

## Capitolo 8

### Il mito del Venusberg

Jüngstens träumte mir: spazieren  
In dem Himmelreiche ging ich,  
Ich mit dir – denn ohne dich  
Wär der Himmel eine Hölle.

Heine, *Neue Gedichte*

#### 1. Dalla leggenda al mito

Il mito del Venusberg non è solo una nota leggenda medievale di origine boema costruita attorno alla figura di Frau Venus, la misteriosa signora della Montagna, e del suo tormentato rapporto con il cavaliere Tannhäuser, quanto un vero e proprio complesso mitologico denso di rimandi che può essere letto sotto una molteplicità di punti di vista. La centralità di Venere come demonessa, l'esilio di questa e degli spiriti elementari nella Montagna, il suo influsso magico sulla stirpe umana, il rapporto tra natura e culto satanico, la conflittualità interna al soggetto maschile scisso tra voluttà e castità, tra paganesimo e ascetismo cristiano sono gli elementi che compongono la costellazione del Venusberg – mito che esercitò una particolare suggestione sulla generazione romantica tedesca.

Il tema del conflitto interiore (*Zerrissenheit*) quale oscillazione del soggetto tra i poli dell'ascesi e del godimento al centro della vicenda di Tannhäuser, si colloca niente meno che nel grande dilemma romantico tra ragione e sentimento che aveva inaugurato la moderna letteratura con il *Werther* (Brössel 2021). Il conflitto tra soggetto e mondo esterno – mondo che impone su quello aspettative, modi comportamentali, imposizioni sociali – determina tra Sette e Ottocento fratture sempre maggiori. È nella figura dell'artista, del poeta e del soggetto sensibile che

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, *Il mito del Venusberg*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0969-4.15, in Arianna Amatruda, *La Dea Diana di Heine. Sopravvivenza e rinascenza del mito nella Parigi del XIX secolo*, pp. 243-274, 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

questa conflittualità emerge in modo preponderante, causandone l'isolamento o un posizionamento laterale rispetto alla società. La scissione del soggetto romantico si traduce nella fluttuazione continua tra la realizzazione dei propri desideri e l'aderenza e la conformità a una realtà imposta che quei desideri continuamente elude. Se in Heine tale conflittualità sembra dirsi superata grazie al sensualismo di stampo religioso, segnatamente attraverso la sacralizzazione dell'eros garantendo una sorta di bilanciamento tra materialismo e spiritualismo (Wollschläger 2005), negli autori romantici questa polarità assume una dimensione più ampia e maggiormente controversa, che va ad abbracciare non solo la sfera pulsionale, ma anche il grande tema di una *Bildung* esteticamente ed eroticamente orientata.

Per i romantici il femminile mitologico è il simbolo positivo della natura materna legato alla dimensione originaria edenica propria di un'umanità lontana dagli esiti della moderna civiltà capitalistica. Essa è veicolo ed espressione della pulsione erotica, ma anche della vocazione estetica che riconduce l'essere umano a se stesso. Al contrario, nell'immagine della donna demonizzata e tentatrice, responsabile di traviare il soggetto rispetto alle aspettative esterne, si riflettono le latenti ambivalenze storiche di una promessa di felicità e di un sogno edenico anticapitalistico che è destinato sempre più a sfumare. Come demone, *femme fatale*, sfinge misteriosa, la donna incarna tutte le tensioni di una chimerica aspirazione romantica anticapitalistica. La demonizzazione del femminile riflette non tanto la perversione del poeta, quanto la critica del sistema che etichetta, ammonisce, tabuizza, omologa e che persino castra, puntando a una società epurata dal principio di piacere, dalla molla del desiderio e della creatività.

Il grande tema alla base del *Kunstmärchen* del mito di Tannhäuser è dunque anche la critica socio-economica: il progressivo allontanamento dell'uomo moderno dalla natura viene tematizzato attraverso il rapporto amoroso ambivalente per una figura femminile che provoca un risveglio sensuale inconscio coincidente con il desiderio di ritorno alla dimensione naturale. Un desiderio che tuttavia appare anacronistico nell'incipiente mondo capitalistico, e per questo innesca tensioni maggiormente irrisolvibili. *Künstlerroman* goethiano, *Künstlermärchen* romantico e saghe sugli *Elementargeister* tematizzano questi aspetti che confluiscono nelle diverse riscritture moderne del mito del Venusberg. Se i primi romantici anticipano il senso di spaesamento e turbamento causato dalle trasformazioni economiche in atto, nella Restaurazione questo processo emerge in maniera ancor più accentuata nella metà del secolo con la Rivoluzione industriale, l'affermazione della borghesia bancaria e lo sviluppo urbano in senso capitalistico, preconizzando il disincanto del mondo, *Entzauberung der Welt*. Il conflitto del rapporto natura-civiltà nella letteratura tardoromantica, infatti, ha esiti spesso reazionari: invece che tradursi in azione e trasformazione, il conflitto viene interiorizzato dal soggetto il quale, desideroso di affermare la propria libertà attraverso il soddisfacimento di bisogni e aspirazioni, risulta infine incapace di realizzarla concretamente, restando incatenato nella scelta tra dimensione interiore e vita esteriore.

Heine tenta di sciogliere tale tensione a favore di una nuova utopia panteistica nella costituzione umanitaria di un regno divino in terra, forte anche delle promesse e speranze rivoluzionarie protosocialiste francesi. La riscrittura del mito del Venusberg e di Tannhäuser da parte di Heine passa naturalmente attraverso il momento romantico, ma anche attraverso il recupero delle fonti di età moderna che avevano ispirato i romantici, su tutte il trattato *Mons Veneris. Frau Veneris Berg* di Heinrich Kornmann (1614) e *Blocksberg-Verrichtung* di Johannes Praetorius (1668). Da questi testi avevano attinto a piene mani Arnim e Brentano i quali riportano la ballata nel *Des Knaben Wunderhorn* (1805-08). Anche Tieck riscrive la ballata in una duplice fiaba o «Kunstmärchen» (Cottone 1996), *Der getreue Eckart und der Tannhäuser* (1799) e *Der Runenberg* (1804), mentre Eichendorff nella novella *Das Marmorbild* (1818) e Willibald Alexis in *Venus in Rom* (1828) attestano riscritture tardo-romantiche che preludono nuove prospettive del mito. La storia d'amore tra Tannhäuser e Frau Venus è infatti legata da questi al leggendario motivo del matrimonio con la statua, «Statuenhochzeit», prospettando un'ibridazione del mito del Venusberg con quello classico di Pigmalione e Galatea (Mühlher 1957). Ulteriori sviluppi del motivo si rintracciano anche nella letteratura francese coeva a Heine, ad esempio in Prosper Mérimée con *La Venus d'Ille* del 1835 (Bezold 1962, 71; Tortonese, e Bertini Bongiovanni 2009).

Se da un lato i romantici «tendono a mantenere le coordinate assiologiche medievali e a ritrarre il Venusberg come un luogo di perdizione, in linea con una forte rivalutazione del cristianesimo popolare e con una svalutazione del paganesimo e del classicismo elitario» (Pellizzari 2017, 142), con Heine la leggenda medievale è riassorbita entro una soggettività amorosa nuova, che fa il suo ingresso nella modernità parigina: il motivo necromantico, erotico e vampiresco delle dee marmoree in esilio di *Elementgeister* è calato nel paesaggio intramondano e interiorizzato di un moderno Venusberg. Il trauma dell'oscillazione tra spiritualismo e sensualismo che nella *Romantik* non trova soluzione, viene problematizzato da Heine che tenta la conciliazione dei due poli attraverso il panteismo sensualista e rinascimentale e l'elogio dei sensi, filtrato dagli accenti del materialismo francese, mitigati a loro volta dalla religiosità del nuovo cristianesimo sansimoniano. Volendo estendere la questione all'interdiscorso letterario, nel *Tannhäuser*, «Grecia e Medioevo nei loro venali rifacimenti morali, altro non sono che [...] categorie di riuso al solo scopo di prestare il funzionale al sogno» (Landi 2019, 176-77). Heine, infatti, fa culminare il saggio *Elementargeister* con una personale riscrittura della leggenda della storia d'amore tra Tannhäuser e Venere, introducendo rispetto ai predecessori alcune interessanti novità. Si tratta di modifiche significative, che alimentano non solo la riscrittura di un mito romantico, ma la tessitura stessa di un «mito personale» (Mauron 1966).

## 2. Diana-Venere nella mitologia germanica

Lo stretto legame che intercorre tra Venere e Diana nell'opera di Heine è messo in evidenza dalle leggende che chiudono il saggio *Die Elementargeister*, dove le due dee si mescolano in un'unica indistinta figura di demonessa-tentatrice, la cui originaria identità mitologica va ricondotta alle fonti popolari del mito da cui Heine attinge. Nella prima parte del saggio, invece, Heine accosta il motivo della *Statuenbelebung*, la riviviscenza della statua che si anima, a quello ancora più perturbante della *Statuenhochzeit*, il matrimonio con la statua che costituisce la cornice mitologica delle saghe del Venusberg narrate nella seconda parte. L'amore per le statue è tra fantasie romantiche quella che più affascina Heine. Si tratta di una morbosa variazione del mito di Galatea, saccheggiate a piene mani da tutti i romantici fino a Heine che traghetta il motivo a Parigi provocando la reazione ad esempio, di Gautier e Mérimée (Tortonese, e Bertini Bongiovanni 2009). Il tema, scomparso per una trentina d'anni, proseguirà con un paio di varianti significative nella letteratura europea, per poi essere declassato completamente a parodie e trivializzazioni in storie di fantasmi e vampiri (Ziolkowski 1977, 44; 49; 245). Anche *Florentinische Nächte* (1836), Heine cala il motivo erotico-necromantico della statua seduttrice già al centro della novella *Das Marmorbild* (1818) di Eichendorff, nel più ampio tema della seduzione marmorea, già al centro della «leggenda nera» (Collini 2011) del giovane Raffaello narrata da Achim von Arnim in *Raphael und seine Nachbarinnen* nel 1824, che prospetta di fatto un significativo dualismo amoroso. Dall'approccio con la statua, innescato da un anello messo al dito per ischerzo, prende avvio l'itinerario formativo del giovane pittore all'insegna dell'eros, la cui ispirazione artistica sarà governata da un lato dalle forze celesti di Benedetta, dall'altro quelle ctonie di Ghita, nuove romantiche figurazioni umanizzate dell'amore celeste e dell'amore volgare.

Anche Heine declina la polarità spiritualismo/ascetismo cattolico ed ebbrezza/vitalismo/sensualismo pagano nelle dimensioni della creazione artistica ed erotica propria del *Kunstmärchen*. In tali sinistre rielaborazioni romantiche del mito ovidiano, emerge il tema della fascinazione esercitata da una statua di marmo, sia essa Venere o Diana, sul protagonista poeta-artista. Nelle *Florentinische Nächte* Maximilian, mentre intrattiene una relazione con una giovane morta o in fin di vita, d'altra parte prova una conturbante attrazione per la figura vitalistica di Laurence, attrazione che si traduce in termini mitologico-simbolici attraverso l'apparizione di una statua di Diana abbandonata nel mezzo di un giardino decadente in stile rinascimentale. Si tratta di una statua mutila, reietta ed annientata sebbene qualcosa di perturbante lasci intendere che il suo spirito vitale sia solamente assopito. Il poeta infatti, credendola viva, ne rimane scosso e turbato tanto da dover distogliere lo sguardo: «Ich erschreck fast als ich sie sah; dieses Bild flößte mir eine sonderbar schwüle Scheu ein, und eine geheime Blödigkeit ließ mich nicht lange bey seinem holden Anblick verweilen» (DHA 5/1, 201). Praz ne descrive meravigliosamente la vicenda:

Un poeta ci narra di un fanciullo che trasale d'un inesplicabile pudore alla vista d'un candido simulacro di dea everso tra l'erba d'un antico parco; nella notte egli non può prendere sonno e, fantasticando al lume della luna (poteva mancare la luna?) che s'insinua per la finestra, si ripromette di baciar l'indomani il bel volto di marmo, di baciarlo proprio sui vaghi angoli della bocca, ove le labbra si fondono in un'irresistibile fossetta; anzi, non reggendo alla voglia, s'alza dall'inquieto letto, s'inoltra nel notturno giardino, e col cuore palpitante, quasi stesse per commettere un delitto, bacia la dea giacente al chiaro di luna con un ardore, una tenerezza, una disperazione che mai poi non metterà in altro bacio [...] (Praz 1945, 120).

La Diana di marmo appare «lebendiger» rispetto alla pallida e svenevole Maria, simbolo ambivalente della morbosa religiosità cattolica, ma anche del triste esilio del paganesimo nell'età della Restaurazione (Fohrmann 1997). Difatti, l'apparizione della dea al chiarore lunare prefigurerà l'incontro con la vitalità tutta pagana di Laurence, figlia del Rinascimento dell'età del Magnifico (Collini 2019, 38). Un analogo principio dicotomico tra la figura morente di Maria e la vivace statua di Diana si ripete in *Die Bäder von Lucca* nell'antitesi tra Letitia e Francheska, quest'ultima incarnazione assoluta della bellezza pagana Rinascimento fiorentino, descritta a seconda dei casi come una Venere dolorosa in preghiera, o come la Venere di Canova a Palazzo Pitti, in grado di animare la vita stessa del protagonista, essendo per di più una ballerina:

Ja, es giebt eine Statue, die dir, lieber Leser, einen marmornen Begriff von Francheskas Herrlichkeit zu geben vermöchte, und das ist die Venus des großen Canova, die du in einem der letzten Säle des Pallazzo Pitti zu Florenz finden kannst. Ich denke jetzt oft an diese Statue, zuweilen träumt mir, sie läge in meinen Armen, und belebe sich allmählig und flüstere endlich mit der Stimme Francheskas (DHA 7/1, 104).

La riscrittura romantica del mito di Galatea e Pigmalione diventa un espediente narrativo per problematizzare il conflitto interiore dell'artista scisso tra arte e vita, che si riverbera nella propria attività. L'ispirazione creatrice infusa attraverso una figura femminile, sia essa reale o immaginata e che assume un volto perturbante, alternativamente buono o cattivo, arriva ad esercitare un influsso necromantico sul prodotto dell'arte stessa. La carica erotica latente arriva ad alimentare una distanza incolmabile tra l'immagine della donna, della sposa umana e della musa, fino ad ostacolare la conciliazione per l'uomo tra una sana vita coniugale con l'ebbra passione creatrice. La parabola creativa da un picco di entusiasmo discende bruscamente scadendo in una situazione matrimoniale infelice, che include scenari di infedeltà e rigetto della donna e conseguente maledizione di questa ai danni dell'uomo, come mostra Hoffmann nella novella *Die Jesuiten Kirche in G.* (1816).

Quello della *Statuenhochzeit* è un vincolo indissolubile comune a tutte quante le unioni presenti tra un mortale e uno spirito femminile nelle leggende del folklore celtico e germanico. La leggenda della sposa di Corinto, delle Willi, delle ninfe e

ondine, delle *Schwänenjungfrauen* e delle lamie narrate da Heine nella prima parte di *Elementargeister*, risultano funzionali all'illustrazione di un assioma morale nei confronti della donna, quello dell'irrealizzabile felicità nel matrimonio. Nella sua versione elementare, la donna tenta di vendicare la rottura del vincolo sacro e inviolabile della promessa d'amore attraverso l'inflizione di una pena per mezzo del proprio potere ultraterreno e demoniaco. La maledizione eterna è tuttavia prerogativa di entrambe le parti: gli spiriti sono infatti caratterizzati da una sorta di vita eterna ma maledetta, a causa dell'offesa subita. L'esilio degli spiriti elementari senz'anima rafforzato dal *Nicht-Sterben Motiv*, è implementato dalla condanna ad un'eterna insoddisfazione. Tale motivo cela un'escatologia amorosa che per Heine determina una scissione intima, un dualismo amoroso che egli traduce metaforicamente nell'impossibilità di scegliere tra due distinti tipi di donna, ossia tra l'arte e la vita, rappresentate rispettivamente dalla Venere medica e dalla cuoca contadinotta, come confessa in una lettera a Moses Moser del 1824:

Ich bin nicht mehr Monotheist in der Liebe, sondern wie ich mich zum Doppelbier hinneige, so neige ich mich auch zu einer Doppelliebe. Ich liebe die Medizinische Venus, die hier auf der Bibliothek steht, u die schöne Köchinn des Hofrath Bauer. Ach! Und beyden liebe ich unglücklich! Die eine ist von Gyps und die andre ist venerisch (HSA XX, 96).

Anche nelle fiabe romantiche sull'amore delle statue troviamo un'ibridazione tra le figure di Venere e Diana. In Eichendorff il tema è ben presente. Nel racconto *Die Entführung* (1839), la statua di Diana scende dal suo piedistallo facendo innamorare di sé ogni malcapitato, così come nel poema *Julian* (1853) sarà una statua di Venere a sedurre l'imperatore Giuliano.

Questa miscidazione tra Venere e Diana, che risale a leggende medievali sul motivo della *Statuenhochzeit*, torna esplicitamente in *Elementargeister*. La leggenda del Prete Palumnus narrata da Heine, ad esempio, mette al centro una maledizione che riguarda l'idolo di Venere, laddove nella sua descrizione, questo simulacro ricorda senza dubbio Diana *chasseresse* del mito greco. Qui si evidenzia come le due dee siano legate da un'indissolubile affinità. La storia di Venere e del prete Palumnus costituisce una delle fonti principali della caccia selvaggia (Meisen 2001). Qui il tipo necromantico di Venere come sposa tentatrice è perfettamente integrato con quello di Diana cacciatrice selvaggia, che appare nel racconto come una grande dea-prostituta a cavallo nella masnada furente (Meisen 2001, 88-95). Questi elementi si trovano congiunti in un'altra leggenda medievale, «L'anello affidato alla statua», contenuta nel *De gestis regum Anglorum libri quinque* del benedettino Guglielmo di Malmesbury (X sec.) La vicenda è ambientata a Roma: Luciano, dopo aver messo inavvertitamente e per gioco un anello al dito di una statua di Venere nel giorno del suo matrimonio con Eugenia, non è più in grado di consumare le nozze con la promessa per via di una strana presenza nel letto. Egli si rivolge così al negromante e prete Palumbo, il quale

indica il modo di liberarsi dell'incantesimo recandosi a notte fonda in un quadrivio e consegnando una lettera al capitano di uno stuolo fantasma in cui figura anche

[...] una donna abbigliata come una prostituta a cavallo di una mula, con i capelli raccolti al sommo del capo con un nastro dorato che gli ondeggiavano sulle spalle; in mano aveva una bacchetta d'oro con cui guidava la sua cavalcatura: quasi nuda, vista la trasparenza delle vesti, si muoveva in maniera impudica (Meisen 2001, 89).

In *Elementargeister* queste leggende esemplari introducono le figure ambigue e demoniache di Venere e Diana. In particolare, nella leggenda della «schöne Wirthin» (DHA 9, 47-9), il cavaliere viandante, dopo essere rimasto ammaliato lungo il cammino dall'antica statua greca di una divinità femminile, trova ospitalità presso un castello dove viene accolto e servito da una bella quanto tremenda padrona di casa che reca gli stessi tratti della statua vista in precedenza:

Nach langem Umherirren, als es schon Mitternacht seyn mochte, befand er sich plötzlich vor einer Villa [...]. Wie groß aber war sein Erstaunen, als er in einen weiten, erleuchteten Saal tretend eine Dame erblickte, die dort ganz allein auf und nieder wandelte und an Gestalt und Gesichtszügen mit der schönen Statue seiner Liebe die auffallendste Aehnlichkeit hatte [...]. Im Speisesaale setzte sich endlich die schöne Dame dem Ritter gegenüber, kredenzte ihm den Wein und reichte ihm lächelnd die besten Bissen (DHA 9, 48-9).

La funzione di ostessa che questa svolge, ristorando il cavaliere dalle fatiche della peregrinazione, si ritrova anche nella Frau Venus del *Tannhäuser*: «Sie gab ihm Suppe, sie gab ihm Brod» (DHA 9, 62). Ma la seduzione acquisisce connotati malefici, perché l'amore si configura sin da subito nel suo lato notturno come una forza irresistibile e incontenibile alla quale segue la dissoluzione del sogno d'amore. Il cavaliere è infatti assalito nel sonno da tremendi incubi, specchio del proprio risentimento e senso di colpa. La dama gli appare qui non più nelle dolci sembianze di una grande dea, ma come un orrendo mostro, idolo di perversione, contro il quale infine il cavaliere si rivolta per decapitarlo. Un motivo, questo, che rimanda all'antico mito della *Diana strangulata* narrato da Pausania nelle storie dell'Arcadia della *Periegesi* (8, 23, 6-7).

Le due leggende heiniane ambientate in Italia culminano nella riscrittura della leggenda del Tannhäuser e del Venusberg – che a loro volta anticipano il soggetto del balletto *Die Göttin Diana*, la cui *Stoffgeschichte* popolare e letteraria in ambito tedesco già sottintendeva lo stretto legame a livello mitico tra Venere e Diana. Difatti, che le prime attestazioni storiche sull'origine della leggenda di Tannhäuser siano radicate sul suolo italico (Reumont 1871) lascerebbe intendere una certa continuità nello sviluppo della mitologia romano-italica e di quella germanica passate attraverso l'umanesimo medievale (Bezold 1962). In tutte queste leggende è possibile riscontrare un comune motivo che prevede l'adescamento di un giovane, l'incantesimo d'amore e la difficile risoluzione del legame. Infatti, nelle

leggende popolari di origine germanica diffuse nel XVI secolo anche in Italia, accanto alle figure principali di Frau Venus e Tannhäuser figurano anche quelle di Diana e del fido Eckhart (Ginzburg 2017, 95). In questo sincretismo paganeggiante, notiamo che la leggenda di Diana nemorense si mescola nel romanticismo con la leggenda germanica del cavaliere Tannhäuser e di Frau Venus, la quale a sua volta, secondo le diverse tradizioni, poteva essere ora Erodiade, ora Frau Holle o Holda, ovvero emanazioni demoniache successive originate dall'unica Diana-Trivia pre-cristiana (Löhmann 1960). Molti sono infatti gli elementi di contiguità della leggenda di Diana nemorense con quelli della leggenda germanica del Tannhäuser: il bosco sacro di Diana posto in un luogo inavvicinabile e protetto dal *rex nemorensis* si trasforma nella leggenda medievale nel Venusberg stesso, che come vedremo, è descritto dai mitografi come luogo ostile, misterioso e di difficile accesso. La figura del *rex nemorensis* posto a guardia del tempio di Diana aricina richiama, inoltre, quella del fido Eckart, il cacciatore selvaggio che ha il compito di tenere lontano ogni nuovo arrivato sbarrandogli l'accesso alla Montagna di Venere.

Appare interessante rilevare anche la complementarità tra le figure del fido Eckart, *wilder Jäger* e di Diana cacciatrice selvaggia. Nei *Saturnalia* (1663), Praetorius tramanda la leggenda secondo cui Diana e Eckart compaiono entrambi nel corteo della masnada furente nel periodo di Carnevale, solcando i cieli la dodicesima notte tra Natale e l'Epifania insieme ad altre figure in esilio come Holda, Abundia, Herodiade, Perchta (Meisen 2001, 316). Eckart, originariamente un prete pagano, rappresenta la figura di un cacciatore penitente che deve espiare una colpa ancestrale cavalcando senza sosta nei boschi, diventando così il cacciatore selvaggio posto a custodia del Venusberg dove dimora Frau Holle, cioè Frau Venus, perché nessuno sia tentato di entrarvi:

*Eckhart, der getreue* eine Gestalt aus dem Kreise altdeutscher Heldensage greift in die Göttersage über. Nach dem Anhang oder der Vorrede des Heldenbuchs soll er vor dem Venusberg sitzen und die Leute warnen, wie er sie vor dem wütenden Heere warnt. Um so weniger laßt sich auch hier sein Geschäft und die Bedeutung des Venusbergs verkennen. Dieser Berg ist Frau Hollen Hofhaltung, aus der man im 15.-16 Jh. Frau Venus machte. Seit dem Christentum hauset sie in unterirdischen Hólen, stattlich und prächtig gleich Zwergkönigen; einzelne Menschen finden sich noch bei ihr ein und leben da in Wonne. Man erzählt von dem edlen Tannhäuser, der hinab gegangen war, ihre Wunder zu schauen; eine der anziehendsten Sagen des Mittelalters, in welcher die Sehnsucht nach dem alten Heidentum und die Härte der christlichen Geistlichkeit rührend geschildert sind. Eckart vielleicht ein heidnischer Priester, ist Hofmann und Begleiter der Göttin, wenn sie zu bestimmter Zeit des Jahres ausfährt, ich könnte ihn auch mit seinem κηρύκειον zum Psychopomp des reitenden Todtenheers. Er geleitet aber nicht die scheidenden, vielmehr die wiederkehrenden Todten und jene Ansicht halte ich für richtiger (Grimm 1835, I, 524).

Nella vasta raccolta di leggende turinge *Sagen des Hürselberges* (1853), Ludwig Bechstein, amico e confidente di Heine a Parigi, narra del legame tra le figure di Eckart e di Frau Venus, dea dell'amore in esilio nel Venusberg, la quale reca nomi diversi, tra cui Erodiade, Holda e Perchta, proprio come Diana nella leggenda della Caccia selvaggia:

Von Frau Venus und dem wilden Heer: Zu denselben Zeiten war es offenbar und landkundig, daß im Hörseelenberg auch ein heidnisch Frauenbild verwünscht worden, die erschien den Leuten voller Huld und lockte sie in den Berg mit buhlerischem Liebeszauber, darum ward sie Hulda geheißen, und war solch Götterweib kein anderes als Frau Venus, die Göttin aller Liebe, in den Berg gebannt zu scheinbarer Freude und doch zu ewiger Pein, denn sie, die Schönste, warmer weicher Lust gewohnt, mußte als Schreckgespenst und Schauerholle in den kältesten Winternächten mit all ihrer Buhl- und Genossenschaft in greulicher Larvengestalt über Berge und Wälder hinjagen, mit Halloh und Hussa und dem ganzen Lärm und Geschrei und Gejohle des wütenden Heeres. Da sahe man Geköpfte, die ihre Köpfe unterm Arm trugen, daherfahren, andere wälzten sich, auf Räder geflochten, um, wie Ixion in der heidnischen Mythe, manche hatten das Angesicht im Nacken, andere hatten es auf der Brust, manche hatten Schlangenschwänze und Eidechskralen; manche tanzten und hüpfen auf einem Bein daher, andere schlugen Räder wie die Betteljungen, und allerlei Wild und Hatzhunde jagten mit. Vor dem Heere her schritt ein Greis am weißen Stabe, der hieß die Leute aus dem Wege gehen, daß sie nicht Schaden litten, den nannte man den treuen Eckart, und brachte das Sprüchwort von ihm auf: Du bist der treue Eckart, du warnest jedermann. Manche nennen auch die Frau Hulda oder Frau Venus Herodias, des Herodes Tochter, die Johannis des Täufers Haupt forderte und zu ewiger Wanderung verflucht ward gleich dem laufenden Juden. Wann es schneit, sagen die Kinder in Thüringen: Frau Holle schüttelt ihr Federbett aus; verlarvte Gespenster heißen nach ihr Hullenpöpel. Gleich der wilden Jägerin Bertha oder Berchta belohnt sie fleißige Mägde und bestraft die Faulen, zerzaust und verwirrt auch letzteren den Rocken. Vom treuen Eckart ging der Glaube, daß, wenn das wilde oder wütende Heer nicht ziehe, so sitze er außen an der Höhle und warne jedermann, hineinzugehen, als ein Engel in Menschengestalt von Gott an diesen Ort geordnet (Bechstein 1930, 318-19).

Anche nella figura di Eckart convergono altri nomi, come il cacciatore Atteone della mitologia greca, e Actaeon, «divinità e demone rupestre, che lapidava i viaggiatori, i pastori e le greggi» e che «si sarebbe placato solo il giorno in cui gli si elevò una statua su un'erta rocciosa, per fissarlo alla propria immagine» (Klossowski 2003, 121).

La sovrapposizione tra le figure di Diana-Erodiade e Venere menzionata da Bechstein si riscontra in una leggenda in relazione all'etimologia di Erodiade come Herodiana o «signora della meridiana» (Bonomo 1985; Chiavarelli 2007; Ginzburg 2017). È una leggenda che appare interessante, perché la dea Meridiana o Diana

assume sì il carattere ammaliatore tipico della Frau Venus, privo tuttavia di quelle connotazioni demoniache esaltate dal romanticismo tedesco. Erodiade o Diana è al contrario una figura femminile benefica e virtuosa che corona un sogno di amore matrimoniale e di successo. Così infatti viene a caratterizzarsi la Frau Venus heiniana in *Elementargeister*. Nella leggenda medievale riportata da Walter Map, il malcapitato amante di nome Gerberto non subisce la triste sorte del cavaliere Tannhäuser, ma è piuttosto redento dalla figura misteriosa di Meridiana, la quale ricompenserà il giovane con solo con amore, ma anche infinita ricchezza e sapienza (Bonomo 1985, 31). Difatti era chiamata anche *Richella*, ossia ‘ricchezza’ (Ginzburg 2017, 80-1).

A livello storico, è possibile tracciare un filo diretto tra la figura di Erodiade e la leggenda del Monte di Venere attraverso un processo di stregoneria tra i primi del Trentino, avvenuto nella Val di Fiemme nel 1500, in cui compaiono i nomi di Sibilla, Venere ed Erodiade, e in cui si riporta che l'imputato, Giovanni delle Piatte, avrebbe confessato di essere stato iniziato alle arti magiche da un frate che lo condusse a Roma presso «lo monte de la Sibilla, zoè come si dize, el monte de Venus ubi habitat la donna Herodiades (sic dicta)» (Bonomo 1985, 75).

La leggenda del Tannhäuser si fa risalire originariamente alla storia di Guerino il meschino di Andrea da Barberino (XV sec.) e, da questa, alla leggenda «Il paradiso della Sibilla» di Antoine de La Sale riportata da Kornmann (1614, 1614). Antonio De la Sale guerriero-poeta provenzale al servizio di Lodovico d'Angiò, tra una battaglia e l'altra compiva lunghi pellegrinaggi per l'Italia alla ricerca di notizie sulla magia e le superstizioni, finché non arrivò a Norcia e «nel dì 18 maggio del 1420 scese nell'antro della Sibilla» dove, entrando, scoprì sulle pareti del Monte un'antica iscrizione «*Her Hans von Bamberg intravit*» (Reumont 1871, 386; 1880, 387). De la Sale seppe in seguito trattarsi di un cavaliere che dopo essere uscito dalla Montagna di Venere si era recato a Roma per chiedere l'assoluzione, ma il papa Urbano IV gliela negò finché non sarebbe fiorito un ramoscello secco. Il cavaliere, disperato per la penitenza, torna alla caverna e agli amori di Venere, mentre invano veniva richiamato a Roma dal Papa, al quale nel frattempo era fiorito il ramoscello in mano (Bonomo 1985, 485-86). Secondo le fonti, la leggenda di La Sale, nota in Italia dal 1487, aveva luogo in una montagna fatata presso Norcia, detto Monte della Sibilla o di Venere, abitata dalla strega o «signora del bon zogo», Erodiade, descritta come «una brutta femmina negra», «una donna grande con una ligatura negra a torno el capo» (Bonomo 1985, 84).

Nel *Mons Veneris* di Kornmann, oltre alle numerose leggende su Venere che si susseguono dalla classicità alla modernità e le innumerevoli menzioni dei luoghi del suo esilio, si fa riferimento anche a figure mitiche che intrattengono rapporti con la dea: tra queste Tannhäuser, Eckart e Diana. Nel capitolo «Historia de nobili Thanheusero / Die Historien von den edlen Thanhäuser», Diana appare come la ninfa del mito di Atteone (Kornmann 1614, 126-32). Diana è descritta altrove anche come Grande Dea di Efeso, il cui tempio è situato sui molti monti e vulcani da lei abitati; mentre il monte della leggenda del Tannhäuser viene fatto coincidere

da Kornmann con l'Aventino presso Roma, uno dei monti sacri alla Diana italica (Kornmann 1614, 126).

Nelle leggende arturiane si fa menzione del Venusberg, altrimenti detto *Mons Cybeles* o *Monte di Beel*, la Montagna di Cibele, la Grande Madre dei culti arcaici, Signora delle belve e della natura selvaggia come Diana. Sul Mons Cybeles regnerebbe «l'antica dea ittita della Montagna e della forgia dei metalli», Kubaba, dea il cui simbolo è la luna piena (Chiavarelli 2007, 31).

La vicenda del cavaliere alla ricerca del Monte della Sibilla presso Norcia si sovrappone in tutto a quella popolare di Tannhäuser diffusa in Germania, che appare d'altra parte legata al fondamentale poema *Der Wartburgkrieg* incentrato sulla contesa storica avvenuta tra i maggiori Minnesänger tedeschi del XI sec. (Grässe 1861; Simrock 1858). Oltre che da Heine, la leggenda del Tannhäuser, Minnesänger del circolo arturiano, «cavaliere gaudente, il quale sparse il suo patrimonio in feste e in donne» (Reumont 1880, 393), è ripresa nella moderna letteratura, ad esempio nel romanzo *Oferdingen* di Novalis (1802) e nel dramma *Der Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg* (1843) di Richard Wagner. Nel poema medievale dei cantori della Wartburg fa la sua comparsa la figura di Sibilla che

in certo modo pare identica con Giunone, la quale ancora nel monte prende il posto di Venere o di Freya [...]. La mitologia germanica conosce anche la figlia della Sibilla, Felicia, ossia la Fortuna il cui antico nome tedesco «Vrau Saelde» venne latinizzato, al pari di quello di Freya trasformato in Venere, allorquando l'Olimpo greco-latino cominciò a gettare come un riflesso sulla poesia medievale (Reumont 1871, 388; 1880, 389-90).

### 3. Heine, *Tannhäuser-Lied*

Heine recepisce la mitologia romantica derivata dal folklore medievale durante gli studi di Bonn con A. W. Schlegel, e poi ancora durante gli studi a Göttingen. La trasmissione della maggior parte dei complessi mitici era legata in generale alla riscoperta della tradizione medioalta tedesca nell'Ottocento passata attraverso *Des Knaben Wunderhorn* di Arnim e Brentano e dalla *Deutsche Mythologie* di Jacob Grimm. Da queste opere Heine riprende il complesso mitologico germanico del Venusberg per farne la materia della propria riscrittura in *Elementargeister* e in *Die Göttin Diana*. I personaggi del mito Venere, Tannhäuser e Eckart, spesso trattati unitamente nelle sillogi mitografiche, nelle fiabe romantiche formano un nuovo stratificato complesso mitologico.

Per il mitografo seicentesco Kornmann, il Venusberg non è altro che la dimora della leggendaria Frau Hölle, situata negli abissi delle cavità terrestri, negli anfratti e nelle grotte minerarie collocate variamente tra l'Italia e la Germania. Il Venusberg è spesso identificato con lo Hörselberg in Turingia o il Blocksberg nei monti dello Harz, ma la cui posizione reale sarebbe del tutto incerta. Nelle fiabe e ballate romantiche, l'incerta collocazione geografica del Venusberg si fa materia

letteraria, diventando anche l'espedito più congeniale per tradurre in termini narrativi il senso di mistero, spaesamento e illusione prodotto da un magico monte che adessa al suo interno le proprie inconsapevoli vittime. Nella letteratura, il Venusberg figura quindi per lo più come paesaggio mentale e «Lustlager» (Bechstein 1930, 597), luogo di piaceri, cui si è giunti in seno ad un percorso di erranza e perdizione. In esso trovano dimora tutti quegli spiriti elementari del paganesimo rifugiatisi dopo la cacciata del Cristianesimo e che là possono continuare a tenere indisturbati i loro demonici consessi.

La vicenda del Tannhäuser heiniano con il suo approdo al Venusberg rappresenta da un punto di vista narrativo l'acme della sopravvivenza degli dèi in esilio nell'età moderna narrata in *Elementargeister*. Heine riferisce che quando il tempio della dea Venere fu distrutto, ella si ritirò entro una misteriosa montagna, menando da allora una vita colma di avventure e di piaceri insieme alla più gioiosa compagnia celeste di ninfe, silfidi e ondine e taluni celebri eroi che da allora sono spariti improvvisamente dal secolo:

[...] die Sage von der Göttin Venus, die, als ihre Tempel gebrochen wurden, sich in einen geheimen Berg flüchtete, wo sie mit dem heitersten Luftgesindel, mit schönen Wald- und Wassernymphen, auch manchen berühmten Helden, die plötzlich aus der Welt verschwunden, das abenteuerlichste Freudenleben führt (DHA 9, 52).

Anche Arnim e Brentano riferiscono che il cavaliere Tannhäuser, valente campione cristiano, si fosse intrattenuto entro le sue profondità per un anno, avendovi trovato non solo le meraviglie di Venere, ma anche l'amore di molte altre belle donne. Questo germanico antro delle ninfe rappresenta per il cristiano il luogo più temuto e circospetto, che la superstizione popolare identifica come la misteriosa dimora del Diavolo (Arnim, Brentano 1806, 87). Il Tannhäuser medievale infatti chiama Venere «Teufelinne» (DHA 8/1, 20).

Non è un mistero, dunque, che la leggenda del Tannhäuser sia legata ai sabba di streghe e di demoni, come testimonia l'eloquente incisione apposta sul *Blocksberg-Verrichtung* di Praetorius (1668) e che rappresenta la prima fonte delle trasposizioni romantiche della leggenda. Tra le fonti moderne di Heine, oltre la summenzionata «Der Tannhäuser. Venus-Berg» contenuta nel *Des Knaben Wunderhorn* di Arnim e Brentano (1806) che aveva letto a Göttingen nel 1825, vi sono la *Deutsche Mythologie* di Jacob Grimm e il *Deutsches Sagenbuch* di Ludwig Bechstein, autore di un «Lied von dem Danheüser» che Heine stesso menziona subito prima della sua riscrittura poetica (DHA 9, 56). L'amico Bechstein non solo conosce bene la tematica della leggenda, ma era stato anche confidente personale delle sventure amorose di Heine, il quale aveva confidato proprio a Bechstein di sentirsi a Parigi come il Tannhäuser sul Venusberg, stretto nelle grinfie della bella Mathilde (HSA XXVI, 382; Werner, Houben 1973, I, 292).

La leggenda narra che Tannhäuser, cavaliere e *Minnesänger* del circolo dei cantori della Wartburg, dopo essersi ritirato per qualche tempo nella Montagna di Venere abbia tramandato dei Lieder in cui traspose il tema del conflitto tra ragione

e sentimento, del bilanciamento tra penitenza, astinenza cristiana e asceti nell'arte da un lato, contro il godimento dell'amore terreno dall'altro. Una tensione che trova pieno sviluppo nel *Minnesang* medievale e che il Romanticismo ha trasfigurato nella passiflora, divenuta simbolo di quella «Wollust des Schmerzes» (DHA 8/1, 126), il piacere della sofferenza, che rappresenta oltre che la chiave di tutta la poesia romantica, anche il suo più grande fascino. Questo motivo infatti viene trasposto nella ricerca del fiore blu (il giglio) nello *Heinrich von Ofterdingen* di Novalis, in cui la ricerca della vocazione artistica del giovane protagonista culmina esattamente nelle profondità di una miniera.

Heine recupera e riscrive la ballata in due momenti della sua opera: prima con il titolo *Der Tannhäuser. Eine Legende (Geschrieben 1836)* inserita nel ciclo *Verschiedene*, poi alla fine di *Elementargeister (Salon III, 1837)*, dove propone sia la versione antica sia la propria riscrittura. Il mito ricompare dunque come sottotesto nelle principali leggende degli spiriti elementari che chiudono il saggio e che coinvolgono il regno di Venere e Diana: le leggende della «schöne Wirthin» e della «Statuenhochzeit» (DHA 9, 47-9). La materia di queste leggende confluisce infine nel balletto *Die Göttin Diana* in cui ritroviamo gli stessi personaggi di Tannhäuser e Venere, ma dove la parte da protagonista è affidata a Diana.

Le diverse versioni heiniane della ballata non sono identiche e presentano una variazione minima, seppure significativa. In *Verschiedene*, dopo aver elencato le diverse città tedesche che Tannhäuser incontra lungo la via, spicca Amburgo, l'ultima tappa di un viaggio che sembra non essersi ancora concluso. Heine aveva qui promesso al lettore di tornare a raccontare del destino del suo eroe in un secondo momento: «Ein andermal erzähl' ich dir / Was mit alldort begegnet» (DHA 2, 60). La strofa conclusiva in *Elementargeister*, invece, sembra fornire un indizio ulteriore sulle future sorti di Tannhäuser di ritorno dal pellegrinaggio a Roma:

Zu Hamburg in der guten Stadt,  
Soll keiner mich wiederschauen!  
Ich bleibe jetzt im Venusberg,  
Bey meiner schönen Frauen (DHA 9, 64).

Sparito dalla circolazione, l'eroe si è dato alla macchia, da Amburgo si è ritirato definitivamente nel Venusberg, nell'idillico quanto tormentato esilio amoroso a Parigi. Nel 1834, infatti, aveva conosciuto il modello della sua Venere, la futura moglie Mathilde, che eserciterà su di lui il fascino irresistibile di *Zauberin*. La risoluzione di un eterno esilio sul Venusberg veniva per altro a coincidere con circostanze di carattere politico: il Bundestag aveva proibito le opere dello *Junges Deutschland* il 10 dicembre 1835, impedendo dunque a Heine non solo di pubblicare in Germania, ma anche di far ritorno come libero scrittore sul suolo tedesco (Zinke 1983; Garrett 2011).

In *Elementargeister*, inserendosi nella tradizione letteraria fittizia del manoscritto rinvenuto fortuitamente, Heine pone a confronto la ballata antica di

Arnim e Brentano con una sedicente versione moderna, di cui esisterebbe un'unica copia in suo possesso. Sebbene la versione antica sia considerata più bella, semplice e grandiosa della sua, entrambe si distinguerebbero per una pari autenticità del sentimento, «eine gewisse Wahrheit des Gefühls» (DHA 9, 57). Heine allude, non senza orgoglio, alla pari dignità della propria riscrittura cui attribuisce il pregio di aver conferito la verità della propria esperienza.

Rispetto al *Wunderhorn* la versione heiniana *Tannhäuser-Lied* in *Elementargeister* avanza una serie di vistose modifiche sia di carattere stilistico sia contenutistico. Anzitutto riscrive la ballata con un linguaggio moderno, mentre i contenuti seguono l'andamento del suo personale destino amoroso, configurando le tappe di un attraente *Bildungsprogramm* panerotico. Un itinerario formativo e sessuale che dallo Jungfernsteeg di Amburgo lo aveva condotto nel 1831 nella capitale della rivoluzione sociale e dei costumi, Parigi. Quell'inesausta ricerca della divina e antica *Lebensfreude* si innestava così in termini storico-filosofici nel manifesto panerotico e neopagano esposto in *De l'Allemagne*, ispirato al credo sansimoniano della «réhabilitation de la chair» e culminante nella fondazione di una futura democrazia divina (DHA 8/1, 61). Anzitutto si nota sin dall'incipit come a condurre Tannhäuser nel Venusberg non sia un'ingenua curiosità verso il magico mondo di Venere colmo di meraviglie, ma una schietta ricerca del piacere sensuale. Mentre per Arnim e Brentano, Tannhäuser «wollt' groß Wunder schauen» (DHA 9, 53), per Heine «wollt Liebe und Lust gewinnen» (DHA 9, 57). La vocazione erotica, per altro, era già stata messa in evidenza dal legame con *Verschiedene*, le poesie dedicate a diverse *filles de joie* che risalgono sia alle esperienze tedesche di Amburgo sia a quelle di Parigi negli anni Trenta, e nelle quali compare difatti per la prima volta il *Tannhäuser-Lied* di Heine.

Nella variazione heiniana della ballata ad essere mutato essenzialmente è il rapporto tra il cavaliere cristiano e la donna fatale. L'accento ricade sul tormento interiore del cavaliere, combattuto tra astinenza e ascetismo da un lato e piacere e gioia terrena dall'altro, estremi che per altro corrispondono l'uno al richiamo vocazionale dell'arte, l'altro alla *débauche* pagana, il divino dolce far niente di cui Venere è proverbiale maestra.

Mentre al Tannhäuser Heine non conferisce tratti innovativi rispetto alla caratterizzazione psicologica del *Wunderhorn*, che già riflette il fondamentale archetipico conflitto tra spiritualismo e sensualismo; Venere acquista invece una fisionomia ben più complessa producendo una riscrittura dall'impronta psicologizzante e moderna, anche in un'ottica di genere. Quale mitica iniziatrice ai misteri e ai piaceri dell'eros, sedicente dama delle camelie e *femme entretenue* (DHA 9, 240), la dea protagonista del Lied appare come una donna in carne ossa, in una duplicità così moderna da rompere le convenzionali distinzioni tra sposa e concubina. Essa è sì amante libera, ma anche fedelissima, servizievole e supplichevole 'mogliettina', financo donna gelosissima e remissiva, che tenta in ogni modo di tenere stretto a sé il proprio marito smanioso di nuove avventure. Ella è disposta a sopportare persino la violenza fisica pur di impedire la partenza del

proprio amato, al quale, una volta tornato, serve calda la zuppa e lava i piedi spossati dal lungo cammino:

Sie gab ihm Suppe, sie gab ihm Brod,  
 Sie wunsch seine wunden Füße,  
 Sie kämme ihm das struppige Haar,  
 und lachte dabei so süße (DHA 2, 58; 9, 62).

Si rileva qui, inoltre, il motivo mariano del lavaggio dei piedi che vede Venere come incarnazione pagana della Madonna. «Il motivo dell'ambiguità 'femminile'» (Genette 1997, 402), che rappresenta il più usato processo di riscrittura mitico-epica del *Frauenbild* viene riproposto da Heine in chiave parodistica, non senza legarsi al grande tema della critica contemporanea al matrimonio che vedeva gli *Jungdeutsche* spendersi sul fronte di una riforma dell'amore, sostenuta *in primis* da Karl Gutzkow (Schleiermacher 1835). Quest'opposizione antropologica, d'altro canto, contribuisce a cogliere aspetti ambivalenti di un processo di riflessione psicopatologica e di un costrutto moralistico che Heine intende mettere in discussione e che riguardava più nello specifico la visione della donna libera cristallizzatasi nell'immaginario culturale, risultato della demonizzazione subita sin dal Medioevo dall'interpretazione religiosa che aveva sostenuto la scissione manichea tra il tipo della *Verführerin*, la seduttrice demoniaca, e quello del *frommes Magd*, l'angelo del focolare. Questa distinzione andava assottigliandosi sempre più ai tempi di Heine nella liberale Parigi, con l'emergere di una nuova consapevolezza di genere e l'avanzare dell'emancipazione femminile. È altrettanto opinabile che Heine si prenda gioco qui dei difetti e delle situazioni coniugali, facendo con ciò la parodia di un matrimonio qualunque.

La ferializzazione della divina Venere come *femme entretenue* nella cornice domestica e sentimentale del Venusberg pone il problema di una «weltliche Neudeutung des Stoffes» (Drebber 1995, 26), una ridefinizione mondana del motivo delle dee in esilio. In discussione non è soltanto lo statuto emancipativo dell'eros, ma la stessa autenticità del rapporto di coppia. Heine fa invece di Venus non solo una sacerdotessa iniziatrice ai piaceri dell'eros, ma anche una fedelissima moglie borghese, disposta ad accettare le angherie dell'uomo pur di non rovinare il matrimonio. Se nella ballata medievale, Tannhäuser è assillato dall'idea di un matrimonio convenzionale, restare con Venere significherebbe legarsi a una moglie non proprio convenzionale, rischiando di cadere nella dannazione eterna: «Nehm ich dann ein ander Weib / Als ich hab' in meinem Sinne / So muß ich in den Höllenglut» (DHA 9, 53). Il moralismo di Tannhäuser mette in evidenza il conflitto umano rispetto alla scelta di rapporto libero, che non trova posto nel matrimonio borghese. Per Tannhäuser, Frau Venus non potrebbe in alcun modo essere sposa, nonostante quella gli prometta di comportarsi bene e di essere «Zu einem ehlichen Weibe». In Heine questo conflitto viene assorbito non dalla contrapposizione tra due tipi di rapporti coniugali, ma dal ridestarsi della natura

spiritualista del cavaliere che chiede congedo per struggersi nell'amarezza: «Ich schmachte nach Bitternisse» (DHA 2, 53; 9, 57).

La parodia degli stereotipi attribuiti al concubinato, se da un lato dischiude la possibilità di una vita pervasa dal godimento divino in terra, dall'altro rende evidente la necessità di rompere gli schemi, per trovare tale dimensione nella quotidianità del rapporto d'amore. Un rapporto cioè che si divincoli da idealismi e legittimazioni, dal sacramento religioso. La Frau Venus heiniana emerge non per i connotati demoniaci, ma come donna in carne e ossa, che ama e che soffre nonostante il legame tra i due non imponga vincoli statuiti. Venere è una donna che ferita, si inorgogliesce quando Tannhäuser la accusa di promiscuità con dure parole: «Doch denk' ich der Götter und Helden die einst [...] / Dein schöne lilinweißer Leib / Erfüllt mich fast mit Einsetzen» (DHA 9, 58). La ridefinizione mondana di Frau Venus in linea con il messaggio di libertà sensualista e di emancipazione femminile, nonostante gli evidenti limiti che tale condizione all'epoca ancora comporta, conduce secondo la critica verso la nascita della «Neurotikerin» (Drebber 1995, 27): un nuovo tipo di donna, erotica e libera, non più idealizzata o stereotipata.

Un'altra deviazione rispetto alla mitologia classica si riflette nel rovesciamento dell'idea di inferno che si riallaccia alla tradizione romantica e controreligiosa del *Paradies Lost* di John Milton (1667) e dell'immagine di 'inferno celestiale' del poema *Marriage of Heaven and Hell* di William Blake (1790). Il vecchio Tannhäuser – il quale si intrattiene nel Venusberg soltanto un anno in confronto ai sette della versione heiniana – non ha dubbi sull'entità demoniaca di Venere e l'accusa freddamente: «Ihr seyd eine Teufelinne» (DHA 9, 54). In Heine non emerge una chiara consapevolezza della natura di Venere come demonessa, che si palesa solamente nel colloquio con il Papa, il quale è convinto che Tannhäuser sia incappato nei tranelli del diavolo. Solo dopo questo colloquio, il cavaliere lo supplica affinché possa salvarsi dalle fiamme dell'inferno, «von der Höllenqual / Und von der Macht des Bösen» (DHA 2, 55; 9, 61). Eppure questo Tannhäuser non smette di dubitare sulla reale natura della dea, che descrive con una varietà di immagini paradisiache: il profumo, la bianca pelle candida come un giglio, la voce soave, la bocca di rosa. In cuor suo non condannerà mai Venere, congedandosi da lei solo a gran fatica: «Ich habe nur mit großer Noth / Mich aus dem Berg gerettet» (DHA 2, 81; 9, 60). Nonostante sia prostrato dinnanzi al Papa per fare ammenda, Tannhäuser persevera nel peccato, continua a elogiare la donna e dire quanto la ami, dimostrando di non essersi liberato del desiderio di lei, tanto meno di essersi incamminato sulla via del pentimento ripetendo più e più volte «Ich liebe sie mit Allgewalt» (DHA 2, 56-7; 9, 60-1).

Analoga al vecchio Tannhäuser è invece la sensazione di nausea e disgusto provocata dall'eccesso amoroso. Dopo il godimento fisico, per l'uno la vita è diventata malata e l'amore è patimento – «Mein Leben ist schon worden krank», «Eure Minne ist mir worden leid» (DHA 9, 54) – per l'altro malata è addirittura l'anima – «Von süßen Wein und Küssen / Ist meine Seele worden krank» (DHA 2, 53; 9, 57).

Il finale tradizionale prevede che Tannhäuser venga assolto dai peccati il giorno in cui il bastone del Papa sarà fiorito. E poiché il terzo giorno quello rinverdi, venne inviata un'ambasciata in ogni paese per portare al cavaliere la buona notizia, ma quello non si trovava da nessuna parte. Era infatti tornato sul Venusberg per rimanervi fino al Giorno del Giudizio. Nel finale della versione di Heine, invece, è Tannhäuser ad apprendere dal Papa di non avere la benché minima possibilità di salvezza, che l'incantesimo di Venere non si può rompere e di essere condannato senza scampo all'inferno. In Heine la dimensione purgatoriale decade del tutto, mentre si inasprisce la contrapposizione luterana tra salvezza e condanna: Tannhäuser può solo tornare sul Venusberg. Una volta tornato, il cavaliere racconta alla donna delle città che aveva visitato lungo il cammino, dicendo peste e corna di tutta la Germania. Nell'idea di una critica diffusa contro la patria e contro i poeti tedeschi della vecchia scuola si riflette l'astio di Heine nei confronti dell'autorità del Bundestag incarnata nella ballata dalla figura del Papa, che lo aveva condannato all'esilio con l'interdizione dei suoi scritti, impedendogli di far ritorno in patria (Zinke 1983).

Al centro di queste variazioni del mito si rende infine evidente come il rapporto tra Venere e il cavaliere Tannhäuser, campione della virtù cristiana, non sia altro che una riproposizione in chiave poetica del rapporto storicamente controverso tra Cristo e Maddalena. Questa assimilazione tra Venere pagana e Vergine cristiana, esito dell'unione tra paganesimo e cristianesimo nella mitologia romantica (ad esempio, negli *Hymnen an die Nacht* di Novalis) viene riproposta non solo da Heine, ma anche da autori coevi come Georg Büchner, nella «Marion-Szene» nel *Dantons Tod*, e nella scena «Maria-Zimmer» nel *Woyzeck*. Più estesamente, in *Madonna* di Theodor Mundt e in *Wally die Zweiflerin* di Karl Gutzkow, nei quali è centrale la drammatizzazione del personaggio femminile che affronta un conflitto interiore tra l'impossibile religiosità imposta e la vocazione sensualista, che le vede trasfigurare infine in eroine martiri dell'eros. Il rifiuto della condanna loro imposta dall'esterno risiede nell'impossibilità di trovare una giustificazione razionale alla repressioni dei sensi, per cui esse si configurano in una certa misura anche come filosofe sacerdotesse dell'amore votate alla causa dell'emancipazione della carne, ma vivendo un dramma interiore senza requie, che se da un lato prospetta l'accettazione della propria differenza, dall'altro comporta una tensione che conduce di fatto a una nuova professione di fede, una sorta di misticismo sensualista anticonfessionale e antidogmatico, ai limiti della blasfemia.

#### 4. Tieck, *Der getreue Eckart und der Tannhäuser*

Nelle novelle del *Phantasmus* di Ludwig Tieck (1812-17; 1844-45), tutta la scissione del soggetto moderno emerge in termini onirici, fantastici, mitici e perturbanti di cui la schizofrenia è cifra patologica (Eckart 2000). Cifra che permea il conflitto di Tannhäuser, modello di ogni successiva rielaborazione del tema. Trattasi infatti per Heine – come per Tieck – della personificazione di una malattia psichica, e in particolare dell'anima (Hindelang 2001). «Ist meine Seele worden

krank» (DHA 9, 57), confessa il Tannhäuser heiniano a Venere, laddove nella ballata medievale la malattia affligge, senza una più perspicua precisazione, la vita intera, *Leben* (DHA 9, 54).

Nel mito reinterpretato da Tieck in *Der getreue Eckart und der Tannhäuser* (*Romantische Dichtungen*, 1799; *Phantastus* 1812) la funzione salvifica o ammonitrice per l'anima del cavaliere è affidata a Eckart, e così anche in *Die Göttin Diana*, il quale dopo aver ucciso Tannhäuser, gioisce per averne paradossalmente salvato l'anima dalla dannazione eterna: «Der treue Eckart wackelt täppisch zufrieden von dannen, wahrscheinlich sich freuend, wenigstens die Seele des Ritters gerettet zu haben» (DHA 9, 74).

La malattia dell'anima, dunque, diventa cifra costitutiva del sentire dei nostri autori romantici, che polarizzano in questo conflitto interiore le proprie schizofreniche tendenze, non solo di natura erotica, come potrebbe a tutta prima far pensare il canto d'amore del Tannhäuser. Si tratta di collocare la più ampia problematica della dicotomia antropologico-politica tra natura e cultura nella dimensione strettamente individuale del soggetto-artista scisso, introducendo la chiave interpretativa delle fiabe nella visione rigeneratrice dell'arte, e che nella *Einleitung* del *Phantastus* si incarna nel personaggio di Anton, «der Kranke», che risana attraverso una proibitiva «Kunst des Lesens» sconsigliata anche dal medico (Tieck 1985, 25-8). La letteratura che dischiude la bellezza della natura e l'appagamento del sogno risanano l'anima di Anton, ora «der Genesene»: «Von diesen Riesenbildern war ich geheilt [...] durfte wieder phantasieren und nach einigen Wochen konnt' ich schon die Hoffnung fassen, bald dies Gebirge zu betreten, in welchem ich euch, ihr Lieben, zur Vollendung meiner Genesung, gefunden» (Tieck 1985, VI, 25; 31-2).

Come la natura del paesaggio tedesco è in grado di descrivere la morfologia dell'anima, così il Monte di Venere rappresenta non solo un paesaggio naturalistico e suggestivo legato alle leggende popolari, ma una dimensione soprattutto psichica. In *Der getreue Eckart und der Tannhäuser* il motivo della ricerca e del fascino fatale del Venusberg si innesta e si fonde con leggenda del cacciatore selvaggio, il fido Eckart cui è demandato il compito di sorvegliare e punire, esercitando un'azione prescrittiva verso coloro che si avvicinano alla montagna. La leggenda del *wilder Jäger* è legata alle saghe del Venusberg nelle principali leggende boeme e turinge. Insieme ai romantici, esercitò il suo misterioso fascino anche su Goethe, il quale la apprese durante il suo viaggio a Teplı e mise versi nella ballata *Der getreue Eckart* (1815).

A riprova della topologia onirica e patologica del Monte, nella fiaba di Tieck il Venusberg non ha una collocazione geografica precisa, configurandosi piuttosto come un luogo mentale. Secondo Alte, il vecchio e misterioso viandante che istruisce Eckart sui pericoli del Venusberg, nessuno è in grado di dire dove si trovi la montagna, e saperlo significherebbe aver consacrato l'anima al diavolo poiché a un innocente non verrebbe nemmeno in mente di andarla a cercare. Il Venusberg altro non è, come nella vulgata, che la dimora degli antichi dèi pagani banditi dal cristianesimo:

In diesen Berg haben sich die Teufel hinein geflüchtet und sich in den wüsten Mittelpunkt der Erde gerettet, als das aufwachsende heilige Christentum den heidnischen Götzendienst stürzte. Hier sagt man nun, solle vor allen Frau Venus Hof halten, und alle ihre höllischen Heerscharen der weltlichen Lüste und verbotenen Wünsche um sich versammeln, so daß das Gebirge auch verflucht seit undenklichen Zeiten gelegen hat (Tieck 1985, VI, 157).

Nella *Göttin Diana* la pulsione erotica e il desiderio pongono Tannhäuser di fronte ad un conflitto psicopatologico che si incarna nella figura ammonitrice di Eckart, simbolo del freno inibitore e della coscienza spiritualistica. Eckart sfida il cavaliere a duello ferendolo mortalmente. Così, mentre Heine conferisce ad Eckart un ruolo negativo ostacolando l'accesso del cavaliere al monte, in Tieck diventa una figura del tutto positiva, priva della funzione ostativa che avrà con Heine.

*Der getreue Eckart und der Tannhäuser* è divisa in due parti<sup>1</sup>. La storia leggendaria di Eckart è al centro della prima parte della fiaba. Qui veniamo a sapere che la sua esistenza è stata segnata infatti dalla perdita progressiva dei suoi tre amati figli, uccisi senza motivo dal duca di Burgundia. La disperazione è tale che l'uomo si dà alla macchia, abbandonando i propri sentimenti alla più cupa tempesta, prendendo congedo dal mondo e cavalcando disperato e senza più alcun desiderio di vita. Nel temporale si era perso anche il duca e il destino volle che fu proprio Eckart a soccorrerlo. Preso in un primo momento dall'istinto di vendetta, ma memore del giuramento di fede prestato al duca, Eckart decide infine di riporre ogni rancore per salvarlo. Solleva il tiranno, proprio come Giobbe che reca il proprio aguzzino sulle spalle, rimettendo a Dio ogni sua volontà (Tieck 1985, VI, 162).

La seconda parte è ambientata quattro secoli dopo la morte di Eckart. Il nuovo Tannhäuser, discendente di Wolfram e scudiero del duca, è sulla strada per Roma per chiedere perdono al Santo Padre. Al vecchio amico d'infanzia ritrovato, Friedrich, confessa di aver abbandonato il secolo spinto dall'irrefrenabile desiderio di conoscenza e di curiosità, per poi imbattersi fatalmente nel Venusberg. Ma questa sete è per Tannhäuser il risultato dell'azione di uno spirito maligno, «ein böser Geist», che lo induce ad entrare, spinto dal fascino di una dolce melodia, nelle profondità dell'inferno che ha la forma di una miniera sotterranea, «in einem unterirdischen Bergwerke»:

Die Hölle hat damals ihre Pforten den armen Menschen weit aufgetan, und sie mit lieblicher Musik zu sich hereingespielt. Ich hörte als Knabe diese Erzählung oft und wurde nicht sonderlich davon gerührt, doch wahrte es nicht lange, so erinnerte mich die ganze Natur, jedweder Klang, jedwede Blume an die Sage von diesen

<sup>1</sup> *Der getreue Eckart und der Tannhäuser. In zwei Abschnitten* è pubblicato dapprima in *Romantische Dichtungen, Erster Theil* (Jena: Friedrich Frommann), 1799, 423-492.

herzergreifenden Tönen. Ich kann dir nicht ausdrücken, welche Wehmut, welche unaussprechliche Sehnsucht mich plötzlich ergriff, und wie in Banden hielt und fortfahren wollte, wenn ich dem Zug der Wolken nachsahe, die lichte herrliche Bläue erblickte, die zwischen ihnen hervordrang, welche Erinnerungen Wies und Wald in meinem tiefsten Herzen erwecken wollten (Tieck, 1985, VI, 173).

Emerge qui il potere seduttivo della musica legato alla malia dell'inferno: un motivo di lungo corso nella letteratura della *Goethezeit* e fino a Heine, il quale declinerà il tema all'interno della propria critica storico-religiosa, prima attraverso la leggenda dell'usignolo di Basilea menzionato nella *Zur Geschichte der Religion* (DHA 8/1, 18-9); dunque la condanna storica delle arti da parte della Chiesa cattolica che richiama ancora in *Lutezia* in riferimento alla danza (DHA 13/1, 155); per poi tematizzare estesamente il rapporto tra la musica e il regno di Satana nel balletto *Der Doktor Faust*.

La ricerca del Venusberg da parte del Tannenhäuser tickiano altro non è che il desiderio di rivivere una reminiscenza giovanile, il paradiso perduto che aveva conosciuto da giovane con l'amore di Emma. L'ingresso del giovane nel regno adulto è segnato dalla scoperta dell'eros metamorfosata nella natura che si risveglia e lo attira con i suoi inebrianti odori; ma ambientata simbolicamente nella dimensione onirica, notturna e perturbante di un giardino fantastico, dentro cui il giovane viene come guidato da una forza irrefrenabile in cui smarrire i sensi e perdersi ineluttabilmente. Al duplice trauma, il rifiuto di Emma, alla cui morte si aggiunge quella della madre del giovane, segue l'iniziazione nel regno di Venere dove si reca per liberarsi dei tormenti dell'anima, «um der Qualen, der wechselnden Entzückungen los zu werden» L'accesso alla montagna è accompagnato da un canto che Tannenhäuser apprende da Rudolf, figura sinistra alla quale affida la propria educazione. Giunto al varco incontra Eckart, una figura gigantesca e sovrumana che gli impedisce l'accesso. Eckart è inviato per volontà di Dio come guardiano affinché ostacoli la malvagia curiosità dell'uomo, «des Menschen bösen Fürwitz» (Tieck 1985, VI, 178-79). Ma l'ammonimento qui non sortisce alcun effetto; Tannenhäuser entra. Metafore erotico-musicali e floreali sempre più accese e coinvolgenti accompagnano l'ingresso al Venusberg caratterizzato da ogni più bella immagine del piacere sensuale, fino a formare un nuovo mondo musicale-amoroso che culmina in un trionfo primaverile senza luogo né tempo:

So kam mir das Gewimmel der frohen heidnischen Götter entgegen, Frau Venus an ihrer Spitze, alle begrüßten mich; [...] wie aus dem innersten Herzen der seligsten Natur erklang eine Musik, und kühlte mit ihren frischen Wogen der Begierde wilde Lüsterheit; ein Grauen, das so heimlich über die Blumenfelder schlich, erhöhte den entzückenden Rausch. Wie viele Jahre so verschwunden sind, weiß ich nicht zu sagen, denn hier gab es keine Zeit und keine Unterschiede, in den Blumen brannte der Mädchen und der Lüste Reiz, in den Körpern der Weiber blühte der Zauber der Blumen, die Farben führten hier eine andre Sprache, die Töne sagten neue Worte,

die ganze Sinnenwelt war hier in *einer* Blüte festgebunden, und die Geister drinnen feierten ewig einen brünstigen Triumph (Tieck 1985, VI, 180-81).

Ma al godimento eterno subentra la nostalgia della vita terrena con la sua quiete; Tannenhäuser è ora «gesättigt» e desidera tornare indietro verso la «vorige Heimat», «in der Welt», non prima di aver espiato di fronte al Papa (Tieck 1985, VI, 181).

Il racconto di Tannenhäuser all'amico Friedrich qui si interrompe. Se nella prima parte del racconto Tieck ripropone la tradizionale leggenda del Tannhäuser; quel che segue aderisce invece ai motivi più intimi della poetica di Tieck come la narrazione straniante, la sovrapposizione di identità, lo spaesamento, il doppio, l'inconsistenza della realtà, il dominio della fantasia, del sogno e dell'allucinazione sulla realtà, il rimosso psichico, il delitto. Questi motivi propri di una mitologia personale vengono a sommarsi al mito tradizionale, conferendo una natura perturbante e straniante all'intera fiaba.

## 5. Tieck, *Der Runenberg*

Nel *Runenberg* (1802) che segue *Der getreue Eckart* come a indicarne la continuità narrativa, Tieck allarga la prospettiva della lacerazione interiore alla problematica intersoggettiva di una ricerca identitaria. In particolare egli è interessato qui alla condizione moderna dell'artista scisso tra adeguamento e libertà rispetto al sistema esterno, che si da entro la cornice di una progressiva industrializzazione e capitalizzazione della vita sociale ed estetica tra Sette e Ottocento, simbolicamente rappresentate dal conflitto tra il mondo della miniera e quello naturale. Tale conflitto è tanto più evidente nel rapporto oppositivo tra seduzione dell'arte e fascinazione dell'oro, anticipando di diversi anni la tematica centrale nella tetralogia di Richard Wagner con la sua critica anticapitalistica nel *Rheingold*.

Nel *Runenberg* Frau Venus assume le sembianze di dama della montagna, *Bergfrau*. L'incontro tra lei e il protagonista, il cacciatore Christian, è descritto ora in modo diretto, non più attraverso la metaforica musicale ed erotico-sensoriale allusiva del Venusberg. Venere è ora la regina della Montagna delle Rune, figurazione romantica di una Grande Dea, ninfa potente e ammaliatrice in grado di esercitare un fascino totalizzante sul cacciatore. Questi, spintosi desideroso oltre il limitare della foresta, raggiunge così il Monte, superando il confine non solo tra dimensione secolare e finzione fantastica, tra realtà conscia e inconscia, ma anche tra ciò che è consentito e ciò che è proibito, spostando l'asse dal principio di realtà a quello di piacere. Questo asse implica anche una distinzione tra mondo prosaico e mondo dell'arte verso il quale Christian è naturalmente teso, rompendo tuttavia un patto sociale e morale. Christian rimane talmente affascinato dal mistero della natura, dal quale si sente irrimediabilmente attratto e, al colmo dell'ispirazione, intona un canto a Diana: «[...] 'Als wer Jagd, Wild, Wälder kennet / Und Diana lacht ihn an, / Einst das schönste Bild entbrennet, / Die er seine Liebste nennet: / O

beglückter Jägersmann'» per poi sprofondare negli abissi dell'*es*, accompagnato dalla luce lunare che avanza nelle tenebre e dalla voce del suo doppio: «in einer Stunde kommt der Mond hinter den Bergen hervor, sein Licht wird dann wohl auch Eure Seele lichter machen» (Tieck 1964a, 62-3).

Questo canto prelude all'infrazione da parte del cacciatore-*voyeur* del tabù della nudità, che si richiama nella mitologia classica al mito di Diana e Atteone. Il motivo dell'intimità e della nudità tradita del divino antropomorfizzato nella sua sfera privata si fonde con il tabù del voyeurismo dello sguardo del cacciatore, divenendo la molla che innesca una reazione irreversibile tra le parti coinvolte. La grandiosa regina della montagna al cospetto della quale Christian giunge, è descritta come grande e alta figura femminile avvolta dalla luce delle pietre preziose e custode della tavoletta incantata, entrambi simboli catalizzatori di un'iniziazione erotico-inorganica. Essa si tramuta così nella sua versione romantica in una marmorea e minerale regina della notte, sovrana di malevoli perversioni erotiche, ma anche unica autentica via di accesso ad una conoscenza superiore di sé e iniziazione al mondo perpetuo dell'arte.

Nel *Kunstmärchen* romantico, gli elementi dell'adescamento demoniaco si sposano con il freudiano «sex appeal dell'inorganico» (Perniola 1994)<sup>2</sup>, che dal fatale incontro con il simulacro di una marmorea figura femminile genera un appetito annichilente che finisce per annullare ogni altro rapporto con il mondo circostante – una condizione che può essere letta anche come metafora dell'iniziazione dell'artista, del rapporto esclusivo di questi con la propria arte e con l'oggetto che si rinnova nell'atto creativo teso all'infinito. La potenza erotica, come assopita e imprigionata nel simulacro della divinità incarnata, non manca di esercitare un inspiegabile fascino che si irradia dal manufatto stesso, la cui bellezza è appunto esaltata dall'eterna materia marmorea. Ammalato e indotto alla perdizione, il cacciatore del *Runenberg* tieckiano decide di rimanere infine sul Venusberg, soggiogato non solo dalla grandiosa Venere della montagna, ma dal potere che da questa si irradia; un potere che si unisce alla promessa di un'eterna felicità minerale, non soggetta al decadimento organico. Eppure il Venusberg rimane ancora con Tieck un luogo temuto e guardato con diffidenza, giacché sotto la lente timorata del fido Eckart la montagna rappresenta niente meno che la dimora maledetta del demanio Venere:

In diesen Berg haben sich die Teufel hineingeflüchtet, und sich in den wüsten Mittelpunkt der Erde gerettet, als das aufwachsende heilige Christentum den heidnischen Götzendienst stürzte. Hier, sagt man nun, sollte vor allen Frau Venus Hof halten, und alle ihre höllische Heerscharen der weltlichen Lüste und verbotenen

<sup>2</sup> Con questa formula, Perniola riprende il saggio freudiano sulla teoria della sessualità *Jenseits ders Lustprinzips* (1920), in cui la pulsione erotica emerge come guidata dall'istinto di morte, cioè a tornare irresistibilmente a una fase originaria, ovvero inorganica.

Wünsche um sich versammeln, so daß das Gebirge auch verflucht seit undenklichen Zeiten gelegen hat (Tieck 1964a, 35).

## 6. Eichendorff, *Das Marmorbild*

L'esperienza letteraria di Joseph von Eichendorff si inserisce nel solco della precedente generazione romantica berlinese di Arnim, Brentano e Tieck, dei quali rappresenta ormai un epigono. I modelli romantici vengono filtrati mescolando autobiografismo decadente e nostalgia di un tempo perduto, legato al tramonto dell'*Ancien Régime* e al conseguente decadimento delle fortune familiari dell'autore.

Nella novella *Das Marmorbild* (1818) troviamo chiari riferimenti intertestuali al *Bildungsmärchen* erotico-estetico di Ludwig Tieck. Da *Der getreue Eckart e Runenberg* trae non solo i motivi del viaggio e della ricerca di una 'nuova patria', la fascinazione per l'ignoto, i fantasmi notturni, la topografia dell'anima, il richiamo sensuale della natura, il perturbante femminile; ma anche stilistici, come l'alternanza di prosa e di inserti liederistici che hanno una funzione strutturante rispetto allo sviluppo narrativo.

In *Das Marmorbild* l'ambientazione italiana, bucolica e festosa di una Lucca primaverile richiama l'usata immagine della gioia di vivere pagana, che sopravvive non solo nella natura bella e rigogliosa, ma anche nei volti, nei personaggi antichizzanti e allegorici, negli scenari collettivi, come i balli in maschera e le gare musicali, creando un unico grande fantasmagorico *tableau vivant* in stile rinascimentale. Il protagonista è Florio, *nomen omen* che allude alla fioritura, così come quello di un altro personaggio di Eichendorff, Florentin, nel racconto *Viel Lärmen um Nichts*. Primavera e risveglio dell'anima sono un tutt'uno, legati a doppio filo alla corrispettiva immagine femminile della dea italica Flora.

Il risveglio del mondo classico pagano attraverso il rinascimento italiano procede in una duplice direzione: una luminosa e diurna, che si presenta a Florio sotto il segno di Fortunato, un cavaliere cantore alla testa di un'allegra compagnia di musicanti erranti; e un'altra umbratile e notturna che si staglia all'ombra di Donati, il cavaliere nero che conduce Florio verso Frau Venus. Fortunato e Donati sono personificazioni allegoriche della Vita e della Morte, se non piuttosto di Dioniso-Cristo e Satana, in quanto rimandano alla duplice valenza di un percorso iniziatico-erotico e musicale, redentore e liberatorio da un lato, orrifico e perturbante dall'altro, che procede di pari passo con la concupiscenza della musica, della natura e del femminile. Tale percorso configura da un lato un paesaggio diurno fortemente vitalistico e attrattivo di segno pagano e sensualista; dall'altro una dimensione notturna e perturbante, cristiana e spiritualista, dove l'uno diventa simbolico e speculare *pendant* dell'altro.

In questo quadro fortemente chiaroscurale, il risveglio dell'antichità pagana non potrà che ripiegarsi entro le maglie del perturbante, finendo addirittura per negare, con l'emergere della coscienza spiritualista, ogni bella immagine di gioia che progressivamente si disintegra al rifiuto di Florio, per tramutarsi in un incubo

che tutto deforma come un gioco di ombre. Non è un caso difatti, che uno dei primi abbozzi del *Marmorbild* recasse il titolo «Schatten-Spiel» (Eichendorff 1985a, II, 753).

Nella fase terminale della propria vita, anche Heine trasfigurò nelle sue poesie le figure del mondo rinascimentale pagano in un grande «Schattenland» e «Schattenreich» (DHA 3/1, 348; 358-59); : terribili incubi e fantasmagorie, visioni allucinatorie provocate con ogni probabilità dalla sofferenza fisica e dalla morfina. In uno di questi sogni ad occhi aperti si affastellano eroi, divinità e creature mitiche danzanti di ogni sorta, immerse tra rovine antiche e che vengono a fargli visita per l'ultima volta:

Es träumte mir von einer Sommernacht,  
 Wo bleich, verwittert, in des Mondes Glanze  
 Bauwerke lagen, Reste alter Pracht,  
 Ruinen aus der Zeit der Renaissance (DHA 3/1, 391).

Come nella fiaba di Tieck, nel *Marmorbild* è di nuovo un viandante straniero ad alludere sin da subito all'esistenza di una magica montagna dalla quale nessuno ha mai fatto ritorno, instillando così nel giovane protagonista il desiderio verso un ideale Venusberg. Il richiamo verso il Venusberg si materializza attraverso la figura musicale del suonatore, quasi una sorta di pifferaio magico: «Habt ihr wohl jemals [...] von dem wunderbaren Spielmann gehört, der durch seine Töne die Jugend in einen Zauberberg hinein verlockt, aus dem Keiner wieder zurückgekehrt ist?» (Eichendorff 1985a, II, 386). Senza che se ne menzioni oltre e senza esservi stati introdotti esplicitamente, capiamo sin da ora di essere nel mezzo di una sorta di montagna incantata che si dischiude a Florio poco a poco sulla strada per Lucca, nella quale i due giungono non attraverso una porta cittadina, che di fatto scompare, ma attraverso «einen weiten grünen Platz [...] ein fröhlichschallendes Reich von Musik, bunten Zelten, Reitern und Spazierengehenden» (Eichendorff 1985a, II, 386)<sup>3</sup>.

Segue un festoso scenario con gara musicale in cui Florio è chiamato a dedicare una canzone alla giovane *Ballspielerin* che lo ha conquistato con lo sguardo. La fanciulla, muta e delicata come un fiore, è descritta nella posa di un primaverile *tableau vivant* che il giovane contempla come un quadro botticelliano: «Sie hatte einen vollen, bunten Blumenkranz in den Haaren und war recht wie ein fröhliches Bild des Frühlings anzuschauen» (Eichendorff 1985a, II, 387). Il motivo della fanciulla innocente e gentile come personificazione della Primavera emerge come contraltare della figura seducente di Venere, la quale dopo l'invocazione nella canzone di Fortunato inizierà a pervadere il sogno ad occhi aperti di Florio, così

<sup>3</sup> Per la figura del suonatore si veda anche il lied *Der irre Spielmann* (Eichendorff 1985, I, 232-33).

spinto a cercarla nella foresta: «Frau Venus, du Frohe, / So klingend und weich, / In Morgenrots Lohe / Erblick' Ich Dein Reich» (Eichendorff 1985a, II, 390).

Venere, che infatti riveste un posto privilegiato in tutta la lirica di Eichendorff, Nella romanza *Die Zauberin im Walde* appare come una demonessa che vive nel bosco e attira a sé con il richiamo della natura primaverile in fiore inducendo il giovane ad abbandonare la casa paterna e a inoltrarsi solitario nei boschi e per vie non battute dove infine incontra «die schönste aller Frauen / Wie von lauter Edelsteinen / Eine Blume [...]» (Eichendorff 18985b, I, 51)<sup>4</sup>.

La musica ha una funzione simbolica e strutturale chiave: la canzone di Fortunato infatti, prelude ad un mutamento di segno del gioioso idillio pagano-primaverile che si rovescia nel regno di Cristo, anticipando in chiave poetica l'ingresso nella narrazione del cavalier Donati. In tale rovesciamento, la fanciulla si tramuta nell'immaginazione esaltata di Florio in una figura ancor più bella, fino ad assumere i contorni di una statua di Venere, dinnanzi alla quale Florio rimane in contemplazione, come pietrificato:

[...] die zierliche Erscheinung des Mädchens, nachträumendes Herz hatte ihr Bild unmerklich und wundersam verwandelt in ein viel schöneres, größeres und herrlicheres, wie er es noch nirgend gesehen [...]. Der Mond [...] beleuchtete scharf ein marmornes Venusbild [...]. Florio stand wie eingewurzelt im Schauen, denn ihm kam jenes Bild wie eine lange gesuchte, nun plötzlich erkannte Geliebte vor, wie eine Wunderblume, aus der Frühlingsdämmerung und träumerischen Stille seiner frühesten Jugend heraufgewachsen (Eichendorff 1985a, II, 396-97).

Gli incontri con Bianca, il cui nome sarà svelato a Florio solo alla fine del suo percorso di riconoscimento o agnizione, si alternano a quelli ben più ammalianti di Venere, fino a che le due non arrivano a sovrapporsi, confondendosi nelle rispettive immagini. Venere appare al giovane nelle sembianze di Bianca e negli stessi luoghi, mutati però in un aspetto notturno e incantato che la avvolgono di un'aura onirica: prima appare come allegra *Ballspielerin*, poi cantante e danzatrice mascherata, ma sempre muta e inspiegabilmente malinconica. Seguono le apparizioni di Venere come statua che prende vita, anticipate dalla figura sinistra di Donati quale messo infernale della dama. Dalla narrazione, capiamo che tali apparizioni sono una proiezione del desiderio e una reminiscenza di un amore già conosciuto nell'infanzia e che lo richiama puntualmente di notte, risvegliando cupi fantasmi dal sonno della ragione.

Il ridente mondo pagano diurno si sgretola per deformarsi complementemente. A nulla valgono i vaghi moniti di Fortunato contro la malinconia notturna, specie della luna, responsabile di sovvertire gli umori di Florio – «Laßt das, die Melancholie, den Mondschein und alle den Plauder» (Eichendorff 1985a, II, 399).

<sup>4</sup> I *Lieder* alla primavera costituiscono di fatti il nucleo originario dell'intera novella. Tra questi si veda anche *Frau Venus* (Eichendorff 1985b, I, 229-32).

Il disfacimento della dimensione diurna, cristiana e primaverile allude alla precarietà di una concezione sensualista ed edonista, che si materializza a livello psichico mutando di segno ogni cosa. Eichendorff sembra voler conferire inoltre un significato del tutto ambivalente al motivo della *Götterdämmerung*, opposto a quello dato da Schiller e Heine. Il regno pagano e sinistro di Venere e Donati, a lungo cercato e desiderato, si tramuta infatti in un terribile incubo, dove la dea ora bellissima, ora pallida e inquietante viene ad assumere contorni sempre più grotteschi ogniqualvolta Florio tenti un approccio razionale con essa e che conduce al finale disvelamento dell'inconsistenza e dell'inganno degli idoli pagani. Fortunato interviene due volte con un controincantesimo per dissuadere Florio, ma questi è mosso nell'anima da «Ein tiefes, unbestimmtes Verlangen» che lo spinge continuamente verso Venere.

Nella seconda passeggiata notturna al castello pagano, l'apparizione di una Venere musicista in un meraviglioso giardino incantato, «prächtigen Lustgarten», in stile rinascimentale si richiama ad un'immagine già vista ma dimenticata, quella della «wunderbaren Sängerin» udita alla villa di Bianca (Eichendorff 1985a, II, 400-04). Questa apparizione notturna prelude al definitivo ingresso nel Venusberg, che dischiude la visione di sogno di «eine hohe schlanke Dame von wundersamer Schönheit», una dama alta e snella di un'incantevole bellezza che irretisce Florio cantando e suonando il liuto; per manifestarsi in tutta la sua potenza dopo che Venere sarà scesa dal piedistallo e avrà preso vita.

Tra il sogno e la manifestazione di Venere, Florio partecipa ancora una volta ad una festa in maschera organizzata da Fortunato, dove balla con una timida e taciturna fanciulla vestita alla greca. Ma questa appare come sdoppiata, moltiplicandosi in un «seltsame Doppelbild» (Eichendorff 1985a, II, 408). Il gioco dei mascheramenti crea una seconda immaginifica figura resa ancor più bella dal magico chiarore lunare, apparendo a Florio nelle sembianze di una naiade sul bordo di una fontana, quale nuova metamorfosi di Venere: «Da kam es ihm auch vor, als sei sie nun größer, schlanker und edler, als vornhin beim Tanze und am Springbrunnen [...]. Es war die wunderbare Schöne, deren Gesang er in jenem mittagsschwülen Garten belauscht». Bianca è ora una figura in carne ed ossa, che allude con parole rivelatrici all'epifania che precede il disvelamento. Come i colori del bianco della casa della fanciulla e il pallore marmoreo della dea si mescolano, così Bianca e Venere si identificano ora in una sola immagine, non più solo a livello inconscio, ma anche livello verbale: «[...] das weiße Haus da drüben sieht aus wie ein stilles Marmorbild» (Eichendorff 1985a, II, 411).

Nella seconda parte Florio, allontanatosi da tempo dalla città di Lucca, si reca con Donati in visita la villa della bella Dama, che gli appare nelle vesti della dea Diana di ritorno da una battuta di caccia. La riconfigurazione di Venere in Diana simboleggia ormai il lato ctonio e mortifero che ha acquisito per Florio la dea, e non più quello erotico e sensuale delle prime apparizioni diurne. Dismettendo gli abiti da caccia, la dama si mostra infine come un prisma allucinatorio, svelando tutta la natura di Grande Dea, nella cui rappresentazione millenaria Florio vede riprodotta Venere infinite volte, nei ritratti e nelle decorazioni antiche riprotte nella

sala attorno a lui: «ein jeder glaubt mich schon einmal gesehen zu haben, denn mein Bild dämmert und blüht wohl in allen Jugendträumen mit herauf». La donna si tramuta in serpente; il paesaggio primaverile in un terribile temporale, il crepuscolo del giorno si sovrappone al crepuscolo mitico della dea, al suo disvelamento in demonessa: «Die alte Dämmerung füllte wieder das Gemach, die dame sah ihn wieder lächelnd an wie vorhin, aber stillschweigend und wehmütig mit schwerverhaltenen Tränen» (Eichendorff 1985a, II, 419).

L'azione si chiude in se stessa; il Venusberg, che i personaggi sembrano essersi lasciati alle spalle, nel canto come nel racconto di Fortunato si rivela la dimora leggendaria di una tremenda Venere vampiresca che induce con la sua malia i giovani sulla via della perdizione e di quelli si nutre per soddisfare l'antico piacere:

Jene Ruine [...] wäre also ein ehemaliger Tempel der Venus [...] der Geist der schönen Heidengöttin habe keine Ruhe gefunden. Aus der erschrecklichen Stille des Grabes heißt sie das Andenken an die irdische Lust jenen Fröling immer wieder in die grüne Einsamkeit ihres verfallenen Hauses heraufsteigen und durch teuflisches Blendwerk die alte Verführung üben an jüngern sorglosen Gemütern, die dann vom Leben abgeschieden, und doch auch nicht aufgenommen (Eichendorff 1985a, II, 419).

Sebbene il protagonista si lasci alle spalle la perturbante Lucca alla volta della razionale Milano, e con quella il Venusberg – non prima però di aver finalmente riconosciuto nel giovane viandante travestito la sua Bianca – la dimensione ciclica del mondo pagano non risulta superata da quella progressiva di impronta cristiana (Rossi 2021) Ciò emerge nel *Lied* di Fortunato nella sostituzione di Venere alla Vergine, del mondo pagano a quello cristiano. Infatti «quella della dea Venere è una presenza legata all'inconscio, alla spettralità e alla bellezza che risiede nel lato notturno del mondo, e come tale destinata a ritornare e a perpetrarsi in eterno» (Rossi 2021, 163), aprendo così la strada al motivo, romantico onirico e perturbante, degli dèi in esilio.

Nella novella *Die Entführung* (1839), Eichendorff rappresenta un'altra tipologia di dea Diana, quella del mito di Atteone. Umanizzata, Diana svolge qui un ruolo ambivalente: passivo come preda del cacciatore, attivo come ninfa oggetto del desiderio maschile. Diversamente dal carattere di ritrosia attribuito dal mito greco, qui è Diana stessa a volersi prestare al rapimento e alla caccia. Eichendorff, inoltre, recupera e riscrive la leggenda di Kynast, in cui il tipo Diana è descritta come amazzonica *Mannweib* (Eichendorff 1985a, III, 849).

Molto simile all'ambientazione della *Göttin Diana* e con un'analogia rappresentazione allegorizzata di psicomachia, ma in funzione metaletteraria e satirica, è la novella *Viel Lärmen um nichts* (1832). Diana compare qui nella veste di baccante, ed allegorica figurazione della poesia classica e rinascimentale in un ambiente fiabesco dal sapore shakespiriano, come si evince dal titolo che richiama la commedia inglese *Much ado about nothing*, tradotta da A. W. Schlegel e Tieck. Tuttavia, il motivo di fondo dell'idillio arcadico rievoca soprattutto la commedia

*Midsummer Night's Dream* che viene riproposta all'interno di una novella bucolica e galante. Si tratta di una satira sulle tendenze borghesi Biedermeier della moderna poesia tedesca che Eichendorff sbeffeggia, dove poeti di vario genere si contendono lo scettro per la conquista di Aurora, la musa poetica. Nel gioioso ambiente campestre, tra feste coribantiche, cortei danzanti e battute di caccia appare una «schöne Reiterin», la divina Aurora «Göttin der Dichtkunst», allegorica figurazione della poesia e il cui nome italianizzato allude all'origine classico-rinascimentale (Eichendorff 1993, 628). Aurora è corteggiata da tutti e soprattutto da un giovane principe, ma la sua natura sfuggente e inafferrabile, come la ritrosa e casta Diana, rifugge legami e vincoli matrimoniali, tanto che i personaggi si fanno beffa del principe che desidera chiederla in moglie: «Die Gräfin Aurora? [...] ebenso gut könnte man die Göttin Diana unter die Haube bringen – oder die Thetis den Verlobungsring an den rosigen Finger stecken – oder die Phantasie heiraten – und alle neun Musen dazu!» (Eichendorff 1993, 19). I giorni trascorrono lieti in questa giovane Arcadia sospesa nel tempo. In onore di Aurora, presa da momenti di ebbrezza dissoluta, viene annunciata una grande battuta di caccia intermezzata da un *Lied* che la paragona nuovamente a Diana:

»Wir waren ganz herunter,  
Da sprach Diana ein,  
Die blickt' so licht und munter,  
Nun geht's zum Wald hinein!«  
»Da meint er mich!« flüsterte die Gräfin (Eichendorff 1993, 34).

Aurora è musa e allegoria della poesia romantica, fonte di ogni poesia ebbra e baccantica nel segno del fiorire della natura celebrata dal romanticismo e in antitesi alla falsa musa che cercano invano i nuovi letterati tedeschi, dalla *Trivialliteratur* ai *Jungdeutsche*, che si perdono in scherzi e battute e canzonano Aurora come «Bacchantin, mit Luna und Fortuna», fino a perdersi in disquisizioni mitologiche sulla sua natura. La salita al Venusberg condotta da Willibald assieme ad Aurora simboleggia l'iniziazione poetica che si compie in seno alla natura e all'eros in viaggio fin dentro gli abissi del cuore. La vera Aurora è «gar nicht baccantisch oder amazonenhaft, so milde still und über alle Beschreibung schön» (Eichendorff 1993, 60-2). Essa ricorda in tutto il carattere estroso e androgino di Mignon, così come la sua provenienza: i due amanti, infine riconciliati, si avventureranno felici verso l'Italia, il paese natio di Aurora.

## 7. Wagner, *Der Tannhäuser*

La leggenda del Venusberg è ripresa da Richard Wagner nell'opera *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg*, andata in scena per la prima volta il 19 ottobre 1845 al teatro di Dresda. Pochi mesi dopo, Heine avrebbe scritto per Lumley il balletto *Die Göttin Diana*. La pubblicazione del 1854 rappresenta da parte di Heine un tentativo di fissare l'idea del balletto che non calcò mai le scene

del teatro londinese, idea che del resto era già contenuta nel *Salon* III e di cui nel '45 Wagner si stava stava per così dire appropriando per la sua opera romantica. Suona difficile credere che Heine abbia tratto ispirazione dall'opera di Wagner come afferma Mücke (1908, 147); mentre è più probabile che Heine abbia voluto tutelarsi dalla possibilità di plagio, come avverte nella prefazione al balletto nel marzo 1854: «Die Fabel meiner Pantomime ist nemlich im Wesentlichen bereits im dritten Theile meines 'Salon' enthalten, aus welchem auch mancher Maestro Barthel schon manchen Schoppen Most geholt hat» (DHA 9, 67).

La prima stesura del *Tannhäuser* wagneriano è del 1843, l'opera è rappresentata due anni dopo a Dresda, ma il compositore continuò a rivedere il libretto elaborando diverse versioni fino al 1860, fino a non venne rappresentata l'anno seguente a Parigi sotto Napoleone III.

La variazione più importante rispetto alla versione di Dresda è l'abbozzo di una pantomima per la scena iniziale del Venusberg nel primo atto dal titolo «Entwürfe zur (Pariser) Venusberg-Szene im 'Tannhäuser' (Pantomime)», in cui Wagner concepisce una grande rappresentazione pantomimica del baccanale ambientato nel regno di Venere, includendo figure tipiche del grande ballo in stile francese (Wagner 1983a, II, 99-105). Il risultato è una grandiosa fantasia anticheggiante e trionfale con menadi, amoretto e fauni danzanti sulla falsariga della descrizione del Venusberg nel I quadro della *Göttin Diana*. Quest'ultima si svolgeva infatti all'ombra del tempio di Diana, in un bosco fatato, in cui dopo l'incontro tra la dea e il cavaliere si scatena una ridda danzante di figure mitologiche, satiri, menadi, e animali guidati da Apollo, Bacco e le Muse che accompagnano la musica festosa con cembali e timpani, che hanno lo scopo di celebrare un rituale amoroso, la festa della gioia e del più ebbro piacere di vivere.

Il 13 marzo 1861 andava in scena il *Tannhäuser* all'Opera de Paris che divenne un vero e proprio caso, in quanto, controtendenza agli usi teatrali, Wagner scelse di inserire il baccanale non nel secondo atto, ma nel primo. Non solo quindi il tipo di ballo, ma anche la struttura operistica contribuì allo scandalo (Borchmeyer 2003). L'opera di Wagner sarà recensita entusiasticamente da Baudelaire con una lunga e sincera lettera di apprezzamento al compositore, con cui intendeva marcare il proprio distacco rispetto alla ferocia generalizzata della critica (Baudelaire 1861).

Wagner riprende tutte le caratteristiche tipiche del mito romantico del Venusberg: la ricerca del regno sensuale di Venere da parte del cavaliere e cantore Tannhäuser, il senso di colpa e il desiderio di ascetismo, la lotta interiore tra aspirazioni spiritualiste e sensualiste. In aggiunta, il *Tannhäuser* wagneriano si caratterizza rispetto ai suoi antecedenti per un marcato *Todestrieb* che lo spinge ad allontanarsi da Venere per cercare la guerra: «Mein Sehnen drängt zum Kampfe [...] mich drängt es ihn zum Tod» (Wagner 1983a, II, 62), che prelude significativamente alla finale abiura del sensualismo e della gioia di vivere pagana.

Il ruolo prescrittivo alla Eckart è demandato a Wolfram, cantore della Wartburg che si rivolge all'amico chiamandolo *Heinrich*. Per dissuadere Heinrich-Tannhäuser, Wolfram invoca il nome salvifico della moglie Elisabeth: «Ein Engel bat für dich auf Erden» (Wagner 1983a, II, 88). Elisabeth rappresenta la donna-

angelo simbolo di virtù coniugale, amata dal cavaliere, la controparte positiva della diabolica Venere. La figura salvifica di Elisabeth determina uno scarto non solo rispetto all'ipertesto medievale, ma anche alla versione heiniana del Lied, per recuperare piuttosto il riferimento intertestuale all'omonima e omologa figura femminile nel *Runenberg* di Tieck. Elisabeth, come già Senta per l'Olandese, rappresenta l'espedito escatologico, nonché il simbolo dell'amore domestico e cristiano in cui Tannhäuser può trasferire la propria vocazione ascetica, che ora assume i contorni di una reale figura umana, laddove nella versione di Dresda Tannhäuser invocava al suo posto il nome della Vergine: «Mein Heil ruht in Maria» (Wagner 1983a, II, 91). La morte sacrificale di Elisabeth, la cui presenza è del tutto funzionale alla salvezza dell'eroe e presentata sulla scena per mezzo di una processione funebre, non rappresenta che una macchinazione a favore di una facile redenzione con la conversione finale e la purificazione dell'anima che permettono al cavaliere il ritorno al regno di Cristo, lo scioglimento della maledizione e la conseguente scomparsa di Venere. Un finale che richiama piuttosto *Der Doktor Faust* di Heine. In ogni caso, a Richard Wagner va il merito di aver recuperato lo spirito della filosofia panteista heiniana attraverso il recupero dei motivi mitologici leggendari e folklorici germanici nella sublimazione musicale di un desiderio d'amore totale che trascende ogni materialità (Drebbler 1995, 39; Rieger 2009; Korsch 2018; Wenzel 2014).

## 8. Riepilogo

*Der Tannhäuser*, il lungo poema-leggenda inserito da Heine all'interno delle poesie *Verschiedene*, è composto nel 1836 per essere ripubblicato nel *Salon III* in conclusione a *Elementargeister*. Con questo poema Heine rilegge un *Minnesang* del tredicesimo secolo, conosciuto attraverso *Des Knaben Wunderhorn* di Arnim e Brentano, da cui recupera non solo il motivo leggendario, ma anche la struttura liederistica, per evocare attraverso la parabola del cavaliere Tannhäuser una parodia di tipo autobiografico, dove il rapporto d'amore idilliaco e totalizzante con Frau Venus si trasforma nella condanna ad un vincolo indissolubile e incatenante. Un rapporto che non manca di acquisire molteplici sfumature – non ultimo quello nostalgico per la madrepatria Germania, come testimonia, del resto, la particolare collocazione del poema all'interno del ciclo poetico, che viene ad assumere un ruolo di raccordo tra le poesie erotiche più leggere e scanzonate, e quelle dove si avvertono indiscutibili rimandi alla condizione di esule. Non sono solo rilevanti per Heine il carattere erotico e totalizzante del rapporto tra il cavaliere e la donna seduttrice e demoniaca Venere, ma anche il motivo dell'eterno vagare tra il Monte di Venere, paradiso dei piaceri terreni e profani, e il rifugio spirituale cristiano del Papa a Roma, presso il quale Tannhäuser cerca invano l'assoluzione, riscrivendo in tal modo una nuova parodia dell'ebreo errante (Grässe 1861) in chiave erotica, dopo quella offerta nello *Schnabelewopski*.

Nel mito romantico del Venusberg, magia e donna sono due elementi chiave attorno ai quali ruota il rapporto del protagonista-artista con l'oggetto del desiderio

e la propria arte. In questo tema si scorgono altresì elementi legati alla critica religiosa, nella perpetua ossessione dell'anima romantica scissa in due, nell'eterna lotta tra anima e mondo, ma anche tra ascetismo e sensualismo, arte e vita che si traduce nell'oscillazione psichica ed estetica tra i poli *Verführung* e *Bekehrung*, seduzione da un lato, conversione e pentimento dall'altro, e che spesso si inseriscono rispettivamente nelle categorie di eros e religione. Il rapporto con la figura femminile è letto sotto la lente delle proprie idiosincrasie estetico-erotiche, che oscilla spesso senza trovare una posizione bilanciata tra le aspirazioni dell'artista e la passione per la donna considerata come musa ispiratrice. La passione terrena diventa non di rado causa della perdita di creatività e ispirazione, alimentata paradossalmente dall'eros che svolge un ruolo castrante. Emerge l'impossibilità, nel trauma del conflitto romantico, di bilanciare nel rapporto amoroso i poli della produttività, ispirazione e creatività e dell'amore, che si deteriora in impotenza, perdita dell'ispirazione, ferita narcisistica e dannazione, in un perenne stato di conflittualità psicologica.

Come visto, le leggende sugli *Elementargeister* del cui regno è sovrana la natura femminile, illustrano le diverse vicende di adescamento, fascinazione e manipolazione che esercitano seducenti spiriti elementari ai danni di un malcapitato. Heine si serve delle leggende del folklore per attualizzare il discorso morale e la critica al rapporto sentimentale, insinuando come tali rapporti, soprattutto di natura extra-coniugale, possano condurre ad esiti fatali per la parte maschile. Una critica che si inserisce nella più ampia riflessione sulla libertà amorosa condivisa dagli autori della generazione coeva, impegnati ad osservare le dinamiche sociali borghesi e l'avanzamento di una particolare tipologia di donna sempre più emancipata e per questo ritenuta pericolosa. Heine situa tale tipologia femminile in un discorso di natura mitico-antropologica, recuperando le leggende del folklore medievale che avevano insistito sui connotati perversi e demoniaci della donna adescatrice, filtrati dalla lente religiosa. Tale tipologia femminile, si sa, acquisterà grande rilievo nella letteratura *fin de siècle* divenuta proverbiale con il nome di *femme fatale*.

Dal mito del Venusberg nel *Phantásus* di Tieck, letto per la seconda volta nel 1830, Heine riprende il motivo di fondo della sazietà dei sensi e sovrappagamento del godimento amoroso, esasperando rispetto a Tieck la contrapposizione religiosa tra sensualismo e spiritualismo cristiano per farne il cuore della sua leggenda, che sarà elaborata in termini performativi nel balletto *Die Göttin Diana*. Se però il Tannhäuser rimane per Tieck «Unerlöster» (Tieck 1964b, 893), non riuscendo a rimuovere il senso di colpa per il tradimento che lo lascia in uno stato di confusione spirituale, di dissociazione tra la vita interiore e quella esteriore; nel *Lied* di Heine, dopo una fase di smarrimento e vergogna, il cavaliere riesce a conciliare l'aspirazione ascetica con la ricerca di un idillio dei sensi ritirandosi per sempre nel Venusberg. D'altra parte, come già Tieck, Heine conferisce a Eckart il ruolo di *sergeant-de-ville* che sorveglia e punisce fino alla morte il tormentato cavaliere, ma lo destina alla redenzione eterna con l'intervento ex-machina di Bacco e

Apollo, accompagnati da un corteo di spiriti eletti ed elementari che celebreranno insieme un doppio sposalizio mistico.

In generale è possibile affermare che Heine è lontano dagli esiti dei suoi predecessori, i quali condannano il volubile universo pagano in contrasto con i valori del pentimento e della ricerca della virtù cristiana<sup>5</sup>. Heine innesca una rivoluzione di segno opposto, che vede la propria *raison d'être* nella ricerca di un nuovo mondo amoroso in accordo con il suo personale pensiero mitico: l'utopia panerotica, la riabilitazione della materia e la costituzione di una nuova chiesa laica e antispiritualista. Quella che nel *Marmorbild* di Eichendorff e nel *Tannhäuser* di Wagner è una fuga liberatoria dalla corruzione morale dell'edonismo sensualista, nel *Tannhäuser* heiniano è la ricerca di un ritrovato idillio, che corona una vita di devozione verso la donna amata nella promessa di un eterno e gioioso sogno d'amore. La scelta si pone in direzione opposta rispetto alla dimensione domestica e diurna di Eichendorff e alla fuga solipsistica di Tieck nel regno dell'inorganico; predilige al contrario la visione di una dimensione umana positiva e socialmente appagante, in cui i rapporti amorosi e affettivi svolgano un ruolo necessario al superamento della deriva nichilistica, al crescente disagio della modernità.

Non bisogna tuttavia tralasciare che le tematiche affrontate da Heine tra gli anni Trenta e Quaranta non sono prive di delusioni, disillusioni e ambiguità. Nelle opere dei cosiddetti «Tannhäuser-Jahre» (Hansen 1988, 467) tornano con una certa insistenza i motivi della nausea, del rifiuto più o meno celato per la frivolezza francese, l'esasperazione del godimento, controbilanciato dal richiamo nostalgico per i valori della Germania dal sapore feudale, non senza adottare un atteggiamento ambiguo e canzonatorio verso la stessa madrepatria. Il *Tannhäuser-Lied* si trasforma difatti nelle sue ultime strofe in un vero e proprio *pamphlet*, dove attraverso un'affilata satira politica e letteraria, Heine prende le distanze dai connazionali romantici.

In conclusione, il mito del Venusberg di Heine si lega ora alla patologizzazione amorosa dell'alter ego cantore e cavaliere Tannhäuser, ora alla problematica storico-religiosa della demonizzazione del femminile calata all'interno dell'ampio motivo letterario degli dèi in esilio.

<sup>5</sup> A questo proposito occorre sottolineare come la Heine-Forschung tenda giustamente a prendere le distanze dall'affermazione di Gustav Pfizer, secondo il quale Heine si sarebbe limitato a ricopiare e rinarrare male un paio di storie romantiche, «ein paar gute märchenhafte Erzählungen von W. Alexis und Eichendorff etwas schlechter nacherzählt», per avanzare invece l'ipotesi di una motivazione di carattere squisitamente personale, financo, psicoanalitica, alla base della scrittura degli *Elementargeister* (DHA 9, 353sgg.).