

# Capitolo 6

## Simbolica di Diana

### 1. Dea Natura

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

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

Arianna Amatruda, University of Florence, Italy, [arianna.amatruda@unifi.it](mailto:arianna.amatruda@unifi.it), 0000-0002-4271-2597

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 2. «Groß ist die Diana der Epheser»

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

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

Nel cosiddetto «Mäuse-Gespräch», un dialogo fittizio che apre la parte cassata della *Zur Geschichte*, tre topi, rappresentanti di tre diverse fazioni (spiritualista, fatalista e scettica) discutono sulle cause prime ed ultime, sulla natura del mondo fenomenico, paragonando gli eventi teatrali agli eventi della storia del mondo, eventi che si ripetono nel mondo in maniera pedante e prevedibile, come nelle farse di Raupach cui hanno assistito<sup>3</sup>. Per i topi vana è ogni disputa religiosa e filosofica, poiché ogni atto o scena rappresenta una variazione dello stesso tema, così come gli eventi della storia dell'umanità sono nient'altro che una farsa che si ripete come a teatro in maniera ciclica, in un'eterna spirale. Se così è, vano è anche affliggersi o rallegrarsi, commenta Heine, e meglio sarebbe guardare con distaccata ironia ciò che si dispiega ai nostri occhi. La parabola dei topi a teatro funge da modello per la disputa religiosa precristiana dell'incipit cassato della Germania: «Aber genug, ich will diese Theatervision nicht weiter ausmalen; ich wollte ja nur in verjüngtem Maaßstabe die drey Hauptstandpunkte zeigen, von wo aus jetzt die große Weltbühne mit ihren göttlichen Cömmodien betrachtet wird» (DHA 8/1, 445).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### 3. Ninfa

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### 4. Strega

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 5. «Die arme Drei»

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

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

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

Arabischen Ursprungs war sie zwar,

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

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

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

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

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

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

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

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

Da war ein Schneider, der lächelnd sprach,  
 Daß gar nicht existiere  
 Die Nummer Drei, daß sie sich nur  
 Befinde auf dem Papiere.

Als solches hörte die arme Drei,  
Wie eine verzweifelte Ente,  
Sie wackelte hin, sie wackelte her,  
Sie jammerte und fiennte:

Ich bin so alt wie das Meer und der Wald,  
Wie die Stern, die am Himmel blinken;  
Sah Reiche entstehn, sah Reiche vergehn  
Und Völker aufsteigen und sinken.

Ich stand am schnurrenden Webstuhl der Zeit  
Wohl manches lange Jahrtausend;  
Ich sah der Natur in den schaffenden Bauch,  
Das wogte brausend und sausend.

Und dennoch widerstand ich dem Sturm  
Der sinnlich dunkeln Gewalten —  
Ich habe meine Jungferschaft  
In all dem Spektakel behalten.

Was hilft mir meine Tugend jetzt?  
Mich höhnen Weise und Toren;  
Die Welt ist schlecht und ungerecht,  
Läßt niemand ungeschoren.

Doch tröste dich, mein Herz, dir blieb  
Dein Lieben, Hoffen, Glauben,  
Auch guter Kaffee und ein Schlückchen Rum,  
Das kann keine Skepsis mir rauben (DHA 2, 101-03).

Questa poesia tematizza in chiave allegorica la *Dreieinigkei*t dianica. Diana nella sua forma Trivia appare qui come un'entità di natura mistico-pitagorica legata al culto lunare e infero e alla simbologia numerica trinitaria, ma qui in un ironico gioco di simbologie Heine rappresenta Diana come una figura femminile vissuta in un tempo glorioso e felice poi caduta in disgrazia. Il *Dianendienst*, il culto di Diana della Mezza Luna diffuso in Arabia, in Fenicia e Babilonia, si è trasformato più volte, passando attraverso popoli e culture millenarie, ma quando un sarto negò la sua esistenza, che era vera solo perché scritta sui papiri babilonesi, il mondo cominciò a rinnegarla: divenne una fiaba. Un tempo modello di moralità, da tutti rispettata, ora piange e si dispera: è derisa dai saggi e dagli stolti, è una 'povera tre'. Diana difende il diritto di esistere, appellandosi alla sua millenaria natura, antica come il mare e la foresta, antica come le stelle. Ha resistito alla tempesta iconoclasta, alle forze oscure che avanzavano contro. Intatta nella sua castità, ora

gode delle virtù teologali ‘amore, speranza e fede’, di un buon sorso di caffè e rum che nessun scetticismo può sottrarle.

Si tratta di una poesia legata alla revisione teologica di Heine iniziata nel 1848 e che trova paralleli in numerose opere<sup>6</sup>. Trivia compare, come visto, nello *Atta Troll* in veste di strega, nella sua triplice configurazione pagana come *Diana-Luna-Ecate*, che in epoca ellenistica era la dea signora della terra, del cielo e degli inferi e, per estensione, della nascita, della vita e della morte. Abunde ed Erodiade sono aggiunte posteriori rispetto alla classica Trivia e di origine pagano-germanica, corrispettive della dea romana nella tradizione scritturale e nel folklore nordico. Una Diana triforme compare nella scena della Notte di Valpurga del *Faust II* di Goethe (*Klassische Walpurgisnacht, Faust II, II atto*) al seguito di spiriti infernali:

Du droben, ewige Unveraltete,  
 Dreinamig-Dreigestaltete,  
 Dich ruf ich an bei meines Volkes Weh,  
 Diana, Luna, Hekate!  
 Du Brusterweiternde, im Tiefsten Sinnige,  
 Du Ruhigscheinende, Gewaltsam-Innige,  
 Eroffne deiner Schatten grausen Schlund!  
 Die alte Macht sei ohne Zauber kund! (Goethe 2000, III, 240-41).

Trivia è evocata qui dal filosofo presocratico Anassagora che nel dramma è in contrasto con la figura di Thales, rappresentante della teoria cosmica vulcaniana in seno alla quale si pone per Goethe anche Diana, rappresentata come la Grande Madre distruttrice e apocalittica, signora della vita e della morte, dei cieli e del mondo sotterraneo e delle potenze inferi (Böhme 2006, 392). La scena seguiva la tragica vicenda di Gretchen, preannunciando la discesa agli Inferi di Faust e la redenzione della fanciulla. Come emerge infatti anche nella poesia *Symbolik des Unsinnns*, si tratta appunto di una divinità-simbolo che ha attraversato numerose epoche e culture, collocata originariamente nel Sabaismo che la venera nella sua configurazione lunare. Diana è di nuovo e sempre dea errante, scacciata, e trapassata come sopravvivate attraverso diverse fasi storiche, come insegna anche l’epigrafe posto accanto alla statua di Diana mutilata a Trier.

<sup>6</sup> Cfr. *Geständnisse* (DHA 15, 30) e *Disputation (Romanzero, Hebräische Melodien*, estate 1851, DHA 3, 158-72). Già in *Harzreise* (DHA 6, 92) e *Briefe aus Helgoland* (DHA 11, 46), Heine si confronta con il dogma trinitario e in generale con il problema religioso diffusamente trattato nella *Zur Geschichte* (DHA 8/1, 48). Difatti, a dimostrazione della sua affinità con le poesie coeve del 1848, è risaputo che il ciclo *Zur Ollea* dovesse essere inizialmente compreso nelle poesie del *Romanzero*, in particolare nelle *Lamentationen* (DHA 2, 627; HSA XXIII, 126) e ciclo *Lazarus*. Il ciclo finì poi per essere compreso tra le *Neue Gedichte* e le *Zeitgedichte*.

## 6. Crepuscolo di Diana

La distruzione del personale culto heiniano della dea Venere iniziato in modo profetico nel 1824 (HSA XX, 144) e razionalizzato nella prefazione al *Romanzero* (1851) a seguito dell'ultima visita disperata al Louvre nel 1848, si chiude definitivamente con la poesia *Nächtliche Fahrt* (1851). In questa traversata notturna, Heine statuisce in maniera parabolica il proprio distacco dal sensualismo pagano, incapace ormai di offrire alcun rifugio al poeta malato, del tutto disincantato nei confronti del potere consolatorio dell'arte. In una lettera, Heine fornisce la chiave di comprensione della propria poesia: «Drei Personen steigen in den Kahn, und bei ihrer Rückkehr an's Land sind ihrer nur zwei» (HSA XIII, 92). La sentenza si ripete nel distico finale. Si tratta di un omicidio alla bellezza: durante questo viaggio, la statua di Diana è stata sacrificata, gettata in mare. L'atto è compiuto secondo Heine o da un amante, innamorato, o da un moral-rigorista alla Robespierre, oppure ancora da un liberatore: «ein Liebender oder ein Moralrigorist oder sonst ein Heiland [...] begeht die That aus innerem Drang» (HSA XIII, 92). Nella poesia la voce narrante sogna di voler essere un redentore, un Cristo che porta la croce per liberare la povera bella dalla sua afflizione, dal peccato, dall'angoscia, addirittura dalla lordura e la depravazione «Die arme Schönheit ist schwer bedrängt, / Ich aber mache sie frey» (DHA 3/1, 56). Il movente è una spinta interiore, un atto di disperato entusiasmo volto a salvare quel che resta della bellezza, preservandola dal peccato (*Befleckung*), secondo un «gesto che decreta assieme la fine di un sogno e la liberazione da un incubo» (Pasqualicchio 1995, 71).

Il mare, che anche in *Die Götter im Exil* è cifra ed elemento naturale in cui confluisce ogni esilio, anche in *Nächtliche Fahrt* assume un significato tanatologico: Heine si serve della metafora marina per dire addio alla dea Diana. Come Winckelmann, il quale nel descrivere i contorni della storia dell'arte si sentiva come «wie eine Liebste an dem Ufer des Meeres ihren abfahrenden Liebhaber, ohne Hofnung ihn wieder zu sehen, mit bethränkten Augen verfolgt» (Winckelmann 1764, II, 430), così ora Heine che in quello stesso mare, in quello stesso sentire, è costretto dell'arte a osservarne la decadenza, registrandone non senza sofferenza la distruzione.