli per aver letto con attenzione e interesse la mia tesi, per gli apprezzamenti e le critiche costruttive, dischiudendomi nuove prospettive di ricerca.

Grazie anche alle biblioteche, agli istituti e ai templi del sapere: la Biblioteca Umanistica dell'Università di Firenze, la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, il Kunsthistorisches Institut in Florenz, la ULB dell'Università di Bonn, lo Heinrich-Heine-Institut di Düsseldorf e il Literaturarchiv di Marbach, presso i quali ho condotto le mie ricerche potendo entrare in contatto e confrontarmi con studiosi e studiose da tutto il mondo.

Grazie alla Commissione del Premio Tesi di Dottorato Città di Firenze 2025 e alla Firenze University Press per la pubblicazione.

Grazie, infine, alla mia famiglia e al mio compagno per l'incoraggiamento, la vicinanza e l'amore senza i quali nulla avrebbe significato.

PREMIO TESI DI DOTTORATO CITTÀ DI FIRENZE

TITOLI PUBBLICATI

ANNO 2023-2024

Catani Andrea, *L'indipendenza e l'accountability democratica delle banche centrali. Profili comparatistici*
Cinnella Della Porta Silvia, *Traduttori e mercanti. La scoperta inglese del Nuovo Mondo*
Ciravegna Gabriele, *On the Two fold Role of Logic Constraints in Deep Learning*
Colucci Clementina, *Tra ottimizzazione della funzione comando e prospettive di un suo superamento.
I nuovi scenari della normatività penale*
Di Gesto Cristian, *Influenze socioculturali, immagine corporea e chirurgia estetica*
Santanni Fabio, *Molecular approaches for quantum technologies. Optimization of electron spin-based
quantum bits and quantum logic gates*

ANNO 2025

Arianna Amatruda, *La Dea Diana di Heine. Sopravvivenza e rinascenza del mito nella Parigi del XIX
secolo*
Andrea Apollonio, *Politiche della memoria e narrazioni sulla storia nel Parlamento europeo*
Gianluca Damiani, *Looking for a Science of Politics. William H. Riker and the adoption of Game Theory
in Political Science*
Sofia Imperatore, *Adaptive spline approximation: data-driven parameterization and CAD model (re-
construction*
Benedetta Masiani, *La città fa scuola, la scuola fa città. Dallo spazio pubblico ai cortili scolastici per una
rinnovata permeabilità*
Liliana Napolitano, *A multidisciplinary approach for the early diagnosis of Alzheimer's disease and
potential therapeutic applications*

Premio Tesi di Dottorato Città di Firenze 2025

Nell'opera mitologica di Heinrich Heine, Diana si configura come la dea in esilio per eccellenza: non solo figura sopravvivenuta, legata ai processi storici di occultamento, demonizzazione e persecuzione dell'antichità pagana; ma anche rinascente, capace di opporre a tali dinamiche la vitalità di una natura insepolta, mai rimossa. Muovendo dalle molteplici metamorfosi della dea nella storia culturale, letteraria e figurativa tra Oriente e Occidente, il presente volume offre la prima ricognizione sistematica delle variazioni e delle rielaborazioni del mito di Diana nell'opera heiniana: dalla ricerca mitografica delle «ultime tracce del paganesimo nell'età moderna cristianizzata», alle originalissime riscritture mitopoietiche che trovano a Parigi «capitale del XIX secolo» piena espressione.

ARIANNA AMATRUDA ha conseguito un Dottorato di Ricerca Internazionale in Germanistica presso le Università di Firenze e Bonn. Le sue ricerche si muovono nell'ambito della letteratura tedesca del Vormärz (1815-48), con particolare attenzione all'opera di Heinrich Heine e della Giovane Germania, ai transfer culturali franco-tedeschi e alle nuove mitologie nel lungo Ottocento europeo. Attualmente insegna Letteratura tedesca all'Università di Genova e Lingua e traduzione tedesca all'Università di Siena.

ISSN 3103-3881 (print)
ISSN 3103-3989 (online)
ISBN 979-12-215-0968-7 (Print)
ISBN 979-12-215-0969-4 (PDF)
ISBN 979-12-215-0970-0 (XML)
DOI 10.36253/979-12-215-0969-4

www.fupress.com