

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 appropriava 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.