

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 rinneazione 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'aldiquà 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.