

Capitolo 7

Diana a Parigi

1. L'immagine femminile di Parigi

La Francia del XIX secolo è fatta oggetto di numerosi stereotipi culturali, veicolati a partire dalle cronache e diari di viaggio che hanno notevole spazio nella letteratura tra Sette e Ottocento, alimentando il mito di Parigi (Stierle 1993). Un mito che si caratterizza per la sua attinenza con la Rivoluzione e il suo messaggio libertario. Nella costruzione di Parigi come mito collettivo della libertà rivoluzionaria emerge l'immagine della libertà, immagine che è frutto di un processo descrittivo-figurativo assai denso e non privo di tensioni (Danneck 2020, 21-32). Dal punto di vista dei viaggiatori, Parigi è vista come la capitale del disordine sociale, della rivoluzione che ha rovesciato l'ordine preconstituito e che si caratterizza nella sua dimensione sociale post-rivoluzionaria come grande serbatoio culturale. La prostituzione e la ricerca del divertimento e del piacere sono due caratteristiche distintive e motivo di attrazione nella capitale, dimensioni che qualificano una precisa immagine identitaria e culturale. La Germania è sin dall'inizio attirata dalla Rivoluzione e primi mediatori interculturali tra Francia e Germania hanno un grande influsso sulla formazione di stereotipi e immagini culturali che si affermano poi nel corso dell'Ottocento (Höhn 2002, 19-47).

L'opera di Heine è densa di stereotipi libertari legati al mito di Parigi. 'Libertà' e 'liberazione' sono concetti chiave del pensiero filosofico e politico di Heine a partire dalla dichiarazione d'intenti «Befreiungskriege der Menschheit» esposta in *Reisebilder* III, in cui elogia l'impronta liberatrice e salvifica di Napoleone che dato all'Europa con le guerre di liberazione, promuovendo l'idea di un'unione di tutti i popoli e di una loro emancipazione politica libertaria – una visione che termina nel 1815, ma che dà vita ad un'ampia letteratura lirica (*Befreiungsliryk*)

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

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

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

Arianna Amatruda, *Diana a Parigi*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0969-4.14, in Arianna Amatruda, *La Dea Diana di Heine. Sopravvivenza e rinascenza del mito nella Parigi del XIX secolo*, pp. 199-241, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0969-4, DOI 10.36253/979-12-215-0969-4

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

sul tema della liberazione. *Befreiungslyriker* sono, ad esempio, Ernst Moritz Arndt, Theodor Körner e Max von Schenkendorf, i quali hanno senz'altro avuto influsso sul giovane Heine (Pelzer 2001, 271-84). In *Englische Fragmente*, Parigi è identificata come la mecca della libertà, la terra promessa, la nuova Gerusalemme nella quale regna una nuova religione, la religione della modernità. Il Reno è il fiume che separa questa terra promessa dalla terra dei filistei, la Germania (DHA 7/1, 209).

Oltre alla sfumatura politica, la libertà parigina si caratterizza per Heine soprattutto come libertà sessuale e dei costumi. Il clima anarchico di un vangelo amoroso e pansessuale, che Charles Fourier aveva delineato come programma politico e sociale ne *Le nouveau monde amoureux* (1816) e propugnato dalla rivoluzione sociale, appare al centro della tematica delle *Neue Gedichte* (1838, 1844), dove emerge tutto l'entusiasmo di Heine nei confronti di una forma di libertà erotica che dischiude una moderna, mondana filosofia materialista e sensualista. Heine è esaltato dai modi libertini dei francesi e associa la libertà sessuale con la rivoluzione materiale. A Parigi è in contatto i Sansimoniani di cui sposa la dottrina protosocialista e il pensiero di una riunificazione filosofica di spirito e materia che, affianco al puro intelletto, esige anche il godimento sensuale. Egli fa proprio questo pensiero estendendolo al concetto di liberazione religiosa e politica, che comporti la liberazione delle catene dell'ascetismo secondo un processo che integri il miglioramento delle condizioni materiali e morali di vita. La dottrina sansimoniana esercita un decisivo influsso sulla poetica heiniana che reinterpretata e rifunzionalizza la posizione liberale di tipo religioso, politico e morale protosocialista in un'ottica amorosa e sensualista, propugnando una liberalizzazione ed emancipazione degli impulsi e dei godimenti della società borghese (Bierwirth 1999, 319).

Il programma heiniano di un'autonomia estetica è strettamente intrecciato al discorso sansimoniano dell'«emancipazione della carne». Di questa libertà si fa promotrice la donna, come simbolo della stessa libertà. Espressione di questa forma di libertà sono alcune scene chiave o immagini delle opere di Heine, come la visione della caccia selvaggia in *Atta Troll* con la scena della parata di donne, ovvero di dee alla riscossa, oppure la figura di Hammonia, prostituta di Amburgo nella forma di una grande dea della libertà in *Deutschland. Ein Wintermärchen*,. Anche la figura di *Diana* nel ciclo *Verschiedene* è letta in relazione agli stereotipi nazionali che riguardano l'eros e la frivolezza, poiché il fascino erotico emerge quindi come una qualità tutta francese:

Der Diana-Zyklus besingt die erotischen Reize einer Frau. Die hier aufscheinenden Nationalstereotype, nach denen vorrangig in Frankreich das Laster herrsche, werden zwar von Heine aufgegriffen, jedoch durch die starke Überzeichnung wieder relativiert. Ähnlich verfährt Heine in seinen beiden anderen Gedichten. Das Gedicht *Hoffahrt* karikiert die 'bürgerliche Sexualmoral in Form einer adelsparodistischen Apostrophe an eine Dirne'. Das letzte Gedicht mit ähnlicher Thematik, *Verheißung* (DHA II, S. 121), wurde 1841 geschrieben. Darin erscheint die Frankreichthematik

in Form eines 'welchen Saty[s]', der die deutsche Freiheit nicht zu Exzessen verlocken solle.. Briegleb merkt an, dass mit dieser Figur auch Heine selbst, als Vertreter sinnlich-frivoler, gegen Deutschland gerichteter Kritik, gemeint gewesen sein kann (Danneck 2020, 140).

Che questo concetto assuma poi un risvolto sempre più personale dalle tinte fosche non è scontato. Tra la fine degli anni Trenta e le *Gedichte der 1853-54*, c'è di mezzo la delusione storica del 1848. Non solo, Parigi diventa nauseabonda agli occhi di Heine, è vista come un inferno babilonese (*Babylonische Sorgen*, 1853), colma di delirio e di perdizione, teatro di un'euforia erotica che invece di esaltare, spaventa il poeta preoccupato di abbandonare la moglie in quel bordello a cielo aperto: «Daß ich dich hier verlassen soll, / Das macht mich verrückt, das macht mich toll» (DHA 3/1, 189). Parigi è «sittenlos», i francesi «frivol», i costumi libertini hanno raggiunto livelli tali di sfrenatezza che al poeta manca spazio per coltivare la pace dell'anima, assediato da silfidi che sono «ungesund, und gar zu leicht» (DHA 4/1, 148).

Inizialmente entusiasta di Parigi, Heine si poneva quindi nel solco degli scrittori che guardavano Parigi come patria della liberazione; però quando si ritrova a osservare Parigi con i propri occhi, distanziandosi dall'immagine idealizzata della rivoluzione, comincia a provare una sorta di disgusto per quell'eccesso materialista, in profonda contraddizione con il suo sentire di tedesco. Parigi esercita su di lui un fascino sia respingente sia attrattivo, come un desiderio proibito. La visione ipererotizzata, eccitata e spaventata ad un tempo, che si sprigiona ad esempio al cospetto del dipinto raffigurante la *Liberté* di Eugène Delacroix nella visita al Salon del 1831 – simile per certi versi all'approccio pavido del poeta con la gigantessa marmorea Diana delle *Verschiedene* – può essere letta come esperienza perturbante, dove sogno ed esperienza sensuale si mescolano producendo un effetto che altera la percezione del bello inteso in senso armonico e proporzionale, configurando piuttosto un'anticlassicistica *Ästhetik des Entsetzens*. Questa sensazione esperienziale ed estetica emerge al massimo grado anche nella drammatizzazione della figura femminile nella *Penthesilea* di Kleist, in cui il mitologema Diana appare colto nella sua dimensione culturale selvaggia, e in quella semantica dell'orrore nell'unione contrastante tra eros bellicoso e sacrificio d'amore. Il fenomeno *Entsetzen* viene accostato a uno dei due principi mitologici connaturato all'esigenza di elaborazione mitica come escamotage creativo di rimozione psichica della paura:

Le storie vengono raccontate per scacciare qualcosa. Nel caso più innocuo, che però non è il meno importante, il tempo. In un altro caso, più serio, la paura. [...] Arcaica non è la paura di ciò che non è stato ancora conosciuto (*unerkannt*) ma già la paura di ciò che è sconosciuto (*unbekannt*). In quanto sconosciuto non ha nome [...]. Il terrore (*Entsetzen*), un termine per il quale ci sono pochi equivalenti in altre lingue, diventa 'senza nome' come grado più alto della paura. Così la primissima forma –

e non la meno solida – di familiarità col mondo sta nel trovare i nomi per l'indeterminato (Blumenberg 1991, 59).

Il mito ha, in tal senso, la funzione di trasformare la condizione di distanza dall'«originario terrore selvaggio» elaborandola in poesia (Blumenberg 1991, 91). Un senso d'orrore misto a pietà Heine lo prova non solo al cospetto della conturbante quanto violenta *déesse Liberté* del dipinto di Delacroix, ma anche nei confronti della furia e follia erotica di Erodiade, uno dei tre volti di Diana triviale descritti nella scena della caccia selvaggia dello *Atta Troll*. È un orrore di derivazione culturale antica che si sprigiona dal *Wahnsinn* dionisiaco di cui Heine parla, come visto, anche nella galleria tipologica delle eroine femminili *Shakespeares Mädchen und Frauen*.

In genere, la generazione romantica si era posta tendenzialmente in modo critico e per lo più negativo nei confronti di Parigi, definendola nei termini di una 'moderna Babilonia', 'grande Bordello', 'Inferno', luogo di piaceri proibiti e perdizioni, patria di tutti i vizi e non di virtù (Kautz 1957; Booß 1977; Oesterle 1988, 375-419) Nella poesia *Anno 1839*, Heine contrappone nell'ambito dell'eros i valori positivi della Germania a quelli negativi della Francia. La «Liebe» tedesca è esaltata e ricercata con nostalgia rispetto al «Last» francese, le donne francesi sono frivole, il poeta non sopporta il loro chiacchiericcio e la civetteria, preferendo a quest'ultime le miti e silenziose tedesche (Hermand 1997, 111-15; Höhn 2009, 43-66).

La donna è stereotipata e viene utilizzata come una metafora, o meglio allegoria, che incarna virtù o vizi nazionali soggettivamente intesi, portatrice di valori nazionali che di volta in volta vengono esaltati o ripudiati dal poeta: «Die Franzosen erscheinen als oberflächlich, gesellig, leichtfertig, großherzig, geistreich oder galant, die Deutschen als tief, aufrichtig, ehrbar, plump, treu, sittlich, metaphysisch oder trunksüchtig» (Florack 2000, 2). Questa tendenza si osserva in genere anche in tutte le poesie appartenenti al periodo tra gli anni Trenta e Quaranta, in particolare quelle attorno al 1836, periodo cosiddetto «Tannhäuser-Jahre» (Hansen 1988, 467), ovvero legato alla nostalgia per la Germania. Tutte le poesie che appartengono a questo particolare momento nella biografia heiniana sono state raggruppate sotto la dicitura di «Heimwehlyrik» (Wild 2003, 80). Rientrano in questa produzione le liriche sulle donne parigine in *Verschiedene*, dove il motivo della nostalgia della Germania è fortemente intrecciato con il discorso amoroso che si svolge a Parigi, che viene legato all'apprezzamento o al respingimento del sentimento e dell'eros nel rapporto con la figura femminile, così come al rapporto del poeta con il paese che una data figura femminile rappresenta.

Le modalità di attribuzione degli stereotipi di genere associati ai caratteri nazionali rientra all'interno di un processo culturale paradigmatico del tutto nuovo che si sviluppa alla fine del XVIII secolo grazie agli apporti scientifici della geografia e della medicina e che comporta un rovesciamento delle differenze di genere: esse non vengono più considerate come un dato a priori, anche in chiave

teologica, bensì antropologicamente ed etnicamente determinate (Wild 2003, 92). Secondo la teoria delle analogie tra gli stereotipi di genere e i caratteri nazionali, sono attribuiti alla donna un temperamento sanguigno e quindi francese, mentre all'uomo è attribuito un carattere collerico, tradizionalmente legato al carattere nazionale tedesco, temperamento maschile per eccellenza (Florack 2000, 332). Effeminatezza e passione amorosa sono dunque caratteristiche prettamente francesi anche quando vengono attribuite al genere maschile; mentre al contrario caratteri di forza o spirituali maschili pertengono agli stereotipi tedeschi.

Appare allora quanto mai originale la caratterizzazione apparentemente stereotipata di Diana in Heine, che emerge come una figura femminile estremamente ambivalente, poiché rappresenta una tipologia di figura femminile descritta nei termini antropologici misti. Da un lato la caratterizzano la forza e la determinazione di impronta maschile, derivante dall'origine mitica della sua natura di cacciatrice e combattente, come anche la virtù domestica e la pruderie propria del suo desiderio di castità; dall'altra essa è una seduttrice sfrenata alla maniera francese, manifestazione questa che emerge particolarmente innovativa con Heine. Questa ambivalenza ha natura parodica: l'accostamento di virtù e di vizi produce un effetto satirico e caricaturale; dall'altro essa emerge nella sua doppia natura come essere ideale, che sfrutta i caratteri positivi dell'una e dell'altra nazione, integrando i due principi dicotomici dello spiritualismo tedesco e del sensualismo francese, fine di ogni teleologia heiniana. Non solo, la polarità francese e tedesca che spesso entrano in conflitto in maniera dialettica nella poetica e nell'immaginario di Heine vengono attribuiti a due tipologie culturali ben differenti: da un lato l'illuminismo, dall'altro il romanticismo. Questa differenziazione emerge nella poesia *Anno 1839*, che celebra la Germania come patria perduta ma sempre anelata, e che fa da contrappunto ad *Anno 1829*, che al contrario mostra una visione idealizzata della Francia, essendo infatti scritta ancor prima dell'esilio. È una poesia chiave che segna una transizione sentimentale per Heine da un'immagine ideale della Francia come patria della libertà al disincanto e alla noia borghese decadente che emerge con lo sviluppo della società borghese egualitaria (Wild 2003, 93).

In tale scenario, la figura del dandy si contrappone alle maniere di una classe e di una società sempre più liberale e aperta, così anche Heine, che pur tuttavia non maturerà mai sentimenti antifrancesi veri e propri, a differenza di Heinrich Laube che apertamente nei suoi schizzi metropolitani, *Paris 1847*, dichiara di averne abbastanza di Parigi, di trovarla noiosa, anzi, decadente e morbosa, eccessiva, (Laube 1908). L'iniziale desiderio di libertà e democrazia dei tedeschi si deteriora in una forma di leggerezza e superficialità (Grubitz 2000, 305-18). Ma il carattere francese rimane una chimera, oggetto della fantasia maschile che rimane come passiva e sclerotizzata sotto l'effetto di una castrazione politica. Diana in *Verschiedene* è una donna gigante, imponente, colossale, la sua stazza incute un misto di attrazione e di terrore nel poeta, il quale vuole avventarsi su di lei pur rischiando di venirne travolto, colpito, tramortito.

La letteratura del *Biedermeier* plasma un nuovo ideale di uomo che tende a controllare i propri sentimenti, a reprimerli e che si pone in contrasto esplicito con il soggetto umano passionale e eccezionalmente romantico dell'età goethiana (Lukas 1999, 223-60). A questa nuova tipologia umana pertiene un codice comportamentale che diventa una moda di genere, l'uomo è galante, lo connota una relativa dolcezza e raffinatezza, squisitezza e una relativa mancanza di passionalità. Secondo la critica, la figura femminile nella lirica heiniana resta comunque confinata al ruolo di oggetto della fantasia maschile, Heine mantiene una posizione tipicamente maschilista perseguendo un modello di genere gerarchico, dove la donna è attore passivo e oggetto di un linguaggio corporeo antropocentrico, il discorso amoroso è comunque un discorso dell'uomo che ama. Tuttavia la donna è associata ad una dimensione materna e patria, *Mutterland* appunto, cui l'uomo trasferisce il proprio bisogno di affetto e calore, come emerge in *In der Frühe*: dove «vermischen sich mit romantischen Phantasie-, Weiblichkeits- und Naturbildern» (Lukas 1999, 225).

Baudelaire scrive un'ecfrasi di Diana libertina, sfrenata come un'amazzone che combatte per la libertà rivoluzionaria nella poesia *Sisina*. Scritta tra il '58 e il '59 la poesia trae ispirazione dalla relazione occasionale avuta con Elisa Neri:

Imaginez Diane en galant équipage,
Parcourant les forêts ou battant les halliers,
Cheveux et gorge au vent, s'enivrant de tapage,
Superbe et défiant les meilleurs cavaliers!

Avez-vous vu Théroigne, amante du carnage,
Excitant à l'assaut un peuple sans souliers,
La joue et l'oeil en feu, jouant son personnage,
Et montant, sabre au poing, les royaux escaliers?

Telle la Sisina! Mais la douce guerrière
À l'âme charitable autant que meurtrière;
Son courage, affolé de poudre et de tambours,

Devant les suppliants sait mettre bas les armes,
Et son coeur, ravagé par la flamme, a toujours,
Pour qui s'en montre digne, un réservoir de larmes (Baudelaire 1975, 60-1).

Il sensualismo applicato all'impeto rivoluzionario è centrale nella figura di Sisina, una Diana amazzone che fa all'amore come guida un esercito in battaglia. Della dea emergono la natura selvaggia, la luna, la follia erotica e ancora «the formless, the liquid, the virtual, the monstrous, perhaps also the orgasmic ('qui gemissent comme les femmes'), and certainly the savage and the insane» (Burton 1994, 67). Sono mitologici che accostano, tra l'altro, *Sisina* a *Les Bienfaits de la lune* (1863). La guerriera sfrenata sa essere anche caritatevole e amabile di fronte

a chi la supplica offrendo la propria benevolenza deponendo le armi. La seducente avventuriera è accostata ad una donna in carne ed ossa, la storica eroina della rivoluzione Théroigne de Méricourt (1762-1817), che ebbe un ruolo come combattente sulle barricate il 20 giugno 1792, quando Luigi XVI fu costretto a cedere il berretto frigio ed ascoltare le richieste del popolo. Di Théroigne riferisco i contemporanei Alphonse de Lamartine e Jules Michelet che ne la *Histoire de la Révolution française* (vol. II, cap. IX, 1847-53) la descrive come

Piquante, originale, étrange, avec son chapeau d'amazone et sa redingote rouge, le sabre au côté, parlant à la fois, pêle-mêle, avec éloquence pourtant, le français et le liégeois... On riait, mais on cédait... Impétueuse, charmante, terrible, Théroigne ne sentait nul obstacle... Elle avait eu des amours, mais alors elle n'en avait qu'un, celui-ci violent, mortel, qui lui coûta plus que la vie, l'amour de la Révolution (Michelet 1952, 266).

Lamartine (1790-1869), poeta e uomo politico, tematizza tre diverse messia rivoluzionarie nelle vesti di amazzoni sulle barricate: Giovanna d'Arco (*Le Civilisateur: Jeanne d'Arc*, 1852), Charlotte Corday e Theroigne de Méricourt (*Histoire des Girondins*, 1847). Jean D'Arc è «Ange, femme, peuple, virge, soldat, martyr [...] l'armoire du drapeau des camps, l'image de la France popularisée par la beauté, sauvée par l'épée, survivant au martyr et divinisée par la seule superstition de la patrie» (Reynaud 1997, 138). Emerge una visione sentimentale ed edulcorata della donna rivoluzionaria, che appare non solo come un angelo che attraversa il campo di battaglia, ma anche come spettro e fantasmatica figura materna cristologica, testimoniando la visione misticheggiante ed utopica di una donna salvifica e liberatrice, che per altro pervade molte altre sue opere, in accordo con le correnti utopico-messianiche del romanticismo umanitario francese (Bénichou 1977). Nel romanzo *Geneviève, ou les infortunes de la vertu*, Lamartine mescola visione allegorizzante e mitologica, caratura storica e tradizione popolare nel personaggio femminile di Geneviève. Nella prefazione si fa riferimento a una 'regina dei cieli', vergine cattolica, che però viene assimilata anche alla Grande Dea o Grande Madre Iside, mescolando religione antica e religione moderna, dilatando lo spazio storico e geografico verso l'Oriente, come fa anche Nerval. La regina descritta come un'Iside, divinità lunare venuta dall'Egitto, con lunghi capelli neri e due grandi occhi blu, è simile a una statua greca, robusta e forte come una madre feconda, ma come immagine della Mater dolorosa, «figure noble e souffrante». Geneviève infine è un'allegoria politica rappresentante la Repubblica di Francia come testimonia il suo nome che significa letteralmente «'femme de race' comme la sainte qui a sauvé Paris des Barbares; les infortunes de ce personnage constituent l'histoire d'une expiation et d'une rédemption» (Streiff Moretti 1977, 106-09). Ne *La Chute d'une ange*, Lamartine tematizza il motivo della coppia divina che compone nella coincidenza degli opposti un mito dell'androgino, l'unione ideale di maschile e femminile come recupero di uno stato edenico dell'essere umano in armonia con la natura, e dove la figura di Daïdha è

una vergine adolescente, androgina, descritta come una statua marmorea greca e in termini erotici e sensuallisti che ne esaltano il fascino notturno e ambiguo, umbratile, misterioso, descritta simbolicamente come creatura del fuoco e attraverso immagini nictomorfe, come una dea pagana in esilio.

2. Passeggiatrice e passante

Con Heine il mito di Diana cacciatrice entra nel contesto urbano, prima tedesco, poi parigino. La troviamo a caccia di uomini come passeggiatrice sul Jungfernstee di Amburgo e nei boulevards della capitale. Il motivo della cacciatrice-adescatrice è presente in *Schnabelewopski*, in cui Diana viene menzionata simbolicamente all'interno di un gruppo di passeggiatrici descritte come un moderno corteo di ninfe, naiadi e amandriadi, figure mitologiche ninfali dal segno femminile e appartenenti al regno di Venere nata dalla schiuma marina:

Da flatterten sie vorüber, jene holde Wesen mit ihren geflügelten Häubchen und ihren verdeckten Körbchen, worin nichts enthalten ist [...]. Da wandeln Priesterinnen der schaumstiegenen Göttin, hanseatische Vestalen, Dianen, die auf der Jagd gehn, Najaden, Dryaden, Hamadryaden und sonstige Predigerstöchter – ach! Da wandelt auch Minka und Heloisa (DHA 5, 158).

Nella mitologia omerica le ninfe, vestali di Circe, erano custodi dell'antro, luogo orfico, di conoscenza ed elevazione. Nella mitologia moderna la ninfa diventa una figura del desiderio dalla forte componente sessualizzata, è responsabile della follia umana e divina, provocatrice della possessione erotica (Calasso 2005). Heine assimila l'attributo mitico di *chasseresse* alla figura della canefora, unendo il gioco erotico della passeggiatrice con l'immagine naif della *grisette*, che utilizza le sue armi seduttive per adescare i clienti. Ma il cesto che ninfa reca con sé, suo attributo iconologico per eccellenza è vuoto, a indicare la vanità del suo antico servizio e come gli strumenti della sua arte siano diventati un vezzo frivolo e capriccioso, un compiacimento della vista dalla pura funzione ornamentale.

Nella poesia *In der Frühe* (*Neue Gedichte, Romanzen IX*), Diana non è più solo cacciatrice di uomini, ma in tutte le sue ambivalenze erotiche come nel mito di Endimione. La protagonista femminile è Selene, uno dei volti di Diana, che appare in una veste sensuale, femminile e malinconica. La moderna ninfa fuggitiva del Faubourg Saint-Marceau è una presenza misteriosa che si nasconde e si lascia rincorrere in un paesaggio offuscato da una spessa nebbia, rischiarato dal timido bagliore lunare. La dea è personificata e mimetizzata con Luna, «weibliche Gestalt, die dem Mond vergleichbar» (DHA 2, 81), per un fine preciso: poter contemplare indisturbata il giovane amato che ha calato in un sonno profondo sottraendolo allo sguardo delle altre ninfe. Heine gioca con l'allitterazione delle consonanti w che congiungono il topos del biancore marmoreo con quello lunare creando un parallelo tra «weiblich» e «weiß». Il pallore, il bianco, rimanda non solo alla

lucentezza della statuaria antica che Winckelmann aveva sottolineato nelle sue descrizioni; nonché al senso spettrale che circonfonde la sua natura sopravvivente e che si richiama alla predilezione morbosa di Heine per il bianco mortifero e spettrale del «simulacro imperfetto», anticipando per altro un certo gusto che sarà proprio dell'estetismo decadentista (Fambrini 2022, 225-46).

Diana-Luna è nella sua versione moderna una passeggiatrice alla ricerca dell'amato, che qui diventa un nuovo cliente da conquistare. Il poeta la osserva da *flâneur*. Sulla strada verso casa si domanda per quale motivo ella si fosse sottratta al suo sguardo. Diana è sì una ritrosa e schiva passeggiatrice, ma del tutto diversa da una classica parigina – *solchen schlanken Gliederbau / Sah ich hier in Frankreich niemals* (DHA 2, 81) – tradendo così nell'aspetto una provenienza forestiera. Caratteristica della ninfa, oltre il pallore spettrale, è il leitmotiv erratico della sua fluidità, la natura mobile e sfuggente che implementa con il suo sottrarsi il desiderio dell'Altro, mentre la sua presenza si imprime nella memoria come un'immagine-desiderio. Questa richiama un universo immaginale e figurato così vasto da abbracciare l'intera storia delle idee, un leitmotiv erratico che attraversa tutto l'Occidente:

Sempre sfuggente, eppur onnipresente. Inaccessibile, volatile, ma sempre pronta a tornare, al punto da ossessionare, da innestarsi e fondersi in ogni cosa: dunque essenzialmente fluida. E così Ninfa, questa strana creatura di cui è difficile stabilire un'identità, rintracciare un'iconografia o circoscrivere una storia. Non del tutto personaggio, non del tutto allegoria [...]. Dai sarcofagi antichi ai dipinti rinascimentali, dalle sculture barocche alle fotografie contemporanee essa non smette di passare: appare solo per scomparire e, da questo stesso 'passato', come un'onda, ci promette di ritornare presto. La riconosciamo dalle volute intangibili, dalle fughe, dalle frange visive che da sempre lascia dietro di sé quando passa: capelli sciolti, panneggi al vento, misteriose fluenze. Come gli strascichi impalpabili di un godimento perduto o come il soffio di un desiderio ancora in cerca del suo oggetto. Ai nostri sguardi, alle nostre fantasie non resta che quel soffio, poiché ogni presa è vana (Didi-Huberman 2019, 11).

Essa risale all'imgo impressa di cui parla Lorenzo de' Medici e che fa «tanto sospirare, proprio perché essa non è che un sospiro, un vento che passa e ritorna al nulla, inafferrabile» (Didi-Huberman 2019, 96). Se nel Rinascimento la figura di ninfa ha contribuito a personificare idee come la Fortuna, la dea passante (Luna della poesia *Hortense*) appare come una «Göttin Gelegenheit», ossia personificazione del divino kairòs, l'occasione che si è tramutata in una dea femminile che passa accanto ai due amanti notturni «wie n' Zöfchen, flink und heiter / Kam sie vorbei und sah uns stehn / Und lachend ging sie weiter» (DHA 2, 44). Inoltre si noti come la natura lunare rimandi alla dimensione chiusa in sé e autosufficiente di Diana «che sfuggiva al destino» (Klossowski 2003, 21).

Diana è anche «dea dell'attesa» e «dell'incertezza perenne di appartenere o non appartenere a un principio virile» (Klossowski 2003, 52). Goethe chiarifica la

natura metamorfica di ninfa fuggitiva e desiderata nella quarta *Elegia romana*, in cui lo spirito elementare ha assunto le sembianze di *occasio*, una divinità minore figlia di Proteo il mutevole, ingannevole e malfida la quale cambia volentieri opinione e si concede per capriccio:

So betriegt nun die Tochter den Unerfahrenen, den Blöden;
Schlummernde necket sie stets, Wachende fliegt sie vorbei;
Gern ergibt sie sich nur dem raschen tätig Manne;
Dieser findet sie zahm, spielend und zèärtlich und hold [...]
Und ich verkannte sie nicht, ergriff die Eilende... (Goethe 2000, 159-60).

Occasio descritta da Goethe condivide in tutto gli attributi iconografici tradizionali, il vento tra i capelli sparsi, la nuca scoperta, piedi alati che posano sopra una ruota, simbolo della Fortuna. Ripa avverte che «l'occasione si deve prevenire, aspettandola al passo, e non seguirla per pigliarla quando ha volte le spalle: perché passa velocemente» (Ripa 1986, II, 86). Come aveva notato Warburg, *occasio* è la più decisa concorrente della *Fortuna* nel Rinascimento, afferrarla per il ciuffo rappresenta l'atto di insolenza dell'uomo moderno, ovvero colui che domina il fato (Warburg 2014, 13-5). L'uomo si esprime in rapporto ad essa come audace condottiero, *occasio* è la preda che si presta alla finalità della lotta per l'affermazione di quello. L'avidio *Urmensch*, afferrato lo scalpo, regredisce allo stato prensile, diventa *Greifmensch* soggiacendo in tal modo all'atto di passione e al possesso (Warburg 2014, 19-20). Ma Heine non è interessato al possesso, guarda la sua ninfa apparire nella nebbia vespertina per seguirla con lo sguardo mentre si allontana velocemente, pensando piuttosto alla sua natura ritrosa e schiva: «Auf dem Heimweg dacht ich nach: / Warum floh sie meinen Anblick?» (DHA 2, 82). È lo stesso passaggio a lasciare il segno del desiderio che la dea si trascina dietro come un soffio, un vento leggero sollevato dall'ondeggiante panneggio alla greca.

Le amabili ninfe sono anche esseri crudeli, adescano gli uomini subdolamente per legarli fatalmente a sé, pena la morte, come nel mito di Ondina. Su quanto fatale sia la donna Heine conviene con Honoré de Balzac, come lui *flâneur* e osservatore della natura femminile: «La femme est un être dangereuse» (DHA 15, 19)¹. Insieme i due si intrattenevano in lunghe passeggiate ai giardini delle Tuileries dove potevano apprendere i più reconditi misteri della natura femminile, che si dispiegava sotto il loro sguardo estatico come una teofania. Essi diedero impulso a un tipo di studio erotico-fisiognomico che mescolerà la ricerca mitologica all'analisi antropologica e sociale nella letteratura di panorami.

¹ Cfr. l'articolo del 30 aprile 1840 di Heine in *Lutezia* I: «[...] Balzac qui les a dépeintes avec la plus effrayante fidélité. Il les décrit comme un naturaliste décrit une espèce d'animaux quelconques, ou comme un pathologiste décrit une maladie...» (DHA 13/1, 191).

La donna, come la intende Heine è un soggetto mitologico e un reperto artistico, la cui osservazione e percezione conferiscono un duplice valore soggettivo e numinoso, ma il *Frauenbild* mitologizzato che si innesta nel paesaggio urbano ne scandaglia i turbamenti, vi si mescola con i suoi umori e temperamenti. I *passages* di Parigi aderiscono al modello del falansterio di Fourier, l'utopia urbana del nuovo mondo amoroso. La fantasmagoria erotica di Heine si intreccia coi connotati di questo nuovo paesaggio moderno, conferendo all'ecfrasi del femminile una sfumatura anacronistica che mescola visione mitica e interiorizzata alla dimensione contingente. Per la prima volta antico e moderno entrano in contatto, la città diventa il teatro, il palcoscenico dell'eros divino. Come dirà Benjamin, il *passage*, inteso come esteso luogo dove scorre la vita mondana «è strada sensuale del commercio, fatta per risvegliare il desiderio. Poiché in questa strada le linfe vitali ristagnano, la merce prolifera ai bordi, intrecciandosi in relazioni fantasmatiche come un tessuto ulcerato» (Benjamin 2010, I, 50).

Anche nella Berlino degli anni Venti, Heine aveva assaporato e quasi pregustato il vento della capitale parigina. In *Briefe aus Berlin* l'immediatezza della visione del mondo mondano ed elegante e dei personaggi che popolano il viale Unter den Linden diventa un «pitoreske Schauspiel» dove le dame che vanno a passeggio e si recano all'opera come «dahinhüpfenden Nymphen», e immortalate come «Gestalten» e «wandelnde Blumen» (DHA 6, 12). Il poeta è ammaliato dalla grazia, dall'eleganza del portamento e dai loro abiti, le donne sono considerate nel loro fascino ammaliatore di ninfe che abbelliscono e impreziosiscono il boulevard berlinese con sete preziose e scie profumate attirando lo sguardo maschile che le osserva come a teatro o come se ammirasse un'opera d'arte per imprimerla nella mente: «er fixiert Sie mit der Lorgnette» (DHA 6, 14). La caratterizzazione caricaturale e sensuosa è una marca tipica dello stile ecfrastico di Heine per il quale anche descrivere la città può diventare un processo di analisi sociale e antropologica poiché, confessa, non avrebbe senso non poter dipingere un quadro senza figure. Heine descrive le cose non come sono, ma per come sembrano: questa è, come riporta nella seconda lettera berlinese, la grande critica che gli muove la società borghese moralista, scandalizzata dagli azzardi e dagli eccessi della sua fantasia provocatrice. Per lui la bellezza è non mimesi della natura esteriore, ma forma dell'interiorità, plasmata sull'ideale di bellezza interiore. L'arte antica in particolare, entrando in un rapporto diretto, privilegiato e amoroso con la più intima e personale esperienza estetica dell'autore, acquista nel corso dell'Ottocento una nuova vita e una nuova vitalità rifondando una sorta *Genieästhetik* moderna di herderiana memoria, dove l'attività creatrice del poeta conferisce all'immagine osservata una nuova dimensione del tutto autonoma rispetto alla sua origine; mentre il poeta dal canto suo diventa una sorta di secondo Pigmalione che riplasma in letteratura l'opera d'arte che ha osservato e di cui ha goduto esteticamente. Soprattutto la produzione lirica di Heine muove in direzione di una resa soggettiva del momentaneo colto attraverso l'esperienza sensuale e amorosa. È stato rilevato che lo stile con cui Heine coglie questi momenti di vita parigina somiglia alla resa delle immagini dagherrotipiche, una forma artistica che presenta elementi di una

modernità artisticamente intesa, dove l'immagine non viene più colta nel suo complesso in quanto opera d'arte omogenea e finita, ma nella sua fugacità, nella sua dimensione presente (Hansen 1988, 447-78). Nel conferire un segno della propria percezione a queste figure, Heine sembra anticipare il surrealismo onirico-erotico di André Breton, per il quale la bellezza non sarà niente meno che l'effetto di un *coup de foudre*. Il desiderio della bellezza alimenta la forza convulsiva e la tensione erotica che si innesta grazie impercettibili segnali, minuzie, simboli, coincidenze, atti mancati o appena accennati. L'uomo che si predispone all'amore è colui che è in grado di cogliere nella realtà esterna un scarto di senso involontario, un indizio di interiorità e nel cui reperto saprà allora «riconoscere il meraviglioso precipitato del desiderio» (Breton 2022, 14). Pure per Heine e i suoi contemporanei parigini immersi nella *flânerie* e nella società borghese e galante del XIX non sarà che un gioco allora riconoscere quel precipitato di desiderio nelle costellazioni di dee a passeggio per la capitale. Qui si può cogliere anche il carattere della *Passante* di Baudelaire che un solo sguardo ha concesso, uno sguardo che restituisca la vita, per poi fuggire «Ailleurs, bien loin d'ici! [...] Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, / Ô toi que j'eusse Aimée, ô toi qui le savais!» (Baudelaire 1975, I, 92-3). Il mitologico femminile diviene simbolo di questa ricerca che si innesta tutta sul movimento delle forme e sulla corrispondenza delle dinamiche onirico-percettive nella realtà contemporanea nella quale si travasa il carattere magico-circostanziale di un grandioso passato, per dirla ancora con Breton. Heine intercetta le sembianze di Venere, dea sopravvivenza in esilio nella Parigi contemporanea sotto le mentite spoglie di una dama galante e di passante in *Les dieux en exil*; nel *Tannhäuserlied* Frau Venus è una maga e dea dell'amore trapassata attraverso il medioevo germanico e italico come «génie malfaisant» al pari di Diana, pervertitrice e fatalmente sensuale. Il poeta riconosce la dea in esilio a Parigi non solo per il modo di passare, camminare, ma anche per l'energia residua vitale che esprime danzando; caratteristica che Heine tematizza nel personaggio di Mephistophela in *Der Doktor Faust*. Diana e Venere nella capitale francese del XIX secolo celano quel carattere di transitività e di trapassato nel presente che accompagna lo sguardo dei loro osservatori, colti dall'epifania di una nuova metamorfosi mitica. Gli aggettivi e appellativi non si sprecano per Heine quando descrive la fisionomia di Venere, dea-demone e dama galante: «femme-démon», «diabliesse de femme», «femme galante», «femme celeste et parfumée d'ambroise», divinité aux camélias», e infine «déesse entretenue» (DHA 9, 240). Con lui anche Balzac l'osserva nelle sue metamorfosi cittadine:

Si je fouille dans mes souvenirs, je dois l'avoir rencontrée un jour en passant par la place Bréda, qu'elle traversait d'un pas délicieusement leste [...]. 'Donnez-moi la définition de cette femme - dis-je à M. de Balzac, qui m'accompagnait. - C'est une femme entretenue, répondit le romancier. - Moi je t'étais plutôt d'avis que c'était une duchesse.' D'après les renseignements d'un commun ami qui arriva, nous reconnûmes que nous avions raison tout les deux (DHA 9, 240).

Balzac definirà il carattere della ninfa come tipo fisso nel frammento *La femme comme il faut*, dove indica le qualità e le virtù di una donna desunte dal suo modo di incedere, di camminare, dal portamento e dall'abbigliamento. È uno scritto fisiologico e panoramico e legato oltre che alle caricature dei tipi fissi parigini, agli studi fisiognomici nella *Theorie de la démarche*. Nella descrizione dell'incontro casualissimo con questa passante Balzac restituisce quel senso di accadimento del desiderio cui lo sguardo è dato cogliere in un attimo di imprevedibile estasi, come quello stato di rapimento improvviso che coglie il biblioterotomane quando ha finalmente scovato il libro che cerca:

Par une jolie matinée, vous flânez dans Paris. Il est plus de deux heures, mais cinq heures ne sont pas sonnées. Vous voyez venir à vous une femme. Le premier coup d'œil jeté sur elle est comme la préface d'un beau livre, il vous fait pressentir un monde de choses élégantes et fines (Balzac 1976, III, 692-93).

La coquette descritta da Balzac è una figura del desiderio per eccellenza, colta nell'istante in cui la preda per così dire si offre al cacciatore. Associando drappi e panneggi della veste fluttuante a quelli delle antiche dee, la *femme comme il faut* diventa il segno stesso della memoria antica, la dea Mnemosyne, che passando repentinamente, se scovata nel suo nascondersi, lascia traccia di sé attraverso un vero e proprio *coup de foudre* – per Warburg sarà un 'dinamogramma':

Artistes, poètes, amants, vous tous qui adorez le beau idéal, cette rose mystique du génie heureusement interdite à la mécanique, flânez et admirez cette fleur de beauté si bien cachée, si bien montrée! La coquette se donne par la marche un certain mouvement concentrique et harmonieux qui fait frissonner sous l'étoffe sa forme suave ou dangereuse, comma à midi la couleuvre sous le gaze verte de son herbe frémissante. Doit-elle à un ange ou à un diable cette ondulation gracieuse qui joue sous la longue chape de soie noire, en agite la dentelle au bord, répand au baume aérien, et que je nommerais volontiers la brise de la Parisienne? Vous reconnaîtrez sur les bras, à la taille, autour du cou, une science de plis qui drape la plus rétive étoffe, de manière à vous rappeler la Mnemosyne antique. Ah! Comme elle ented, passez-moi cette expression, la coupe de la démarche! Examinez cette façon d'avancer le pied en moulant la robe avec une si décente précision, qu'elle excite chez le passant une admiration mêlée de désir, mais comprimée par un profond respect (Balzac 1976, III, 693).

3 Gigantessa

Per il carattere materno, accogliente e la prorompente sensualità è certamente *Artemis Efesia* il modello mitologico di riferimento di Heine nella poesia *Diana* (*Verschiedene, Neue Gedichte*). Non la classica cacciatrice, l'impassibile vergine mineraria del mito di Atteone, ma la Grande Dea orientale dell'amore, Magna Mater, frigia Cibele, Demetra, dea della fecondità e della natura, *mētēr thēon*,

Madre di tutti gli Dèi. L'archetipo della Grande Dea rende conto di un'immagine estremamente stratificata, politeistica; essa è generatrice della duplicità che da lei si irradia dal cosmo alla terra, ma è anche una figura ctonia, legata tanto alla vita quanto alla morte. È, inoltre, una figura allotropa e di frontiera, sospesa tra la religiosità greca che ce la tramanda dai poemi omerici nella sua forma antropomorfizzata, e quell'Oriente sapienziale e mistico, che ne ha originato il significato profondo e l'ha diversificato in un *mandala*. È in quanto dea orientale che le caratteristiche di Diana efesina sopravvivono a livello latente nella nostra cultura occidentale, e ci pervengono frammentariamente a livello inconscio nell'immagine della Grande Dea, materializzandosi in sogni e fantasie, creando a partire dalla sua metaforica, un universo mitizzato e dal carattere individuale. E così, come la materializzazione di un sogno, si presenta anche al nostro poeta:

Diese schönen Gliedermassen
 Kolossaler Weiblichkeit
 Sind jetzt, ohne Widerstreit,
 Meinen Wünschen überlassen (DHA 2, 42).

Diana appare come un gigantesco corpo dalle membra colossali, non più di ebano o di marmo, ma di carne. L'attributo di colossale evoca sia l'imponenza della fisionomia, rinviando alla rigida postura ieratica dello *xoanon*, il simulacro ligneo di Diana efesina, e dunque all'importanza iconica e materiale che ha generato un importante sviluppo religioso che dall'orientale Efeso si irraggiava in tutto il mondo antico. Questa figura, come visto, è tanto affascinante quanto ambivalente, arrivando a suscitare non solo curiosità e libido, ma anche sentimenti contrastanti, perfino paura, orrore e *timor* divino. La sua immagine è legata alla Magna Mater Cibele, il cui carattere orgiastico e misterico proprio del suo culto tellurico era stato studiato da Schelling in *Über die Gottheiten von Samothrake* (1815)².

Questa *Magna Diana* è non solo una caricatura della Grande Dea, ma anche un'esagerazione parodica della *chasseresse* moderna in quanto prostituta. Il suo prezzo è commisurato alle dimensioni corporee, il rapporto con questa grande donna si prospetta esoso e di lusso. Heine unisce la dimensione orrificica del culto orgiastico della Grande Dea dei Misteri di Eleusi con una riscrittura del moderno mito di Atteone, ma con un lieto fine. Contemplandone le membra colossali e l'altezza vertiginosa, il poeta ne sembra intimorito e si chiede se non debba raccomandarsi a dio prima di avventarsi sul suo bel corpo:

² Primo lavoro di Schelling in cui si percepisce una profonda influenza di Creuzer e che si rifà in particolare al passaggio centrale del culto di Samotraccia nell'opera *Symbolik und Mythologie der alten Völker* (1810-12). Anche nella *Philosophie der Mythologie* Schelling individua diversi momenti mitologici sottesi alla formazione della coscienza, tra cui quello connesso ai misteri di Cibele (Wirtz 2022, 198).

Wär ich, leidenschaftentzügelt,
 Eigenkräftig ihr genaht,
 Ich bereute solche Tat!
 Ja, sie hätte mich geprügelt.

Welcher Busen, Hals und Kehle!
 (Höher seh ich nicht genau.)
 Eh' ich ihr mich anvertrau,
 Gott empfehl ich meine Seele (DHA 2, 42) .

Proprio come Atteone, che «dubitava che la mano di Diana fosse casta, perciò ne avvertiva il pericolo» (Klossowski 2003, 21). È un pensiero legittimo: Diana è casta e inavvicinabile, per giunta è una dea, quale mortale si spingerebbe a tanto? ‘Me ne pentirei’, dice Heine; eppure si ritrova infine beato e vittorioso a troneggiare dove si è compiuta un’improbabile impresa amorosa. Heine si avventa, come anche Atteone, nonostante il dubbio: egli è preda dell’estasi, è posseduto da Dioniso, con il quale condivide il sangue (Calasso 1988). Quella di Atteone e Dioniso infatti è una generazione pervasa dal delirio mistagogico, di cui l’ebbrezza non è che il viatico. Alla fine dell’amplesso Heine non è stato né battuto da Diana, né sbranato dai suoi cani. L’approccio amoroso con questa grande donna e l’ironia connessa all’impresa si trasformano in una parodia del mito di Diana e Atteone, nel quale viene schernita la presunta inclinazione vendicativa della dea. La tensione dell’assalto si allenta e il poeta descrive il finale dell’impresa come una *rêverie*, immaginando di trovarsi a Bologna, come un Nettuno che troneggia fiero sopra la Fontana del Gigante:

Manchmal, wenn ich bei Euch bin,
 Großgeliebte, edle Doña,
 Wie erinnernd schweift mein Sinn
 Nach dem Marktplatz zu Bologna.

Dorten ist ein großer Brunn
 Fonte del Gigante heißt er,
 Obendrauf steht ein Neptun
 Von Johann, dem alten Meister (DHA 2, 42).

Il *post-coitum* dona un dolce senso di benessere, quell’onorico stato di grazia e vaghezza che produce un sogno a occhi aperti. Al panico e all’ebbrezza erotica segue non il languido umore della disforia, il trascinate stato catabatico del *descensus ad inferos*, ma la quiete della contemplazione epoptica, che nei Misteri si compie nella ricerca anabatica della luce, la più alta elevazione corporea e spirituale che gli iniziati potessero sperimentare in seno a Dioniso e Demetra nei Misteri. Scopo ultimo di questi era infatti l’esperienza della felicità (Tonelli 2021, 15). Se questa lettura possa risultare oltremodo licenziosa non si dimentichi che

qui si sta compiendo per Heine un apprendistato erotico, un percorso iniziatico nei piaceri della carne che era cominciato a Berlino per proseguire ad Amburgo, e che trova infine il suo coronamento a Parigi, la capitale europea del diciannovesimo secolo, la patria della rivoluzione materiale, la città del modello falansteriano e dei *passages*. Città del moderno edonismo, dell'immoralismo e dell'ateismo, del dandismo, della rottura progressiva di ogni barriera sociale, dei costumi liberissimi e disinibiti e, non da ultimo, del capitalismo che sul piacere aveva istituito un moderno business con la riconversione ludico-culturale del Palais-Royal (Hülk 2019, 50-6).

Heine sembra esplicitare in *Diana* ogni più recondita fantasia libidica inserendosi nella schiera degli erotomani e libertini impenitenti, geniali e sovversivi manipolatori del femminile, immaginato o reale che fosse. Tra le fantasie del marchese De Sade c'è chi infatti ha voluto vedere nei panni della giovane educanda Eugénie della *Filosofia nel Boudoir* niente meno che un quadro vivente di Diana *multimammia* circondata non da mammelle, ma da membri virili (Praz 1974, 13). Così come una Grande Dea Gigantessa è stata accolta nel catalogo casanoviano dall'adattamento cinematografico di Federico Fellini della *Histoire de ma vie* quale «archetipo selvatico dove Fellini proietta [...] la possente e infelice 'veneziana di montagna' tradita e venduta dal marito alla compagnia del circo» (Copioli e Morin 2016, 153). Il parallelo qui è evidente nella seconda parte della poesia heiniana, in cui Diana viene collocata nell'ambiente circense dei fenomeni da baraccone, poiché Perpignan era famosa all'epoca per ospitare un grandioso circo:

Am Golfe von Biskaya
 Hat sie den Tag erblickt;
 Sie hat schon in der Wiege
 Zwei junge Katzen erdrückt.

Sie lief mit bloßen Füßen
 Wohl über die Pyrenä'n;
 Drauf ließ sie als junge Riesin
 In Perpignan sich sehn.

Jetzt ist sie die größte Dame
 Im Faubourg Saint-Denis;
 Sie kostet dem kleinen Sir William
 Schon dreizehntausend Louis (DHA 2, 42).

Le proporzioni colossali si richiamano non solo al gigantismo del numinoso in tutto il suo effetto di alterità ed estraneità rispetto al mondo umano, ma anche al concetto di mostruoso e perturbante che assume la figura femminile erotizzata sulla quale uno sguardo – potremmo dire, quasi infantile – proietta la propria libido.

Che Heine si ponga come un ultimo disperato libertino lo testimoniano non solo i ritratti di viaggio all'insegna della ricerca di insoliti volti femminili nei *Reisebilder* e le esuberanti poesie *Verschiedene*, che sono parse alla critica un vero e proprio catalogo leporelliano (non si dimentichi che il libretto dell'opera mozartiana di Lorenzo Da Ponte fu scritto a quattro mani con Giacomo Casanova), ma anche la sua ammirazione per la biografia del veneziano letto a Berlino: «Eine andere Selbstbiographie erregt hier viel Interesse. Es sind die 'Memoiren von Jakob Casanova de Seignalt', die Brockhaus in einer deutschen Uebersetzung herausgiebt. Das französische Original ist noch nicht gedruckt, und es schwebt noch ein Dunkel über die Schicksale des Manuskripts» (DHA 6, 50). Heine inizia una serie di conquiste amorose che tenderà di replicare a Parigi e di cui *Verschiedene* segna il testamento amoroso. Anche le memorie di Casanova si erano svolte all'insegna di una visionaria passione per la *femme* rappresentata nelle sue più curiose e insolite qualità. La sua predilezione infatti è rivolta a figure marginali, diverse, inusuali, immagini dell'arte che potessero suscitare piacere estetico e sensuale. Henriette, la Mignon francese, ad esempio, così come la pallida e svenevole Anna Maria, è quasi un'anticipazione della *tote Marie* delle *Florentinische Nächte* di Heine.

Un'altra figurazione della Grande Dea come 'Grande Dama' è al centro della poesia *Der weiße Elefant (Historien, Romanzero)*. Qui Diana è una *Dea Bianca*, oggetto dell'amore nostalgico dell'elefante del Re del Siam, Mahawasant, che nutre una passione segreta per una bellissima donna, la gigantessa «Von hohem Wuchs, und weißem Leib» che vive nel lontano nord, a Parigi. Questa donna è paragonata per le dimensioni a «Bimha [...] und an der Epheser große Diana» (DHA 3/1, 16). Il corpo è descritto come un grande edificio, una cattedrale dell'Amore, «Gott Amors kolossale Domkirche», di bianco e splendente alabastro, le membra come lunghi pilastri che lo sostengono. Con il motivo dello struggimento d'amore dell'elefante, Heine riscrive e varia il topos in forma animale dell'amore wertheriano facendone la parodia, proponendo attraverso quello un ulteriore richiamo alla sua teoria della scissione tra corpo e materia: l'elefante che sospira d'amore è un Werther a quattro zampe, «ein vierfüßiger Werther» il cui corpo è in Siam, ma il pensiero è con la sua Lotte proiettato nel Nord. L'amore è un pensiero così potente da far male, sfibra il corpo, «schwächt sehr den Magen, vertrocknet die Kehle», il suo desiderio è come la fame dello stomaco, la sete della gola che prepara prematuramente alla tomba (DHA 3/1, 17).

Nella Parigi di metà dell'Ottocento la Grande Dea di marmo che Heine descrive nella poesia *Diana* si tramuta per Baudelaire in una mostruosa quanto materna gigantessa. La poesia *Géante* esce su «La Revue française» il 20 aprile 1857, ma c'è chi sostiene di aver sentito Baudelaire recitarla nel 1843, anno in cui circolavano le *Neue Gedichte* heiniane (Baudelaire 1975, I, 874). In questo mostro di carne che è la *Géante* vediamo trionfare la natura florida e rigogliosa nelle forme sinuose di una gigantessa, il cui corpo appare come una montagna, dove il poeta come un gatto voluttuoso o un quieto villaggio desidera essere accolto, per dormire all'ombra dei suoi seni come fossero arbusti:

Du temps que la Nature en sa verve puissante
Concevait chaque jour des enfants monstrueux,
J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante,
Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux.

J'eusse aimé voir son corps fleurir avec son âme
Et grandir librement dans ses terribles jeux;
Deviner si son coeur couve une sombre flamme
Aux humides brouillards qui nagent dans ses yeux;

Parcourir à loisir ses magnifiques formes;
Ramper sur le versant de ses genoux énormes,
Et parfois en été, quand les soleils malsains,

Lasse, la font s'étendre à travers la campagne,
Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins,
Comme un hameau paisible au pied d'une montagne (Baudelaire 1975, I, 22).

La gigantessa baudelaïrïana offrirà lo spunto per il soggetto di un quadro di René Magritte, il quale ritrae la Grande Dea in una versione ancora più moderna. È una figura dall'aspetto concreto, e non più onirico e metamorfosato nella natura come quella di Baudelaire, ma materializzatasi ora in un corpo di donna, che appare in tutta la sua spettacolare nudità e nelle smisurate dimensioni alla vista di un omino miniaturizzato in una stanza d'albergo. Accanto, un'epigrafe che riporta una variazione della *Géante*, a riprova di come l'opera di Magritte rappresenti una citazione figurativa e una riscrittura creativa della poesia di Baudelaire:

Alors qu'un monde bas mais de grâce prenante
Barce de ses couleurs l'espoir vain de vos yeux
Au milieu de ma vie se meut une géante
Méprisante, masquée et négligeant vos dieux.

Son grand corps pour moi seul abandonné se pôme
Et libre se déploie en de terribles jeux
S'apaise pour renaître en une sombre flamme
Déchirant les brouillards qui nagent dans ses yeux.

Parcourant pour toujours ses magnifiques formes
J'ai rampé au versant de ses genoux énormes
Et parfois en été, si les soleils malsains

Lasse, la font s'étendre au travers de mes songes
Je m'endors tendrement à l'ombre de ses seins
Sans rêve que celui où son rêve me plonge

(Baudelaire).

Per Magritte, come per Baudelaire, la visione della gigantessa è una fantasia all'ottativo, è il desiderio stesso fattosi carne. Questa mostruosa natura in potenza cui l'artista desidera abbandonarsi voluttuosamente, memore di dolci sogni infantili, cela anche un senso di distacco dal numinoso che è un tutt'uno con la natura. Entrambi esaltano della dea il carattere ludico, ma anche terribile, le magnifiche e sinuose forme del corpo che appaiono come un'enorme montagna che tutto accoglie, all'ombra dei cui seni il poeta cerca protezione, potendovi dormire. Nell'epigrafe di Magritte emerge inoltre l'aspetto rigenerativo della natura rigogliosa, che si placa per rinascere nella scura fiamma, così che l'incontro con Diana assume l'aspetto palingenetico di un'iniziazione estatica in seno a Madre Natura.

In Heine troviamo un simile desiderio di abbandono onirico e infantile nelle *Florentinische Nächte*, dove questa volta la gigantesca e possente figura di donna ha assunto le fattezze vere e proprie di una statua, la Notte di Michelangelo – l'*Ideale* anche di Baudelaire – dinnanzi alla quale il poeta si intrattiene estasiato in uno stato di muta contemplazione. Energica e audace, ma allo stesso tempo di una dolcezza inusuale per quell'artista, nelle membra possenti della Notte il poeta scorge come una quieta dimora, un mite raggio lunare che lo accende e nel quale vorrebbe abbandonarsi come in un sonno eterno:

Eine ganze Stunde blieb ich dort versunken in dem Anblick eines marmornen Frauenbilds, dessen gewaltiger Leibesbau von der kühnen Kraft des Michel Angelo zeugt, während doch die ganze Gestalt von einer ätherischen Süßigkeit umflossen ist, bey jenem Meister eben nicht zu suchen pflegt. In diesen Marmor ist das ganze Traumreich gebannt mit allen seinen stillen eine zärtliche Ruhe wohn in diesen schönen Gliedern, ein besänftigendes Mondlicht scheint durch ihre Adern zu rinnen... es ist die Nacht des Michel Angelo Buonarotti. O, wie gerne möchte ich schlafen des ewigen Schlafes in den Armen dieser Nacht... (DHA 5, 203).

In un frammento censurato e comunque non meno empio del precedente, troviamo una variazione del complesso del «sex appeal dell'inorganico» (Perniola 1994). Invece che sprofondare, come se fosse reduce da un amplesso in un sonno eterno insieme alla Notte, il poeta desidera anzitutto risvegliarla con l'ardore di un bacio descrivendo in modo minuzioso la sua attrazione per la fredda e morta pietra e l'approccio con essa. Infondere di vita tutte le belle statue, scaldarne le fredde membra con tutto il calore umano, «mit meiner brennender Seele [...] mit meiner rothen Blut; mit Freuden» per mettere così in atto un piano palingenetico, di salvezza e redenzione di questo popolo di marmo, «könnst ich ein Heiland werden für dieses Volk von Stein», unendo ancora una volta le dimensioni dell'eros e della religione, in una visione pansessuale sacralizzata ed estetizzata (DHA 5, 362).

Inoltre, emerge qui la concezione imagologica dell'arte, che considera l'opera come portato di elementi culturali e storici. Lo spirito divino nel Rinascimento si è

calato hegelianamente per Heine nel popolo italiano che ha saputo sviluppare al massimo grado il proprio ingegno attraverso l'arte figurativa. Ereditando infatti il pensiero sulla teoria dei caratteri nazionali che si esprimono nelle arti come *Kunsttypen*, per Heine qualunque manifestazione artistica scultorea non può che evocare il periodo aureo dell'arte italiana, il Rinascimento, che ha saputo imitare la bellezza dell'arte classica greca risvegliandone lo spirito antico. Il poeta, animato dal desiderio di infondere una nuova vita in ogni bella statua, si accosta così alla statuaria classica con nostalgico pathos e trasporto, emblema di una disperata, estrema e appassionata reazione contro la fine della *Kunstperiode*, ovvero come ultimo tentativo di arginare quel vuoto lasciato dalla scomparsa della Bellezza nell'epoca del nascente disincanto industriale. Le statue di marmo vengono accostate per antitesi agli automi del mondo industrializzato e spersonalizzato, qui evocato attraverso la voce di alcuni turisti inglesi entrati nella Cappella medicea. Marmo e macchina, nonostante la comune *Starrheit*, si collocano così agli antipodi di due mondi culturali:

[...] prachtvolle Ruinen, edle Statuen, stille Gemälde, große schwarze Augen die aus bleichen Gesichtern so todessüchtig uns anschauen, und wenn das Volk auch manchmal in starke Bewegung geräth und etwas laut sich ausspricht so ist seine Bewegung doch so edel, so harmonisch, so rythmisch [...]. Alle andere Länder sind wir mit einer Maschine fabriziert und die Menschen darinn erscheinen mit wie Automaten... (DHA 5, 363).

Come accennato, il gusto per il morboso e la predilezione per la rigidità e il pallore etereo sono caratteristiche tipiche della ricerca di un piacere estetico ancorché erotico in Heine, piacere morboso che verrà esasperato da Baudelaire e dalle figure del decadentismo borghese, che esalta la sopravvivenza della bellezza nelle figure smunte e malate delle cosiddette 'muse venali', simbolo della *Beauté* nella Parigi del XIX secolo per eccellenza.

Nella critica d'arte del *Salon 1859*, tessendo le lodi per una figura scultorea degna delle più belle opere rinascimentali e che ritrae una «*Ève prodigeuse*»³ dell'artista Clésinger, Baudelaire, in opposizione all'ilarità della critica, generata presumibilmente dalle sproporzioni del corpo marmoreo, non teme di esprimere la propria predilezione per un'«estetica del colossale», che consideri belle tutte le cose di grandi dimensioni, siano esse naturali o artificiali:

³ L'opera, all'epoca conservata a Roma, è andata perduta. Nel 1857 Clésinger aveva dedicato una tela a Dumas figlio, raffigurante una *Femme piqué par un serpent*, detta 'La *Présidente*', oggi conservata al Museo d'Orsay. Si tratta di un'opera magnificente e voluttuosa, criticata aspramente ma apprezzatissima da Gautier al Salon del 1847, che ritrae un corpo di donna disteso e contorto sinuosamente, modellato sulle forme di una nota salottiera, Madame Sabatier (Baudelaire 1975-76, II, 1402).

Dans la nature e dans l'art, je préfère [...] les choses grandes à tout les autres, les grandes animaux, les grands paysages, les grands navires, les grands hommes, les grandes femmes, les grandes églises, et, transformant, comme tant d'autres, mes goût en principes, je crois que la dimension n'est pas une considération sans importance aux yeux de la Muse (Baudelaire 1975-76, II, 646).

Proiettato nella vertiginose altezze della *Liberté* di Delacroix, anche Heine si era soffermato sulle caratteristiche di una tale estetica dell'arte dalle grandi proporzioni. L'artista che vi si dedica è definito per la prima volta «Supernaturalist», e Heine ammette di appartenere egli stesso a questa categoria di artista moderno: «In der Kunst bin ich Supernaturalist. Ich glaube, daß der Künstler nicht alle seine Typen in der Natur auffinden kann, sondern daß ihm die gleichsam in der Seele geoffenbart werden» (DHA 12/1, 25).

Anche Baudelaire, nel definire l'arte di Clésinger, si richiama in maniera esplicita alla formula heiniana che per primo aveva teorizzato il metodo *supernaturalista* in relazione all'arte di Delacroix e, parafrasando sempre il *Salon* di Heine, descrive quello come il metodo proprio di colui che nella creazione non trae dalla natura i modelli per poterla imitare, ma la riflette nel proprio animo, sopravanzandola iperbolicamente con l'immaginazione:

Voici quelques lignes de M. Henri Heine qui expliquent assez bien la méthode de Delacroix, méthode qui est, comme chez tout les hommes vigouusement constitués, le résultat de son tempérament: 'En fait d'art, je suis supernaturalist. Je crois que l'artiste ne peut trouver dans la nature tous ses types, mais que les plus remarquables lui sont révélés dans son âme, comme la symbolique innée d'idées innées, et au même instant (Baudelaire 1975-76, II, 432).

Il soprannaturalismo era all'epoca un concetto legato alla dimensione rivelativa del divino, e per questo fatta propria da Friedrich Schelling nella sua teoria sulle arti figurative nello scritto *Über das Verhältnis der bildenden Künstler zu der Natur*, come parte della sua filosofia della natura (Preti 2002, 99). Il filosofo romantico aveva concepito una nuova definizione di opera d'arte correlata alla sua genesi, divincolandosi dal concetto di imitazione della natura dell'estetica oggettiva classicista, e sostenendo invece l'origine sacra e metafisica del momento artistico. L'arte, come la poesia, è considerata da Schelling come il prodotto della soggettività e come riflesso della natura ed il suo muto linguaggio che si mostrano come una divina *Offenbarung* nell'interiorità. Così infatti sostiene anche Heine nel passo in cui si dichiara soprannaturalista e per il quale appunto i modelli dell'arte «lagen nicht in der äußern Natur, sondern in der menschlichen Seele» (DHA 12/1, 26).

Anche in Baudelaire scorgiamo una simile disposizione a cogliere il bagliore rivelativo del divino nell'arte. Per questi le grandezze paradossali delle statue che si incontrano nelle grandi metropoli invecchiate nella civiltà e che ci conquistano imponendoci di sollevare lo sguardo al cielo per ammirarle *sursum, ad sidera*, sono

testimoni di quel «rôle divin de la sculpture», rammentando all'uomo di elevarsi, come loro, e di pensare alle cose che non sono di questa terra:

Vous traversez une grande ville vielleie dans la civilisation, une de celles qui contiennent les archives les plus importantes de la vie universelle, et vos yeux sont tirés en haut, sursum, ad sidera; car sur les places publiques, aux angles des carrefours, des personnages immobiles, plus grands que ceux qui passent à leurs pieds, vous racontent dans une langage muet les pompeuses légendes de la gloire, de la guerre, de la science et du martyre. Les uns montrent le ciel, où ils ont sans cesse aspiré; les autres désignent le sol d'où ils se sont élancés (Baudelaire 1975-76, II, 670).

Simili *rêverie* estetico-erotiche come quella della Diana heiniana sorgono ovunque nelle poesie del catalogo baudelariano delle *Fleurs du Mal*, ma protagonista sono soprattutto figure femminili perturbanti, sordide, mostruose, primitive, naturali, a metà tra il sacro e il profano. A differenza delle *Verschiedene* di Heine, che non portano il segno del peccato – e se lo portano, il poeta se ne beffa – in Baudelaire si avverte invece forte il dissidio interiore che lacerava l'animo cristiano di fronte alle tentazioni della carne. Ma Baudelaire aggira l'ostacolo e, come Heine, sacralizza queste donne della strada in figure trascendentali, sì da nobilitare la prostituzione (e chi ne usufruisce) da attività infima a ufficio divino, attività che recupera così il proprio statuto di sacralità come nella cultura classica greca e romana praticata dalle etere e liberte:

Qu'est-ce que la prostitution sacrée?

Excitation nerveuse.

Mysticité du paganisme.

Le mysticisme, trait d'union entre le paganisme et le christianisme.

Le paganisme et le christianisme se prouvent réciproquement.

La revolution et le culte de la Raison prouvent l'idée du sacrifice (Baudelaire 1975-76, I, 678).

In questa nuova «contro-religione» parigina, cattolico-mistica e pagana, che mescola echi orfici e plotinici in un pagano sincretismo misticheggiante insieme con le suggestioni rivoluzionarie moderne, il peccato è esaltato alla rovescia come massima virtù, finendo per collocandosi nella dimensione del satanico, dove le roventi fiamme dell'inferno di Frau Venus hanno il compito non di bruciare condannando alla dannazione eterna, ma di scaldare e accendere d'amore e voluttà il cavalier Tannhäuser, producendo un rovesciamento di senso, che Baudelaire intuisce avere una funzione di sovvertimento dell'ordine non solo religioso, ma anche sociale e politico: «L'expérience de volupté est élevée au rang de culte, voire d'hérésie, subvertissant l'ordre religieux, mais aussi social et politique» (Boyer 2000, 62). Un sovvertimento che Heine aveva espresso al massimo grado nell'annunciazione di un testamento apocrifo nella poesia *Seraphine*. In

Verschiedene infatti Heine sta compiendo, come si è detto, un apprendistato amoroso che ricalca le tappe di un'iniziazione sacra ai piaceri della carne, che si concretizza attraverso la scoperta di diverse tipologie mitiche femminili, alle quali fa corrispondere altrettante avventure amorose. Non solo Diana sovverte l'ordine precostituito, in quanto figura *borderline* e *soprannaturale*, ma pure la non meno mitologica *Seraphine*, angelo e nunzio celeste, che proprio in apertura del ciclo ha il compito di annunciare il vangelo dell'amore terreno. Il paesaggio marino in cui essa si colloca rimanda, infatti, alla nascita di Venere, a quell'Afrodite nata dalla spuma di Giove gettata nelle acque: la dea che emerge dal mare segna l'atto di nascita dell'Amore cosmico. Con l'unione della coppia si compie per Heine anche l'unione di luce e tenebra in seno a Dio, che tutto panteisticamente in sé riunisce. L'amore diventa così il principio unificatore degli opposti, la cui scissione nell'antica dottrina indiana e persiana dell'emanazione era considerata la causa dell'origine del male, che solo poteva essere sanato attraverso la riconciliazione di luce e tenebra nell'unità primordiale :

Der heilige Gott der ist in Licht
 Wie in den Finsternissen;
 Und Gott ist alles was da ist;
 Er ist in unsern Küssen (DHA 2, 34).

In questa antica concezione possiamo scorgere un'eco della dottrina persiana panteista indagata da Friedrich Schlegel nel quarto capitolo del saggio sull'India. In *Die Lehre von zwei Prinzipien*, Schlegel espone il sistema dualistico alla base dell'antica religione orientale della luce divina e della sua eterna lotta con l'oscurità – un sistema idealistico, come chiarisce, che trova corrispondenza nell'idealismo della filosofia europea a lui contemporanea nell'unitaria affermazione della luce come 'azione, vita, libertà', contro la nullificante oscurità che rappresenta la quiete e l'immobile fissità. Alla fine del processo di opposizione dualistica il conflitto viene risanato, la differenza tra bene e male scompare, il male viene integrato nel principio della luce, Ahriman si riconcilia con Ormuzd e tutto si risolve panteisticamente. Lo gnosticismo persiano con la sua dottrina dei due principi contiene i germi per Schlegel della forza entusiasta di un'inesauribile tensione verso la vita morale, tanto che dichiara che essa più che un sistema religioso, si configura quale principio morale arbitrario di azione e vita, *Tat und Leben* (Schlegel 1975, VIII, 231). Tale principio celebra non la natura nei suoi aspetti selvaggi e caotici, ma la purezza e il beneficio supremo del fuoco e della luce, la vita libera e lo spirito:

In der Natur vehrt diese Religion nicht das Wilde, Zerstörende, nicht Wollust und Tod, sondern das Reinste und Wohltätigste, Feuer und Licht; überhaupt das freie Leben und den innern Geist [...] wird aber, wie meist geschieht, angenommen, daß in der letzten Entwicklung das böse Prinzip überwunden und verändert, Ahriman mit dem Ormuzd wieder vereint und versöhnt werde, so wird im Grunde der

Zwiespalt aufgelöst; alles verschmilzt pantheistisch in ein Wesen, und der ewige Unterschied des Guten und Bösen verschwindet (Schlegel 1975, VIII, 229-31).

La vittoria delle forze benefiche della natura, simboleggiate dalla luce e dal fuoco, rappresenta nella mitologia indiana la condizione edenica originaria adatta anche alla costituzione di un regno di assoluta felicità: «Ein vollkommen glückliches Reich, wo alles Licht endlich in siegreicher Freude beseligend herrscht, ist eine notwendige Idee dieser Lehre, so wie die Idee von einem ursprünglich vollkommenen Zustande [...]» (Schlegel 1975, VIII, 233). La luce divina vittoriosa viene rappresentata in questo sistema come un essere che sorge, l'aurora di un tempo a venire migliore, preceduta da una condizione caotica più antica e oscura, ricordando in ciò la nozione egizia e poi ellenistica di caos primordiale e della notte come madre di tutte le cose:

Das göttliche Licht [...] ward eben dadurch als ein allmählich erst neuer entstandnes Wesen dargestellt, die Morgenröte einer neuern bessern Zeit, der ein ganz andrer Zustand alter Finsternis voranging, und so kam man wieder auf den materiellen Begriff eines ursprünglichen Dunkels und Chaos, der Nacht als einer Mutter der Dinge (Schlegel, 1975, VIII, 239).

Anche Heine nella *Zur Geschichte* si appella, come abbiamo visto, alle teorie dello spiritualismo gnostico che contemplan tale originario momento di scissione cosmica tra luce e ombra, tra il principio del bene e del male, tra Ormuz e Arimane, scissione che avrebbe determinato tutta la simbolica cattolica manichea nella divisione tra bene e male. Una concezione, questa, che non manca di definire come una malattia contagiosa, un morbo presto diffusosi in tutto il mondo a partire dall'Impero romano che si estinguerà solamente quando i due principi saranno riconciliati panteisticamente, così che finalmente fioriranno le più beate generazioni di uomini e donne in una religione di pace (DHA 8/1, 17).

Chiamata così a unificare gli opposti nell'unione dei corpi e delle anime, *Seraphine* sancisce allora la fondazione di una nuova chiesa, la nuova dottrina del piacere, l'annuncio del *Nuovo Mondo Amoros*, il vangelo sensualista sansimoniano, la celebrazione dell'eucarestia eretica del corpo e del sangue:

Auf diesen Felsen bauen wir
Die Kirche von dem dritten,
Dem dritten neuen Testament (DHA 2, 34).

Qui Heine espone contestualmente il proprio credo che si pone nel duplice orizzonte mistico e politico. La roccia evocata ricorda il monte Sinai dove Mosè ricevette da Dio le Tavole della Legge; oppure, rappresenta la proiezione pagana del Golgota, il monte Calvario dove si consuma non la *Passio Christi*, ma la passione terrena fra uomo e donna o donna-angelo, collocando nella dimensione

sacralizzata e ritualizzata biblica l'esperienza erotico-sessuale, che trasfigura a sua volta in esperienza mistica di redenzione attraverso l'amore:

Nicht anders als im Evangelium entspringt bei Heine das Heil dem 'Felsen'; nur gründet dieser 'Fels' auf eine irdischere Passion als die Passion Christi: Es ist ein Fels der 'Küsse' – des Lebens und der Lebensbejahung – statt eines Felsen des Opfergangs, des Grabes und der transzendenten Überwindung des Grabes, auf dem der neue Glaube jetzt beruht (Peters 1995, 96).

Qui l'idea del sacrificio di cui parlava Baudelaire a proposito della contro-religione cattolica-pagana è annullato del tutto: la religione dei baci ha per Heine il pregio di riscattare il diritto divino dell'uomo che viene così a redimerlo. L'esperienza amorosa si fonde nel panteismo, uomo e donna annullano nel bacio ogni dualismo, si celebra infine la messa della carne e dello spirito, l'esperienza materiale diviene trascendentale. Il bacio si sottrae per giunta ad ogni dialettica di necessità. L'amore, seppur venale, rompe gli ingranaggi delle logiche borghesi economicistiche dell'utile o dell'accumulazione capitalistica, situandosi nel regno dell'*ennui*, e producendo una comunione di sensi che celebrano il godimento in posizione traversa rispetto all'utile materiale, guardando solo alla dimensione dello *hic et nunc*.

Nell'ambito di quella contro-religione politica invocata da Baudelaire rientra la dichiarazione di intenti sancita dal principio sansimoniano della «Rehabilitation der Materie» (DHA 8/1, 60), che Heine aveva sostenuto, appoggiando nella *Zur Geschichte* le idee espresse da Prosper Enfantin, al quale il saggio è infatti dedicato.

4. *Liberté*, amazzone e filosofa peripatetica

Negli scritti di Heine a cavallo tra gli anni Venti e Trenta il problema della libertà, politica, sociale e morale, torna con una certa insistenza. Spesso tematizzata in termini iconologici e allegorici, la *Libertà* è una bella donna che gli uomini corteggiano, rifiutano, amano alla follia, tradiscono: «Die Freiheit ist eine Frau, eine schöne Frau» (Oehler 1980, 91). Come in Schiller, il quale aveva eletto a eroine della libertà politica importanti figure femminili – su tutte *Die Jungfrau von Orleans* (1801) – Heine si appassiona all'idea che la Libertà sia una donna, mitologizzata, tipizzata aderendo agli stereotipi culturali e immagologici diffusi generalmente su Parigi (Danneck 2020).

La Libertà, la dea romana *Libertas*, è la rappresentante della nuova religione, la religione della libertà, per meglio dire, dell'amore libero, professata da tutti coloro che a lei si consacrano come martiri, come scrive in *Englische Fragmente*:

Alle Kraft der Menschenbrust wird jetzt zu Freyheitsliebe und die Freyheit ist vielleicht die Religion der neuen Zeit, und es ist wieder eine Religion, die nicht den Reichen gepredigt wurde, sondern den Armen, und sie hat ebenfalls ihre Evangelisten, ihre Martyren und ihre Ischariots! (DHA 7/1, 209).

Heine attribuisce a ciascuna nazione una tipologia di donna-libertà. Come ciascun popolo sposa a seconda del proprio carattere nazionale una diversa concezione libertaria, così ciascun uomo nutre un rapporto diverso con la propria donna amante:

[...] die Freyheit eine neue Religion ist, die sich über die ganze Erde verbreitet. Aber wie einst jedes Volk, indem es das Christenthum annahm, solches nach seinen Bedürfnissen und seinem eigenen Charakter modelte, so wird jedes Volks von der neuen Religion, von der Freyheit, nur dasjenige annehmen was sein Lokalbedürfnissen und seinem Nationalcharakter gemäß ist (DHA 7/1, 210).

L'inglese allora, affezionato alla casa e alla proprietà privata, amerà la Libertà come sua legittima consorte, «wie sein rechtmäßiges Weib», che possiede e protegge benché non la tratti con particolare tenerezza; il francese ama la libertà come la sposa prescelta, «wie seine erwählte Braut», per lei perde la testa, fa mille pazzie e si batte fino alla morte; il tedesco, speculativo, ideologo, sognatore, ama la libertà come la sua nonna, «wie seine alte Großmutter» (DHA 7/1, 211). La Libertà francese appare come il modello di amore totale, di dedizione incondizionata all'amata che la nuova generazione di tedeschi ha da prendere a modello per condurre una propria rivoluzione sociale.

Il simbolo più iconico della Libertà come allegoria della Rivoluzione di Luglio è la *Liberté guidant le peuple* di Eugène Delacroix, che Heine descrive in un'importante efrasi nei *Französische Maler*, ammirata al Salon del 1831 (DHA 12/1, 20). Con la Rivoluzione di Luglio (1830) la *femme-liberté* diventa *femme-libre*, vera eroina delle Gloriose giornate di Luglio (27, 28, 29). Essa acquisisce connotati sempre più caricaturali e grotteschi, ma al contempo anche una misura più terrena. Da donna del popolo sulle barricate, la Libertà diventa equivoca e laida *fille publique*, sul modello della *grisette* sempre più diffuso a Parigi, soprattutto negli anni Trenta. Ne reca esempio Auguste Barbier, che si fa testimone di questo fermento rivoluzionario improntato alla rappresentazione erotica della battaglia nella poesia *La Curée (Jambes)*. Qui l'allegoria della Libertà è personificata da una donna nuda e gigante come la Diana nelle *Verschiedene* di Heine, che abita nei sobborghi popolari, non «une comtesse Du noble faubourg Saint-Germain», ma una donna dalle forti mammelle e dai fianchi larghi, vestita di bianco e rosso, come una «vierge fouguese» (Barbier 1864, 10-11), sulla scia di quelle donne 'incendiarie' che infiammarono le strade di Parigi durante le insurrezioni del 1789 e 1795 e che recano al collo il fazzoletto tricolore (Farge 1991, 484).

Come afferma Godineau, lettrice dei documenti delle autorità, alle incendiarie è demandato il compito di 'avviare le danze' della rivolta, sono baccanti che scatenano l'impeto rivoluzionario con entusiasmo e carica combattiva accendendo l'animo degli uomini, così spinti ad abbracciare l'arma. Ma esse sono pur sempre 'cittadine senza cittadinanza', fanno parte di una categoria sociale a sé, la sans-culotterie femminile, e presto prendono parte a forme di associazionismo alternativo rispetto agli uomini, occupando il posto delle tribune aperte al pubblico

e lo fanno da *tricoteuses*, dove gridano e urlano prendendo parte attiva alle deliberazioni dell'assemblea (Godineau 1995, 16-9). Le donne della rivoluzione sono anche «veicolo di anarchia», propugnatrici di un sovvertimento dell'ordine precostituito. La loro presenza all'interno della rivoluzione impone che si rivedano i ruoli e si rompano gli schemi, ribaltano le gerarchie tra sessi. Olympe de Gouges le richiama al grido «'Donna risvegliati!', la campana della ragione risuona in tutto l'universo; riconosci i tuoi diritti» (Sledziewski 1991, 46).

La *Liberté* di Delacroix descritta da Heine in *Französische Maler* è sì una dea, ma del tipo di una moderna Pulzelle d'Orleans *déshabillé*. La licenziosa e divina, *Liberté guidant le peuple* appare nelle vesti di una poderosa *fille publique* sulle barricate, un misto tra una frine, un'etera greco-romana e una pescivendola, dalla carica rivoluzionaria di una Giovanna d'Arco e il sensualismo della Venere di Milo⁴, ovvero di una più modesta «Gassenvenus» (DHA 12/1, 20). La desacralizzazione dell'immagine e dell'idea della Libertà, che assume un volto diverso a seconda del vento politico, riflette del resto le tensioni rivoluzionarie che alimentano i molteplici «Janusgesichte der Revolution» (Koopmann 1989, 204), secondo una metafora teorizzata da molti: la *Liberté* è ora benevola e accudente, ora tremenda e annientatrice. Diana appare il soggetto ideale per delineare tale visione altrettanto ambigua e irrisolta dell'idea di libertà, in quanto la dea è sia casta, sia puttana, sia madre accudente, sia furia devastatrice. Così, infatti, appare in una tale duplicità anche a Heine: «Die Freyheitgöttinn von Delacroix tritt mir mit ganz verändertem Gesichte entgegen, fast mit Angst in dem wilden Auge» (DHA 12/1, 44-5).

Nel processo di desacralizzazione e smitizzazione della *Liberté* si traducono le inevitabili conseguenze di una secolarizzazione estetica e letteraria e di una sorta di iconoclastia mitica della Rivoluzione, dove la *Liberté* è infine demitizzata e mondanizzata. Parallelamente si assiste alla costruzione di un immaginario femminile legato alla divinizzazione della donna come emblema politico ed erotico della Libertà, un culto avvallato dai circoli socialisti e anarchici, fondando un nuovo mito rivoluzionario che trae origine dal 1789 ma che ha come caratteristica iconica il gigantismo politico del femminile che diventa vero e proprio oggetto di culto. Dagli anni Trenta dell'allegoria della libertà si appropria la sinistra popolare, emerge il culto socialista della *Femme-Messie* sansimoniana. Essa diventa l'emblema della rivolta dal basso, ma si carica in aggiunta di un linguaggio esoterico e di simboli cristologici, come ad esempio si vede nell'incisione *La Trinité* di Buechez (Agulhon 1979, 71).

Balzac rappresenta la libertà repubblicana nella figura di Catherine in *Les Paysans*:

⁴ La Venere di Milo venne riscoperta nel 1820 sull'isola delle Cicladi e condotta sotto Luigi XVIII al Louvre (Calvié 2021, 174).

Catherine, grande, et forte, en tout point semblable aux filles que les sculpteurs et les peintres prennent, comme jadis la République, pour modèle de la Liberté, charmaient la jeunesse de la vallée d'Avonne par ce même sein volumineux, ces mêmes jambes musculeuses, cette même taille à la fois robuste et flexible, ces bras charnus, cet oeil allumé d'une paillette de feu; par l'air fier, les cheveux tordus à grosses poignées, le front masculin, la bouche rouge, aux lèvres retroussées par un sourire quasi féroce qu'Eugène Delacroix et David (d'Angers) ont tout deux admirablement saisi et représenté. Image du peuple, l'ardente et brune Catherine vomissait des insurrections par ses yeux d'une jaune clair, pénétrants et d'une insolence soldatesque... (Balzac 1869-76, XIV, 392).

Agulhon la definisce un revenant, un fantasma resuscitato dal passato antico e ringiovanito dai gloriosi eventi rivoluzionari contemporanei:

[...] dans tous ces dialogues ou la liberté-republique est impliquée en mot, en image ou en mythe, la référence est au passé. Exaltée, sinon engendrée, par la grande Revolution, la liberté des années trente et quarante est, suivant l'opinion, une ressuscitée que l'on espère, ou bien une revenante que l'on exorcise en la renvoyant à sa date et à ses plus fâcheux attributs (Agulhon 1979, 73).

La *Liberté* è così rievocata dalla memoria dell'antico per essere riportata in piazza al suo antico splendore soprattutto dal nuovo movimento socialista-utopico: «dans l'ordre des idées, la période a vu s'épanouir, à côté d'une opinion républicaine déjà historique, les jeunes utopies socialistes» (Agulhon 1979, 74). La dea romana *Libertas* appare qui in una veste popolare e battagliera, piuttosto miscidata ad una messianica dea dell'amore per la Libertà popolare chiamata infatti 'Venere della strada'.

Della tradizionale iconografia mitica della dea conserva alcuni attributi fondamentali in chiave moderna. È una figura imponente che si erge alta e maestosa su tutti come la Grande Dea, rievocando altresì la configurazione di Diana aricina come protettrice dei fuorilegge e degli schiavi liberati. Questa dea, dice Heine, è anche una grande idea primaverile, è l'incarnazione della libertà in forma femminile che allude alla causa dell'emancipazione sensualista. Vediamo esaltata la polimastia tipica di Diana efesia, rappresentata da un florido seno scoperto, la veste succinta dell'agile cacciatrice è diventata la sottana di una pescivendola, di una *grisette*. Non ha armi per cacciare i nemici della rivoluzione, ma è dotata di un berretto frigio repubblicano e della bandiera tricolore francese, i più comuni simboli nazionali. Questi attributi in particolare si ritrovano con frequenza nell'iconologia della Rivoluzione rappresentata come *femme* e *déesse*. La dea di Delacroix è solo l'ultima di una lunga serie di allegorie della Libertà in chiave politica. Heine si appassiona alla *Liberté* di Delacroix che appunto è una Libertà tutta francese, un'indomita e sfrenata amazzone per la quale gli uomini sono disposti a tutto, anche a sacrificare se stessi. Esiste, infatti, un legame mitologico tra il mito di Diana e quello delle Amazzoni, testimoniato dall'esistenza

di un culto di Diana a Efeso venerato dalle Amazzoni che nella città si erano insediate (Moser 2008, 62). La *Liberté* di Delacroix è letta anche da Heine come una moderna ninfa passeggiatrice dall'incedere vittorioso:

einer rothen phrygischen Mütze auf dem Haupte, eine Flinte in der einen Hand und in der andern eine dreyfarbige Fahne. Sie schreitet dahin über Leichen, zum Kampfe auffordernd, entblößt bis zur Hüfte, ein schöner, ungestümer Leib, das Gesicht ein kühnes Profil, frecher Schmerz in den Zügen, eine seltsame Mischung von Phyrne, Poissarde und Freyheitsgöttinn. Daß sie eigentlich letztere bedeuten sollte, ist nicht ganz bestimmt ausgedrückt, diese Figur scheint vielmehr die wilde Volkskraft, die eine fatale Bürde abwirft, darzustellen. Ich kann nicht umhin, zu gestehen, diese Figur erinnert mich an jene peripatetischen Philosophinnen, an jene Schnellläuferinnen der Liebe oder Schnellliebende, die des Abends auf den Boulevards umherschwärmen [...] (DHA 12/1, 20).

Volendo scavare nell'arsenale delle dee marmoree di Heine che possiamo leggere in una duplice ottica erotico-imagologica troviamo ancora l'ecfrasi della Nike della *Siegessäule* berlinese nella prima lettera delle *Briefe aus Berlin*. La colonna della Vittoria è sormontata da una divinità femminile colossale che assolve al duro compito di testimoniare la storia più recente:

Hier werden Boulevards gebaut, wodurch die Wilhelmstraße mit der Letzten-Straße in Verbindung gesetzt wird. Hier wollen wir stille stehn, und das Brandenburger Tor und die darauf stehende Viktoria betrachten. Ersteres wurde von Langhans nach den Propyläen zu Athen gebaut, und besteht aus einer Kolonnade von 12 großen dorischen Säulen. Die Göttin da oben wird Ihnen aus der neuesten Geschichte genugsam bekannt sein. Die gute Frau hat auch ihre Schicksale gehabt; man sieht's ihr nicht an, der mutigen Wagenlenkerin (DHA 6, 19).

Nella seconda lettera berlinese tra le statue e i monumenti che adornano il giardino del Tiergarten Heine descrive un'altra colossale amazzone a cavallo, la figura equestre eretta in memoria di Friederike Wilhelmine Alexandrine (1803-1892). Questa figura a metà tra una santa e un'amazzone ispira al poeta oltre che un senso civico di libertà anche un sentimento di purificazione e redenzione:

Aber jenes leuchtende, majestätische Frauenbild, das, mit einem buntglänzenden Gefolge, auf hohem Rosse vorbeifliegt, das ist unsre - Alexandrine. Im braunen, festanliegenden Reitkleide, ein runder Hut mit Federn auf dem Haupte, und eine Gerte in der Hand, gleicht sie jenen ritterlichen Frauengestalten, die uns aus dem Zauberspiegel alter Märchen so lieblich entgegenleuchten, und wovon wir nicht entscheiden können, ob sie Heiligenbilder sind oder Amazonen. Ich glaube, der Anblick dieser reinen Züge hat mich besser gemacht; andächtige Gefühle durchschauern mich, ich höre Engelstimmen, unsichtbare Friedenspalmen fächeln, in meine Seele steigt ein großer Hymnus – da erklingen plötzlich schnurrende

Harfensaiten, und eine Alteweiberstimme quäkt: 'Wir winden dir den Jungfernkranz usw.' (DHA 6, 23).

La figura di Diana qui rappresentata in veste di amazzone non è certamente un derivato del mito classico o, per lo meno, non riflette la ricezione idealista del classicismo tedesco. Tutt'altro che composta e armonica, o nobile e quieta, come vorrebbe il paradigma winckelmanniano, la Dea della Libertà in *Französische Maler* appare piuttosto una dea della disarmonia, nella quale risaltano vividi i contrasti e le sproporzioni, il carattere sturmeriano, la violenza e la forza delle membra, la brutta carnalità, l'ipersessualità e il sensualismo sfrenato. La Libertà suscita in Heine sentimenti contrastanti. Nell'ultima descrizione dei *Französische Maler* si rivela scosso dall'accostamento tra i dipinti di Delaroché e di Robert, l'uno così truce, l'altro così pacifico. Mentre fuori tuonano le baionette della battaglia e una folla di gente furiosa si riversa nelle strade di Parigi, combattono nel suo cuore l'idea di una storia universale e di una storia dell'umanità, così vicine ma al tempo stesso incompatibili. Lo coglie allora una sconvolgente e dolorosa epifania:

Wenn wir auf dem einen Gemälde jene Geschichte sehen [...] Ach! wohl thut es Noth, daß die Liebe, unverwüsthliche, melodische Geschichte der Menschheit unsere Seele tröste in dem mißtönenden Lärm der Weltgeschichte. Ich höre in diesem Augenblick da draußen, dröhnender, betäubender als jemals, diesen mißtönenden Lärm, dieses sinnverwirrende Getöse [...]. Bey solchem Lärm verwirren und verschieben sich alle Gedanken und Bilder. Die Freyheitsgöttinn von Delacroix tritt mir mit ganz verändertem Gesichte entgegen, fast mit Angst in dem wilden Auge (DHA 12/1, 44-5).

Il duplice volto della Libertà, prima battagliero, poi timido e infine quasi spaventato, rappresentano non solo l'ambivalenza della rivoluzione, che fa a pezzi l'umanità per ringiovanirla, come direbbe il Saint-Just di Büchner (1978, 51), ma anche la disposizione d'animo di Heine nei confronti di quella storia universale che per progredire e crescere all'infinito si dimentica del suo vero obiettivo, il benessere dei singoli. In tale tensione oppositiva ritroviamo anche il dualismo di Diana, che nella sua timida castità e nella sua furia vendicativa, rappresenta l'emblema di ogni contrastante idea rivoluzionaria.

Della *Liberté*, Théophile Gautier mette invece in rilievo l'evidente dissonanza tra la cruda e brutale realtà che rappresenta la donna nuda che guida il popolo sulle barricate, e l'aspetto 'fantastico' della Libertà a seno scoperto (Gautier 2011, IV, 309).

5. Cacciatrice selvaggia

Di notte – simbolo prediletto dell'inconscio e di un'epoca dominata da oscurantismo – una versione di Diana più audace e spudorata esce allo scoperto, si

dice infatti debba espiare una colpa. Cavalca come una baccante su un animale alato: è la caccia selvaggia di *Diana-Abunde-Erodiade*, triplice versione della *domina ludi* che guidava nel medioevo il sabba satanico. Nel poema *Atta Troll* (1841) la masnada furente che si inscena (capita XVIII-XX) assume attraverso lo sguardo disincantato del sognatore-sensualista la forma della più concupiscente tra le cacce selvagge. Dopo una schiera di uomini più o meno illustri, si vedono cavalcare per aria orde di giovani donne, belle come ninfe, che intonano un furioso grido baccantico mentre sventolano in alto il tirso:

Parodistisch hinterdrein,
Auf Schindmähren, magern Kleppern,
Ritt ein Troß von komödiantisch
Aufgeputzten Weibspersonen,

Deren Antlitz reizend lieblich,
Aber auch ein bischen frech.
Schrien, wie rasend, mit den vollen,
Liederlich geschminkten Backen.

Wie das jubelnd wiederhallte!
Jagdhornöne und Gelächter!
Roßgewiehr, Gebell von Hunden!
Peitschenknall, Halloh und Hussa! (DHA 4, 56).

Ecco Diana, primo personaggio femminile del corteo. La dea greca, fiera e statuaria come nell'antichità, è ancora riconoscibile dalla mezzaluna sulla fronte e dal volto bianco come il marmo, ma la sua natura, avverte lo spettatore, è assai mutata. Sebbene ancora inflessibile e severa, gli occhi di Diana serbano un nuovo bagliore, «un fuoco spaventoso / e insieme dolcissimo» (Heine 2020, 102):

Doch in ihrem schwarzen Auge
Loderte ein grauenhaftes
Und unheimlich süßes Feuer,
Seelenblendend und verzehrend.

Wie verändert ist Diana,
Die, im Uebermuth der Keuschheit,
Einst den Akteon verhirschte
Und den Hunden preisgegeben!

Büßt sie jetzt für diese Sünde
In galantester Gesellschaft?
Wie ein spukend armes Weltkind
Fährt sie nächtlich durch die Lüfte (DHA 4, 57).

In questa versione nera, Diana ha subito una brutale trasformazione a seguito del processo di demonizzazione che ha investito gli dèi tra VI e VII secolo proibendo la religione pagana, annullando i preesistenti culti che da panteistici divengono pandemoniaci. Non solo, ora Diana non è semplicemente un'eterna errante e reietta dea in esilio, ma una «povera creatura umana» (Heine 2020, 102). Essa trapassa nella modernità attraverso un percorso di persecuzione e stigmatizzazione che all'epoca in cui scrive Heine poteva dirsi tutt'altro che concluso, che si era semmai convertito in qualcosa di abnorme e disturbante, diventando un fenomeno sociale di povertà e squallore dilagante come quello della prostituzione nella grande città capitale. Ciò che appare quanto mai innovativo è il totale rovesciamento del suo mito. La proverbiale castità di Diana si tramuta nel suo opposto, come per una sorta di legge del contrappasso: ora è la dea libertina della moderna caccia selvaggia. La lussuria si è risvegliata in lei con una violenza tale da bruciare come un fuoco infernale. Lo spettatore contempla questa figura con un misto di scherno e compassione, deprecando la caduta della dea, che un tempo poteva permettersi la qualità delle sue prede, mentre oggi deve accontentarsi della quantità:

Spät zwar, aber desto stärker
Ist erwacht in ihr die Wollust,
Und es brennt in ihren Augen
Wie ein wahrer Höllenbrand.

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

Dietro Diana, Abunde ed Erodiade cavalca la masnada furente. In questo frammento nel gusto del romanticismo nero, Heine traspone la leggenda popolare della caccia selvaggia, versione corrotta e corrispettiva medievale della caccia di Diana nella mitologia classica. L'elemento pantomimico e carnevalesco è modellato sul poema epico *Albertus* (1831-33) di Théophile Gautier, dove compare una simile festa infernale sottoforma di fantasmagoria (Häfner 2006, 466). Un motivo che sarà ripreso nuovamente nei balletti *Doktor Faust* e *Die Göttin Diana*, dove sia il sabba sia il corteo baccantico si configurano come una carnevalesca caccia selvaggia.

Segue la descrizione di diversi gruppi di donne che appaiono nel corteo: il gruppo di ninfe è capeggiato dalla grande dea Diana, il secondo dalla ridente fata celtica Abunde, mentre il terzo dalla regina Erodiade. In questo esercito femminile, fantasmatico e conturbante, il poeta si sofferma sugli attributi e le qualità delle dee mettendole a confronto. In particolare, i tre distinti cortei sembrano provenire dalla scena culturale contemporanea: ninfe particolarmente belle, cavallerizze con le vesti abbottonate e donne imbellettate per la commedia, agghindate secondo il

costume parigino (DHA 4, 55-6). Con queste figure moderne la caccia selvaggia si configura piuttosto come una *love-parade*, una sfilata di moda, una passerella da Palais-Royal (Hübner 2005, 98). Interessante che il corteo delle *grisette* parigine, che all'epoca di Heine venivano chiamate *filles d'Herodiade* – come si riporta nell'anonimo trattato *Paris dansant* (1845) – sia guidato qui proprio dalla principessa d'Oriente Erodiade, interpretata da Heine come antica patrona delle *filles publiques* e *danseuses*.

La leggenda della caccia selvaggia riproposta da Heine mescola dunque antico e moderno, attualizzando un *topos* del folklore germanico: la leggenda dell'esercito furioso, «Das wütende Heer». In particolare, le fonti heiniane sono le *Deutsche Sagen* dei fratelli Grimm in 2 volumi (1816-18), l'enciclopedia mitologica e canone della *Volksmythologie* romantica, *Deutsche Mythologie*, di Jacob Grimm (1835), e *Des deutschen Mittelalters Volksglauben und Heroensagen* di Friedrich Ludwig Ferdinand Dobeneck (1815), che rappresenta dopo i Grimm, la più importante fonte di tutte le leggende contenute anche in *Elementargeister* (DHA 9, 329). Questi avevano tratto a loro volta la leggenda da fonti ben più antiche di carattere ecclesiastico, su tutti il *Canon episcopi*. Nel complesso leggendario della caccia selvaggia, inoltre, Diana emerge come controparte femminile del leggendario cacciatore selvaggio.

Le descrizioni delle tre dee che ritroviamo nello *Atta Troll* sono tratte dalla mitologia germanica. Qui infatti, Diana, Herodias e Abunde appaiono come tre divinità in tutto equivalenti e sovrapponibili che si accompagnano in trio nella masnada furente. Il nome di 'Abunde' deriva da *Abundantia*, che è uno dei tanti nomi di Diana italica, venerata ad esempio dagli etruschi come *Bona Dea* (Grimm 1835, I, 177). Si presenta come fata, dama benevola, del focolare, spirito elementare aereo, ma associato alle lammie e *strigae* che solcavano i cieli predicando il futuro. Per questo motivo, Abunde rientra tra le divinità demonizzate. Dobeneck dedica alle lammie/strigae una parte consistente della sua mitologia associata al diavolo, descrivendole come figure che praticano scorribande notturne nel cielo insieme a donne e uomini per celebrare riti orgiastici. Pur menzionando la fonte antica – *Otia Imperialia* di Gervasio di Tilbury (1211) – Dobeneck tratta la leggenda delle lammie come una storia vera da lui stesso testimoniata: «Ich kenne Weiber in meiner Nachbarschaft, welche versicherten, wie sie nachts, wenn ihre Männer schliefen, in der Versammlung der Lamien, mit schnellem Flug über das Meer schwebten und die Welt durcheilten» (Dobeneck 1815, II, 32). Chiarisce dunque l'etimologia di *Hex* derivata da *Hecate* che significa «femina magiae f. veneficiis dedita» (Dobeneck 1815, II, 33). Le streghe e le lammie in quanto «Unholde» fanno parte della compagnia del demonio in onore del quale partecipano a rituali e consessi danzanti. Come osserva anche Grimm, il nome di Diana viene invocato nella caccia selvaggia alternativamente al corrispettivo volgare «die frauen unhold» (Grimm 1835, I, 522).

Secondo le testimonianze riportate nella *Demonolatria* di Nicolas Rémy o Remigius (1595), il diavolo ciruisce gli uomini offrendogli il piacere amoroso di belle donne (Dobeneck 1815, 35). Infatti, la caccia selvaggia appare in tutto un

residuo pagano dell'arcaico culto romano della natura, impersonato dalla figura della dea Diana tradizionalmente accompagnata dal corteo delle sue ninfe, che continuava ad essere celebrato in tutto il paganesimo con rituali orgiastici della vegetazione, poi sfociato in credenze superstiziose relative alla stregoneria e a pratiche demoniache: «Das wütende Heer ist eigentlich ein Nachlaß des römischen Glaubens, daß Diana mit ihren Nymphen Nachtzeit die Haine und Wälder durchstreife, der sich Zeitgemäs in spätern Jahrhunderten, das Mittelalter hindurch, wilder und furchtbarer gestaltet hat» (DHA 4, 767).

Deutsche Mythologie è un trattato della mitologia nordica dedicato alla genealogia degli dèi norreni e delle loro filiazioni con gli dèi classici, greci e romani antichi. Qui Diana, insieme con Iside, è associata a Holda, Berchta, Cibebe, Demetra, mentre Abundia/Herodias/Holda sono analoghe versioni della dea Diana nella mitologica celtica e germanica: «Herodias [...] Holda [...] Diana die nächtliche mondgottheit, die wilde jägerin, bewegt sich in diesem kreise; Diana, Herodias, Holda stehen für oder nebeneinander [...] gleich der Herodias erscheint Diana als *domina* und *hera*» (Grimm 1835, I, XIII; 156; 522). *Herodias* appare infatti come corruzione di *Hera Diana*. Le figure vengono qui trattate in relazione alla pratica notturna della caccia selvaggia, inizialmente rituale agricolo, configurandosi successivamente come viaggi notturni di streghe, *Hexenfahrt*, fantasmagorica rappresentazione dei precedenti rituali agricoli e orgiastici, come si legge nelle condanne ecclesiastiche che si ripetono nella formula penitenziale riportata nel *Decretorum Libri XX* di Burchard von Worms (1008-12):

[...] quaedam sceleratae mulieres retro post Satanam conversae, daemonum illusionibus seductae, credunt se nocturnis horis cum Diana Paganorum dea vel cum Herodiade et innumera multitudine mulierum equitare super quasdam bestias, et multa terrarum spatia intempestae noctis silentio pertransire, ejusque jussionibus velut damoniae obedire, et certis noctibus ad ejus servitium evocari (Grimm 1835, I, 595).

L'esercito furioso delle cacciatrici selvagge è guidato dal dio Wotan, corrispettivo di Bacco nella religione germanica. Qui troviamo inoltre figure in tutto simili alle baccanti degli antichi cortei di Dioniso, composto cioè da «unzählbaren Menge von Weibern» (Dobeneck 1815, I, 56) e «innumera mulierum multitudine» (Grimm 1835, I, 175). Heine recupera filologicamente questo dettaglio che restituisce nei versi «Auch der Damen sah ich viele im dem tollen Geisterzüge» (DHA 4, 55).

Si dica, infine, che il motivo della caccia selvaggia dello *Atta Troll* fa da *pendant* al destino di esilio ed emarginazione proprio dell'orso ballerino protagonista del poema, rappresentante dell'osteggiata *Tendenzliteratur* contro cui Heine si scaglia anche alla fine del libro di *Börne*, opponendovi l'immagine del corteo di ninfe al rogo nel quale svetta l'immagine di una Grande Dea Diana, ormai pallida e smorta, fiaccata da secoli di persecuzioni religiose.

6. Erodiade «Hera Diana»: errante *femme fatale*

La figura dell'Erodiade heiniana che compare nella triade selvaggia dello *Atta Troll* si distanzia dal racconto biblico riportato da Matteo (14:1-12) – nel quale la principessa ebraica persuade la figlia Salomè a danzare per Erode allo scopo di convincerlo a decapitare Giovanni Battista e ottenere così la sua testa. Essa si rifà piuttosto alle trasposizioni derivate dalle leggende medievali, che aggiunsero alla vicenda della decapitazione un senso di rimorso e frustrazione da parte di Erodiade per l'atto compiuto, prefigurando l'immagine dell'ebrea eternamente maledetta. Bisogna aggiungere che Erodiade-Salomè fu in seguito considerata un'unica immagine femminile, carica degli attributi di entrambe le figure bibliche, dal momento che i loro nomi, di Erodiade madre e Salomè figlia, potevano essere facilmente scambiati per via dell'apposizione nominale. Erodiade-Salomè entrò così nell'immaginario leggendario popolare quale bellissima e conturbante danzatrice orientale, condannata tuttavia ad un 'esilio volante', poiché si narra che dalla bocca del santo Giovanni Battista spirò un vento così forte da portare via Erodiade via, costringendola a vagare nel vento per l'eternità:

Da mezzanotte al canto del gallo siede sulle querce e sui nocciuoli, oppure si libra senza posa nell'aria. Secondo una leggenda medievale, il volare errando di Erodiade risale al tempo della decapitazione di San Giovanni. Quando le fu presentata su un piatto la testa del Battista, Erodiade, disperata e pentita, la coprì di lacrime e baci. Ma la bocca della testa troncata cominciò a soffiare terribilmente, spingendo la colpevole in alto nell'aria. Da quel momento Erodiade vola di qua e là senza riposo (Abbiati, Agnoletto, e Lazzati 1984, 25; Bonomo 1985, 27-8)

L'Erodiade heiniana si discosta dunque dalla tradizione scritturale per ripescare il dato popolare e cripto-mitologico, desunto dalla tradizione folklorica delle leggende medievali circolanti tra il IX e XII secolo e che mescolavano non solo l'identità di Erodiade e Salomè, ma anche quella di Diana e di Erodiade. La fonte di Heine è ancora Jacob Grimm, a sua volta debitore dei documenti storico-demonologici, come quello di Burchard von Worms, che miscida Diana ed Erodiade nei documenti relativi alla caccia alle streghe condannate dal *Canon Episcopi*:

Herodias, an die uns eben Befana gemahnte, [...] sei Herodias (die tochter) verwünscht worden, in gesellschaft der bösen und teuflischen geister umzuwandern. sie wird an die spitze des wütenden heers oder der nächtlichen hexenfahrten gestellt, neben die heidnische Diana, neben Holda und Perahta, oder an deren platz (Grimm 1835, I, 174).

Un'altra fonte indiretta è *Ysengrimus* di Nivardus (XII sec.), un poema epico-goliardico con soggetti animaleschi, in cui la santa Pharaïldis appare come una Erodiade a metà tra una strega e una penitente cattolica. La leggenda medievale di

Erodiade è contenuta anche in un poema anonimo *Reinardus (Roman de Renart I)*, un poema anonimo del XIII secolo, in cui è assimilata a Diana-Ecate e dove si narra che dopo aver chiesto la decapitazione di Giovanni Battista, la principessa orientale fu condannata a vagare in compagnia di quella e dello spirito maligno senza tregua. L'opera è conosciuta con ogni probabilità da Heine attraverso il rifacimento epico di Goethe, *Reineke Fuchs* (1794).

Esiste inoltre una relazione etimologica tra Diana e Erodiade, quest'ultima derivato dalla deformazione linguistica «Hera Diana», ovvero Signora del Mezzogiorno (Battisti 1989, 162). La leggenda di Meridiana è trasmessa da papa Gerberto, vissuto nel X secolo e riportata da Walter Map nel XI secolo:

Meridiana o Marianna, per esempio si chiamava il diavolo sotto forme femminili col quale ebbe rapporti, secondo una leggenda, Gerberto, che poi fu papa col nome di Silvestro II (1003). Nella versione che di essa ci è stata tramandata da Walter Map (1140-1210), Meridiana si mostrò a Gerberto un giorno che egli, nell'ora del meriggio, disperato e affamato vagava in un bosco vicino Reims, come una donna di straordinaria bellezza, seduta su un drappo di seta, con innanzi a sé un gran mucchio di monete. Gerberto fece per fuggire, sospettando qualche inganno, ma la donna gli rivolse amabili parole, gli disse il suo nome e come anche lei fosse una creatura di Dio. In più gli offrì se stessa e l'oro, senza pretendere in cambio nessuna premessa, né tanto meno alcun patto. Gerberto accettò, e non solo divenne ricchissimo, ma grazie agli insegnamenti di Meridiana, innumerosissimi di lui, vinse in sapienza i più dotti cittadini di Reims, e diventò il soccorritore dei poveri e il difensore degli oppressi. [...]. Quest'uomo morì santamente (Bonomo 1985, 31).

Ciò prova una contiguità mitica, testimoniata soprattutto dai già citati canoni sulla stregoneria di Reginone e di von Worms – che assimilavano le due figure nella caccia infernale come seguaci di Satana, stabilendo un definitivo parallelismo tra la versione ebraica e greca di tale ambivalente configurazione femminile. Secondo Bonomo lettore in questo passo del *Ramo d'oro* di James Frazer, la leggenda medievale di Erodiade avrebbe il pregio di illustrare il carattere sacromagico di certe pratiche e forme rituali antiche di purificazione e benefiche-liberatrici per mezzo dell'aria (Bonomo 1985, 28).

Nella modernità la cacciatrice celeste Salomè si trasforma in una conturbante danzatrice orientale. Il mito di Salomè-Erodiade ebbe grande diffusione nella letteratura e nelle arti europee del XIX secolo, il cui fascino, morboso ed esotico insieme, che veniva esaltato dalla danza dei sette veli, fa della principessa orientale il soggetto ideale per un tipo di rappresentazione non solo letteraria, ma anche e soprattutto artistica e musicale (Dottin-Orsini 1993; 1996). Il successo di questa figura quanto mai controversa, libidica e annichilente ha dato sfogo prima al compiacimento sadomasochistico di una certa letteratura settecentesca, poi alle infinite suggestioni estetiche che promanano da questo «idolo di perversità» (Dijkstra 1988), ovvero «i desideri e angosce di un secolo che vive con inquietudini

le rapide metamorfosi tecnico-scientifiche e le continue rivendicazioni socio-politiche che lo incalzano» (Giaveri 2020, 91-2).

Nell'immaginario ottocentesco viene così profilandosi una dicotomia tra quel capo mozzato di Battista, non più solo immagine del trionfo, macabro e rivoluzionario insieme, del secolo dei Lumi, ma anche «simbolo di un progresso a cui si ritiene che, per sua natura, la donna si opponga, oppure emblema di una mascolinità e supremazia intellettuale di cui l'altro sesso è invidio nemico»; e dall'altra parte, quella della danza perversa di Erodiade, la «fanciulla danzante o irrigidita nella contemplazione del macabro» che «presta le sue forme tanto all'ossessione misogina diffusa nella nascente cultura di massa, quanto al sogno elitario di una mistica dell'arte condiviso dagli adepti dei vari cenacoli» (Giaveri 2020, 92).

L'interesse per il soggetto Erodiade deve essere ricondotto alla moda dei viaggi in Oriente, diffusa in Francia a cavallo tra gli anni Trenta e Cinquanta del XIX secolo. Molti scrivono dei diari, come quelli di Maxime Du Camp, Nerval (*Voyage en Orient*), Cristina Belgiojoso (*Vita intima e vita nomade in Oriente e Ricordi dall'esilio*). Gustave Flaubert tramanda le sue memorie in *Souvenirs littéraires*, ma alcune esperienze vengono traslate anche in racconti, come *Hérodias (Trois contes, 1877)*, e nel romanzo *Salambò* (1862) attorno alla figura della baiadera orientale.

In ogni caso è *Atta Troll* ad essere considerata la prima opera della letteratura moderna ad aver recuperato la figura biblica e leggendaria medievale della figlia di Erode (Lülsdorff 1953). È Heine a farle solcare i cieli come danzatrice volante, stabilendo così un ponte tra la leggenda biblica medievale e le successive figurazioni dove è rappresentata come danzatrice cortigiana, proponendo per la prima volta una variazione moderna del demone-fantasma in esilio e della cacciatrice selvaggia.

La figura di Diana-Erodiade segna inoltre un passaggio fondamentale nella concezione del femminile nella moderna letteratura europea, che a partire da Heine sembra emanciparsi gradualmente da «ewige Weiblichkeit» verso la conturbante e perturbante «ewige Jüdin» (Krobb 1993). Non solo in quanto donna, ma anche come assassina, macchiata di un crimine che la costringe ad un'eterna erranza, la Diana-Erodiade di Heine diviene infatti l'emblema dell'ebrea errante condannata a rivivere il dramma che l'ha segnata per sempre, eppure capace di catalizzare su di sé il fascino non solo della sua potenza erotica, ma anche quello delle sue ombre, dei suoi traumi e tutto il dolore del suo vissuto storico. La marginalità di Erodiade, il suo essere *Außenseiterin*, è implementata dall'appartenenza alla religione ebraica che ne fa una definitiva eroina del popolo semita.

Il tema dell'esilio di Erodiade era già al centro del mito femminile errante del romanzo coevo di Eugène Sue, *Le Juif errant* (1844-45), pubblicato a puntate su «Le Constitutionnel», dove emerge un'Erodiade principessa danzante e in perpetuo esilio. Sue aveva tratto ispirazione dalla figura leggendaria di Erodiade come cacciatrice celeste ed eterna penitente, dal vangelo di Matteo, da *Antichità giudaiche* di Giuseppe Flavio e da Alfred Maury, un bibliotecario studioso di

leggende medievali che mise in rapporto le peregrinazioni bibliche di Erodiade con la teoria del sogno (Molinari 2015, 40). All'Erodiade di Sue segue quella heiniana nel poema *Atta Troll* del 1847 che viene così a sovrapporsi alla più diffusa figura mitica dell'ebreo errante, narrata in quegli anni anche da Edgar Quinet in *Ahasvérus* (1843).

Nello *Atta Troll* la danzatrice volante Erodiade che solca i cieli del cupo paesaggio dei Pirenei è la terza in ordine di apparizione nel corteo infernale dopo Diana e Abunde, non solo perché ad essa apparterebbe un terzo del dominio terrestre – in qualità di figura simbolica posta a rappresentanza della religione rivelata più importante del mondo (Grimm 1835, I, 175), ma soprattutto poiché nell'Erodiade che volteggia nell'aria si incarna la natura femminile condannata dalla storia. La demonizzazione di Erodiade riguarda infatti anche quella dell'arte di cui si fa corifea, la danza, che ha subito quale antico retaggio dei culti pagani romani e germanici un'analoga condanna da parte della Chiesa, come emerge nell'articolo XLII di *Lutezia*:

Ich kann nicht umhin hier zu erwähnen, daß die christliche Kirche, die alle Künste in ihren Schooß aufgenommen und benutzt hat, dennoch mit der Tanzkunst nichts anzufangen wußte und sie verwarf und verdamnte. Die Tanzkunst erinnerte vielleicht allzusehr an den alten Tempeldienst der Heiden, sowohl der römischen Heiden als der germanischen und celtischen, deren Götter eben in jene elfenhaften Wesen übergingen, denen der Volksglaube, wie ich oben andeutete, eine wundersame Tanzsucht zuschrieb. Ueberhaupt ward der böse Feind am Ende als der eigentliche Schutzpatron des Tanzes betrachtet, und in seiner frevelhaften Gemeinschaft tanzten die Hexen und Hexenmeister ihre nächtlichen Reigen. Der Tanz ist verflucht, sagt ein fromm bretonisches Volkslied, seit die Tochter der Herodias vor dem argen Könige tanzte, der ihr zu Gefallen Johannem tödten ließ. 'Wenn du tanzen siehst, fügt der Sänger hinzu, so denke an das blutige Haupt des Täufers auf der Schüssel, und das höllische Gelüste wird deiner Seele nichts anhaben können!' (DHA13/1, 155).

Non stupisce, difatti, che Erodiade danzatrice rappresenti, per così dire, la patrona delle 'filles d'Herodiade', che calcavano i palchi dei teatri parigini nel XIX secolo, o più spesso le sale da ballo dedite a danze ritenute scabrose e illecite⁵. Questi balli, che esplosero nella capitale parigina nei primi anni Quaranta, divennero un vero e proprio caso politico e culturale. Tra le figlie di Erodiade,

⁵ Si fa riferimento al volume *Paris dansant, ou Les filles d'Hérodiade, folles danseuses des bals publics: le bal Mabille, la Grande-Chaumière, le Ranelagh, etc* (Paris: J. Breauté), 1845. Si tratta di uno scritto anonimo, di stampo falansteriano, che analizza da un punto di vista socio-politico lo sviluppo dei balli pubblici tanto di moda a Parigi, come conseguenza diretta delle conquiste coloniali e delle spedizioni marittime francesi, raccontando le sorti di tutte quelle regine Pomare, giovani e povere condotte a Parigi come schiave ballerine.

prostitute danzatrici, si annoverava Pomaré, alla quale Heine dedica l'omonima poesia contenuta nelle *Historien del Romanzero*. La ballerina della poesia, Élise Sergent, acquisisce il soprannome di 'Pomare', all'epoca regina di Tahiti (1813-1877)⁶, poiché viene osservata danzare come Erodiade:

Sie tanzt. Derselbe Tanz ist das,
Den einst die Tochter Herodias
Getanzt vor dem Judenkönig Herodes.
Ihr Auge sprüht wie Blitze des Todes.

Sie tanzt mich rasend -- ich werde toll --
Sprich, Weib, was ich dir schenken soll?
Du lächelst? Heda! Trabanten! Läufer!
Man schlage ab das Haupt dem Täufer! (DHA 3/1, 30).

La figura di Erodiade è la più audace e sfrenata; probabilmente per questo è fra le dee la più amata da Heine. Egli le si dichiara per sempre suo 'cavalier servente' in alcuni ardenti versi del caput XIX in *Atta Troll*:

Aber du, Herodias, [...]

Denn ich liebe dich am meisten!
Mehr als jene Griechengöttinn,
Mehr als jene Fee des Nordens,
Lieb' ich dich, du todte Jüdin!

Ja, ich liebe dich! Ich merk' es
An dem Zittern meiner Seele.
Liebe mich und sey mein Liebchen,
Schönes Weib, Herodias!

Liebe mich und sey mein Liebchen!
Schleudre fort den blut'gen Dummkopf
Sammt der Schüssel, und genieße
Schmackhaft bessere Gerichte.

Bin so recht der recht Ritter,
Den du brauchst – Mich kümmert's wenig
Daß du todt und gar verdammt bist –
Habe keine Vorurtheile – [...]

⁶ La storia della regina Pomare è intrecciata alle vicende coloniali francesi in Polinesia, che condussero alla guerra franco-tahitiana nel 1845 (La Roncière 2003, 558).

Nimm mich an als deinen Ritter,
Deinen Cavalier–servente;
Werde deinen Mantel tragen
Und auch alle deine Launen.

Jede Nacht an deiner Seite
Reit' ich mit dem wilden Heere,
Und wir kosen und wir lachen
Ueber meine tollen Reden (DHA 4, 63).

Heine simpatizza con Erodiade per la comune appartenenza al mondo giudaico, e probabilmente anche perché nella condizione di questa tipologia femminile si riflette la cocente attualità di una problematica sociale. Erodiade-Pomare rappresenta l'epopea quotidiana di una donna parigina, il destino di una *grisette* costretta a vendere il proprio corpo, che si vestiva e agghindava alla moda orientale in voga nella *Halbwelt* o demi-monde di Parigi, guadagnandosi da vivere nei bordelli e nei teatri, svolgendo umili e degradanti lavori. Non solo, pare che Heine avesse intravisto nel tipo della Pomare i lineamenti della sua stessa amata, come riporta nei suoi *Souvenirs* Caroline Jaubert:

Les femmes pâles, aux traits réguliers, d'une beauté un peu fantôme, l'intéressaient particulièrement; un visage bizarre, tenant un peu du sphynx, l'attirait aussi. Il y eut en ce genre une célébrité dont on parla quelque temps, désignée sous le nom de Reine Pomaré. A son sujet la verve d'Henri Heine était intarissable, mais de ces amours-là il vivait. La passion qui l'a tué a été inspirée par cette fillette devenue sa femme, face ronde et pleine, aux grands yeux noirs, cheveux abondants, belles dents blanches dans une bouche riieuse, formes épanouies, vrai type d'ouvrière parisienne, avec des mains d'une distinction aristocratique: le son de sa voix était pour Henri Heine un enchantement perpétuel, sans cesse il y faisait allusion; plusieurs fois, durant sa longue agonie, il m'a répété que cette voix avait rappelé son âme au moment où décidément elle prenait son vol vers l'inconnu (Jaubert 1879, 301).

Trascendendo i connotati sensualisti propri di Diana da un lato e quelli spiritualisti di Abunde dall'altro – rispettive visioni scarnificate e degradate della religiosità pagana greca e germanica – Erodiade rappresenterebbe, secondo Hilmes, la sintesi ideale di entrambe quelle religioni, nella celebrazione di un'idea di vita sensualmente appagante, felice: «die Vision glücklicher Lebenspraxis, in der sich Sinnlichkeit und echtes Gefühl verbinden, wodurch die Weltfremdheit verstiegener Geistigkeit ebenso ausgeschlossen wird wie der blinde Primat bloßer Empfindung» (Hilmes 1990, 126), tralasciando tuttavia il problema di un'attualizzazione del mito legato al *demi-monde* parigino. Heine sembra dirci, piuttosto, che paganesimo e cristianesimo non possono coesistere nel mondo moderno, se non integrando i tratti caratteristici di Erodiade, prototipo della donna

audace che non prova vergogna o risentimento per la potenza del proprio amore e che si esprime attraverso la danza popolare, che Heine amava per il suo carattere ribelle e sfrenato, tutt'altro che 'virtuoso', come scrive in *Lutezia* (DHA 13/1, 155).

Erodiade è considerata una figura biblica estrema, peccatrice e perversa che in due momenti ha contravvenuto alle leggi imposte dalla religione: prima infrangendo la legge ebraica sul matrimonio, sposando in seconde nozze Erode Antipa, fratello del primo marito Erode Filippo, infrangendo il divieto di risposarsi se non in caso di morte del primo marito; poi facendo imprigionare e decapitare Giovanni Battista. Il sacrificio emerge come conseguenza di un lecito atto passionale, rappresentando un' estrema manifestazione d'amore ai limiti della crudeltà sentimentale, amore che non trova espressione se non attraverso una follia disperata. Heine giustifica così con una malcelata ironia la decapitazione di Battista richiesta da Erodiade: come non desiderare la testa di un uomo che si ama?: «Wird ein Weib das Haupt begehren/ Eines Manns, den sie nicht liebt?» (DHA 4, 59). Il binomio tautologico amore-follia e amore-morte, che trova un corrispettivo nell' aforisma byroniano del *Don Juan* «Love is vanity [...] / Except where'tis a mere insanity»⁷, che assurge di fatto a tratto psicologico caricaturale anche nei diversi ritratti delle donne *Shakespeares Mädchen und Frauen*, in particolare nelle streghe e valchirie del *Macbeth*⁸. Il motivo di Erodiade come ebrea errante sarà ripreso dal romanzo di Karl Gutzkow, *Die ewige Jüdin* (1869), quindi dal *Parsifal* di Richard Wagner (1877-82).

Alla scena di *Atta Troll* fa eco una delle ultime poesie di Heine, *Es träumte mir von einer Sommernacht* contenuta in *An die Mouche*, dove Erodiade torna a ossessionare le visioni allucinate del poeta morente nella sua tomba di materassi:

Hier war zu schau'n der Tanz Herodias
 Das Haupt des Täufers trägt man auf der Schüssel;
 Die Hölle sah man hier und Satanas,
 Und Petrus mit dem großen Himmelsschlüssel.
 [...]

Hier war zu sehn Dianas wilde Jagd,
 Ihr folgen hochgeschürzte Nymphen, Doggen;
 Hier sah man Herkules in Frauentracht

⁷ Oppure, come è stato suggerito, quest'immagine potrebbe derivare dalla tragedia sacra di un teologo svizzero, *Johannes der Vorläufer* (1793), in cui appare una Salomè bambina che gioca a palla con la testa del Battista (Dottin-Orsin 1996; Molinari 2015, 42).

⁸ Heine conosce Shakespeare tramite le traduzioni di Wieland, Tieck e Schlegel; è nota anche la ricezione tramite Franz Horn (*Shakespeare's Schauspiele erläutert*, 1823-31) e il saggio *Poesie und Beredsamkeit des Deutschen von Luther's Zeit bis zur Gegenwart* (1822-29). Heine lesse sul «Literarische Conversations-Blatt» un articolo anonimo attribuito a Horn dal titolo *Shakespeare's Macbeth. Bruchstück eines noch ungedruckten größeren Werks über Shakespear.* (DHA 10, 454).

Die Spindel drehend, hielt im Arm den Rocken (DHA 3/1, 393).

Un'analogia scena a tre come quella dello *Atta Troll* era già stata descritta nella *Harzreise* nella salita al Brocken, quando Heine paragona le tre vette personificate a tre figure divine femminili, Ilse, Bode e Selke le quali si contendono lo scettro di Elena. Non sapendo decidere quale delle tre sia la più bella, paragona il suo dilemma alla scelta di Paride. Alla fine decide di dare la mela a Ilse, che è descritta con gli stessi attributi di una ritrosa e casta Diana, la quale lo guarda «mit unwiderstehlicher Gleichgültigkeit und doch zugleich so innig, so ewig, so durchsichtig wahr» (DHa 6, 136).

Diana-Erodiade si conferma così come il modello di una «Rätselhaftigkeit» propria di tutte le immagini mitologiche e chimeriche che avrebbero di lì a poco ossessionato la letteratura contemporanea francese, non ultimo il fenomeno sociale e letterario, insieme reale e immaginato, delle vergini funeste (Marmori 1966). A partire dagli anni Sessanta si assiste infatti ad un'esplosione di Erodiadi risvegliate da Heine e che si richiamano anzitutto al suo fascino morboso e alla carica seduttiva. Nasce la *femme fatale*. Una rappresentazione della caccia selvaggia dello *Atta Troll* diventa la Titelvignette disegnata da Willy Pogany per l'edizione inglese del 1914, a riprova di come la scena fosse rappresentativa di tutta l'opera.

Il fascino della figura biblica femminile, del suo amore violento e fustigatore diventano un motivo letterario di grande impatto per l'immaginario dell'epoca, che nella figura di Salomè-cacciatrice selvaggia traspose il tema contemporaneo dell'esplosione del desiderio represso, della passione annientatrice e della follia d'amore, come si vedeva nella scena della richiesta della testa del casto Giovanni Battista. Superfluo elencare le innumerevoli riprese di Erodiade-Salomè che si richiamano alla figura dello *Atta Troll* di Heine nella letteratura europea, soprattutto francese e inglese, di cui già Praz diede conto in un ampio capitolo, «Bisanzio», nel capolavoro *La carne, la morte, il diavolo nella letteratura romantica* (1930).

I soggetti femminili delle tele di Gustave Moreau, di un pallore algido e di un'aura onirica e fantastica devono molto all'estetica romantica e decadente di Heine. Moreau, infatti, amava Heine e possedeva una copia francese dello *Atta Troll* (*Poèmes et Légendes*, Paris, 1874). Ary Renan fu il primo a riconoscere come l'acquerello *L'Apparition* (1875) con soggetto Salomè, fosse ispirato al poema heiniano (Mathieu 1976, 128). Anche il celebre soggetto di *Oedipe et le Sphinx* (1864) trasponeva sulla tela la sfinge della prefazione alla terza edizione del *Buch der Lieder* (Hirdt 2003, 152). La Sfinge è il simbolo femminile per eccellenza, il suo incanto risiede nel mistero e nell'inaccessibilità da cui scaturisce un segreto e voluttuoso orrore. Tale è il pensiero di Nerval traduttore dell'*Intermezzo*: «La femme est le chimere de l'homme, ou son démon, comme vous voudrez, – un

monstre adorable, mai un monstre»⁹. La poesia heiniana appare a Nerval come l'espressione del canto disperato dell'uomo-amante che si strugge per donne demoniache, mostruose, chimere seduttiva e perfide, amabili e ritrose, che il poeta ama pur con tutti quei difetti che le rendono fatali ma per questo ancor più desiderabili. L'Erodiade heiniana, espressione della danza macabra ed erotica al pari delle Willi o di Laurence, si riflette ancora nella *Salomè dansant devant Hérode* di Moreau e torna ripetutamente e con ossessività in innumerevoli variazioni di autori e compositori tra la seconda metà del XIX secolo all'inizio del Novecento tra cui com'è noto, Wilde, Banville, Mallarmé, Strauss che elaborano il motivo di una «irrational and subversive nature of dance» (Santini 2011, 239). Tra questi anche Jean Lorrain (pseudonimo di Paul Duval), che riprese la figura di Salomè in due sonetti, *Hérodias*, dedicato a Flaubert, e *Hérodiade*, dedicato a Theodore de Banville, pubblicati nella raccolta *l'Ombre ardent* (Paris: Charpentier et Fasquelle) nel 1897 (Molinari 2015, 61).

⁹ Nel 1848 Nerval aveva tradotto alcuni cicli del *Buch der Lieder*, pubblicati tra luglio e settembre su «La Revue des Deux Mondes», raccolti in seguito nel volume *Poèmes et légendes* (Paris: Michel Levy Frères, 1855) e commentate in due prefazioni (Nerval, 1989, I, 1128-32).