

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 intravide 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).