

Capitolo 9

Die Göttin Diana

1. Dalla genesi del balletto all'edizione a stampa

Con *Die Göttin Diana* si fa riferimento al balletto commissionato a Heine dal direttore Lumly per il teatro Her Majesty's Theatre di Londra e che per numerosi motivi non è mai stato messo in scena. Il testo tedesco è pubblicato per la prima volta in appendice a *Die Götter im Exil* nella raccolta *Vermischte Schriften* (1854)¹; il testo francese è tradotto e pubblicato postumo da Saint-René Taillandier con il titolo *La Déesse Diane* nella raccolta *De tout en peu* (Paris: Michel Lévy frères, 1867). Il balletto è musicato dal compositore danese Eduard Lassen (1830-94) per l'Opera di München², purtroppo uscito di repertorio (Barbaglia 1992, 27).

¹ *Die Göttin Diana (Nachtrag zu den Göttern im Exil)* è pubblicato per la prima volta in *Vermischte Schriften von Heinrich Heine. Erster Bd* (Hamburg: Hoffmann und Campe), 1854, 269-90. Sulla genesi e la pubblicazione si vedano le edizioni critiche (DHA 9, 629-48; Höhn, 2004).

² Una nota del *Musical Times* del 1° luglio 1898 riporta: «Dr. Eduard Lassen, the well-known composer and Court Capellmeister here has completed the score of a ballet entitled 'Diana', the scenarium of which had been sketched out by the poet Heine, as a sequel to his 'Göttin Im Exil', for the Italian Opera, London, during Lumley's management, but which has never been made use of. The new work is to be brought out at the Munich Opera» (1898, 485). La Partitura è contenuta in *Die Göttin Diana. Ballet-pantomine in vier Bildern nach H. Heine*. Musik von Ed. Lassen. Klavierauszug, zweihändig, vom Componisten (Paris: Hamelle), 1900.

La versione teatrale ideata da Heine risale al 1846, ma l'idea, come indica nella premessa del 1° marzo 1854, è già esposta nel *Salon III* (1835; 1837), contenente *Florentinische Nächte* e *Elementargeister* (DHA 9, 67). Per il nascente teatro vittoriano che aveva subito una battuta d'arresto nella prima metà del secolo, provato da importanti sconvolgimenti politici come le guerre napoleoniche, il direttore Benjamin Lumley affida a Heine la stesura di una partitura destinata al teatro Her Majesty's. L'idea era quella di replicare il successo ottenuto con la rappresentazione di *Giselle* a Londra nel 1842, su libretto di Théophile Gautier, ma la cui trama era basata sulla leggenda degli *Elementargeister* divenuta nota grazie a Heine, perciò stimato da Lumley come «the well-known German poet» (DHA 9, 630). Gautier aveva ripreso il tema dopo aver letto *De l'Allemagne* (1835) di Heine al quale in una lettera del 5 luglio 1841, riportava con entusiasmo l'intenzione di farci un balletto (Lombardi 2007, 54). La richiesta da parte di Lumley riguardava la messa in scena di un *ballet d'action*: una rappresentazione ricca e spettacolare, che andasse incontro alle esigenze di un teatro in piena trasformazione, interessato da una platea sempre crescente, smaniosa di vedere rappresentati grandi e sontuosi effetti scenici, decorazioni e costumi. Il nucleo di contro doveva essere caratterizzato da una trama scarna e semplice e che facesse da cornice a un'azione pantomimica d'effetto.

Nel progetto proposto, Heine desiderava mettere in scena il suo tema prediletto, la sopravvivenza degli antichi dèi pagani nel mondo moderno in forme degradate e demonizzate all'interno di una leggenda che avesse come protagonisti i personaggi del Venusberg: Diana, Venere, Eckart e Tannhäuser. La scrittura del balletto occupa Heine un paio d'ore, come scrive a Lassalle (HSA XX, 193; 209; DHA 9, 634). Il 15 gennaio 1846 il libretto è pronto per la messa in scena, che tuttavia non sarà realizzata. Lumley posticipa di sei mesi la rappresentazione, inizialmente prevista per l'inizio della stagione precedente, per potersi dedicare all'allestimento che richiedeva una preparazione accurata dei costumi e delle decorazioni.

Come emerge in seguito, sarà con ogni probabilità lo scetticismo di Lumley nei confronti del soggetto della leggenda la causa principale del fallimento della messa in scena. Si trattava per Lumley di una leggenda allegorico-filosofica improbabile, non adatta ad un secolo privo di immaginazione (HSA XXVI, 147). Due i motivi principali che scoraggiarono la messa in scena: la presenza consistente di balletti con parti maschili e solo due, seppure importanti, scene interamente femminili, che erano in realtà le più apprezzate dal pubblico (Maillet 2020, 26-8), nonché il contenuto simbolico della rappresentazione in un contesto politico, il vittorianesimo inglese, ostile a slanci anticonvenzionali e provocatori come quello, centrale, del libero amore. Tale clima Heine lo aveva per altro ben presente, quando in *Englische Fragmente* rappresenta il tipico atteggiamento moralistico vittoriano nel dialogo delle due signore di Manchester, le quali dinanzi ad un balletto urlano «shocking! For shame, for shame!» (DHA 7, 221).

Il libretto del balletto *Die Göttin Diana* sarà incluso nel primo volume delle *Vermischte Schriften* (1854), sebbene Heine avesse comunicato in seguito all'editore Campe di voler pubblicare l'opera altrove:

Wenn der erste Theil der 'Vermischten Schriften' die hinlängliche Bogenzahl hätte ohne das Stück, welches 'Die Göttin Diana' betitelt ist, so wäre es mir ebenfalls lieb, daß dieses Stück wegbliebe, indem es erstens nicht vom höchsten Belang ist, und zweitens mit einer ähnlichen Zuthat, die ich vorfand, sich später besser ausnehmen würde. Ich habe immer meine artistischen Interessen im Auge (HSA XXIII, 353).

Nella lettera del 26 luglio 1854 Heine riteneva di dover sostituire il balletto con una soluzione migliore, non stimando il libretto all'altezza dell'opera complessiva. Secondo l'edizione critica, il balletto, appartenendo a un periodo precedente della produzione heiniana, quello degli anni Quaranta, doveva essere destinato ad un successivo o comunque diverso raggruppamento di opere (DHA 9, 647). Non potendovi lavorare ulteriormente, lo pubblica in appendice allo scritto parodico *Die Götter im Exil*, al cui ciclo mitologico il soggetto del balletto appartiene.

2. «Eine selbsterdachte kleine Mythe»

Die Göttin Diana inscena in un contesto mitico un dramma universale all'interno di un mutevole scenario leggendario pagano-germanico, configurando 'un piccolo mito d'invenzione' (DHA 9, 634). Diana compare nel primo *tableau* come una figura ninfale del tipo della vergine in fuga e al contempo cacciatrice, inserita in un'arcadica ambientazione 'alla greca' in un tempio dalla cui fessura si intravede la luna. Un'ambientazione che ricorda invero il tempio di Nemi in rovina nel dipinto *Intérieur du Temple de Diane à Nîmes* di Hubert Robert. Diana è sulla scena attorniata da ninfe danzanti ma lascivamente molli e annoiate – sintomatici elementi di un paesaggio predecadente.

L'opera nella sua trama essenziale rappresenta una riproposizione in chiave allegorica della leggenda di Diana nell'età moderna, esposta nelle leggende del folclore sugli spiriti elementari nel *Salon III (Elementargeister II)* e come completamento ulteriore rispetto alla storia dell'esilio di Diana brevemente esposta nella versione francese *Les dieux en exil* (1853).

Heine riscrive in chiave moderna il mito d'amore tra Frau Venus e Tannhäuser, materia già sfruttata per le «Tannhäuser-Dichtungen» contenute in *Elementargeister e Verschiedene*, calandolo ora nelle coppie avatar di Diana e il Cavaliere. Nella sua trama eclettica e sincretistica confluiscono infatti fino a sovrapporsi elementi mitici di differenti tradizioni, quelle dell'antichità greco-romana e germanica-medievale, adempiendo così al principio assoluto dell'arabesco che avrebbe conferito una forma sensibile alla nuova mitologia romantica.

Diana emerge infatti nella leggenda del balletto non solo come tipo della cacciatrice e della ninfa, ma principalmente come dea danzante in accordo con la tradizione orfico-bacchica. Il motivo del movimento del corpo pantomimico caratterizza non solo Diana, ma anche alcune precedenti danzatrici nell'opera di Heine, in particolare quelle legate all'immaginario italiano, come Laurence e Franscheska (*Florentinische Nächte, Die Stadt Lukka*), e Willi, le baccanti morte (*Die Elementargeister*).

Nel mito d'amore che qui si inscena – assimilabile a miti palingeneticici e d'amore antichi che prevedono un analogo schema iniziatico di amore-morte-resurrezione – la figura redentrice di Diana assume una decisiva centralità di significato che va legandosi all'idea di una riabilitazione ed esaltazione della sua figura e della sua natura. Nel balletto, il quale dischiude ora un fine estetico-performativo, ora un messaggio filosofico se non addirittura misteriosofico, possiamo scorgere in ultima analisi un tentativo di rappresentare quella sintesi ideale tra i poli del sensualismo e dello spiritualismo auspicata ancora una volta da Heine e qui riproposta in chiave mitico-allegorica.

3. *Tableau vivant* e pantomima danzata

Nel teatro francese il soggetto mitologico Diana non era certo una novità (Colombo 2002; Maillet 2020, 23). Diana è la figura prediletta del *ballet de cour* a partire dal 1585. Soprattutto tra Sei e Settecento essa diventa la personificazione della ragione, della castità e dell'equilibrio degli eccessi – ad esempio nell'*Endimione* di Gaetano Vestris (1773) e in *Diana e Endimione* di Niccolò Piccini (1784) – ma sempre in un rapporto di ambivalenza con il desiderio. L'interesse per la mitologia greca cala sensibilmente nella prima metà dell'Ottocento e rari sono i balletti con soggetto Diana. Tra i pochi, si menzionino *La chasse de nymphes* (1835), *Zélia ou la nymphe de Diane* (1844), *Diane* (1845), coreografati per la maggior parte da Jules Perrot che lavorava all'epoca per il teatro Her Majesty's (Maillet, 2020, 23). Il soggetto torna assoluto protagonista nel balletto *Les pas de Diane chasseresse* (1845) che rende celebre il 'passo di Diana' utilizzato negli Intermezzi danzati – passo comparso per la prima volta nel II atto de *La jolie fille de Gand* (1842) e divenuto celebre nell'interpretazione di Carlotta Grisi nel «Gran Pas de Diane chasseresse», eternata nelle litografie di Brandard dei balletti *La Péri* e *Giselle* (Lombardi 2007) – e sarà ampiamente imitato fino all'inizio del Novecento (Colombo 2002, 354, Maillet 2020, 24).

Affascinato dai movimenti del corpo, dalla gestualità, dal linguaggio dell'animo umano espresso tramite la musica, Heine restituisce attraverso la danza un mondo significante che diviene oggetto di studio. La restituzione letteraria di questo universo corporeo in movimento rappresenta una delle grandezze della sua poesia. Molti sono gli studi critici che si concentrano sul linguaggio intermediale che Heine ha messo in atto per descrivere le più diverse performance danzanti (Niehaus 1959, Müller-Farguell 1995; Ruprecht 2006). La danza, soprattutto se di un corpo femminile, è in grado di sprigionare tutta la carica erotica della donna

esaltando la grazia delle forme e dell'animo e mettere a fuoco dinamiche emotive altrimenti inespresse. Heine era interessato a questo tipo di danza intesa come libera espressione del corpo e forma di libertà priva di vincoli perché capace di veicolare sensazioni inedite per liberare quella carica vitale tenuta a freno dai costumi civili, dalla morale, dalla società, da tutte quelle rigidità che potevano esplodere in momenti di pura frenesia, evidenziando la potenzialità espressiva umana, quella scarica liberatoria dalla compressione che gli antichi ricercavano tramite l'ebbrezza dionisiaca. Tale danza all'epoca in cui scrive Heine è considerata scabrosa e raramente portata sulla scena teatrale, ma divenne in seguito una danza praticata e studiata anche in ambito teatrale e performativo, grazie agli studi sulla pantomima della cosiddetta danza d'espressione (*Ausdrucktanz*), resa celebre dagli studi teorici e rappresentazioni baccantiche di Isadora Duncan nei primi del Novecento. Si tratta di una danza libera del corpo, estatica, arcaica e archetipica, che veicola passioni e sensazioni primordiali, piuttosto che costrutti sociali o artistici. Heine dimostrava di aver in mente proprio la danza d'espressione per la sua Diana nella rappresentazione dei diversi pas-de-deux e nella scena del baccanale greco-arcaico, definito «Freudentanz des Heidenthums» e «Can can der antiken Welt» (DHA 9, 130).

Il balletto *Die Göttin Diana* è pensato per essere rappresentato in Inghilterra, dove Heine aveva assistito a rappresentazioni tragiche, caricaturali e gesticolatorie che adottavano i modi esasperati tipici della pantomima come l'urlo. Heine declama questa modalità espressiva che nella settima lettera sul teatro francese sostiene essere non innaturale ma un eccesso di natura, un'esagerazione della natura (DHA 12/1, 263-64). Rivolgersi al *medium* della pantomima pare quindi una scelta stilistica e di gusto ben precisa, considerando che per Heine la lingua adottata a teatro era un elemento di disturbo. Se il francese e l'inglese potevano ancora passare, la lingua tedesca gli suona «unnatur», costruita, artificiosa e menzognera, troppo erudita, «Büchersprache» e come tale inadatta alla rappresentazione delle passioni nella tragedia (DHA 12/1, 266).

Die Göttin Diana, concepito come *ballet d'action* e melodramma muto nella cornice mitica della leggenda, è costituito da figure pantomimiche secondo la concezione del paradigma lessinghiano di una pittura in movimento, ma anche alle idee espresse da Johann Joachim Engel nel trattato sulla mimica *Ideen zu einer Mimik* (1785-86). La pantomima danzante è caratterizzata dalla coesistenza di diverse tecniche espressive che consentono la resa psicofisica delle passioni in cui «la competenza recitativa del danzatore si produce nella subordinazione alla coerenza e all'espressività narrativa del corpo» (Guarino 2005, 79).

La danza-pantomimo è conosciuta a partire dal I sec. d.C. e impiegata per la rappresentazione delle vicende tratte dalla mitologia greco-romana e altre scene tratte dal repertorio tragico o storico. Divenne celebre grazie a mimi come Pilade e Batillo ed era svolta in genere da schiavi o liberti, uomini di rango inferiore agli uomini liberi, ma non da donne. Secondo Luciano, autore del più celebre trattato sulla danza nell'antichità, *De Saltatione* ovvero *Della Danza* (120-181 circa), la pantomima si riteneva fosse ispirata dagli dèi e potesse suscitare un cambiamento

in chi l'osservava, stimolando un rinnovamento di carattere rivoluzionario-politico, essa era in grado cioè di provocare non solo nel danzatore, ma anche nello spettatore un mutamento esteriore ed interiore, come la perdita della compostezza, che andava ad influenzare il suo stesso agire (Di Tondo 2015, 41).

Il balletto pantomima moderno conosce un notevole sviluppo nella prima metà del Settecento in Francia ereditando i modi, il codice gesticolatorio e l'espressività muta della Commedia dell'Arte italiana trasponendola nell'Opéra comique e nella Comédie-Italienne in scene satiriche e avventure burlesche. In particolare, la pantomima che si appropria dei soggetti mitologici antichi e si ispira alle antiche pantomime greco-romane è detta 'pantomima nobile' e si diffonde negli anni Quaranta e Cinquanta del Settecento grazie artisti come Franz Anton Hilverding, Jean-Baptiste Dehesse, Gaspero Angiolini e Jean-Georges Noverre. Quest'ultimo che diventa caposcuola della linea francese è autore del testo teorico *Lettre sur la Danse et sur les Ballets* (1760) in cui promuove una riforma del teatro di danza francese e da cui prenderà avvio il *ballet d'action* o *ballet pantomime*, una nuova forma di spettacolo-balletto che si rifà al teatro antico. Il suo balletto si ispira al principio *ut pictura poesis*: la danza è paragonata alla poesia e alla pittura, sono 'quadri in movimento'. Il balletto è un quadro nella sua costruzione visiva, un poema, nella concezione della vicenda e dell'azione. I personaggi sono dei tipi fissi, dei caratteri codificati, i gesti esprimono sentimenti, pensieri, ricordi (Pappacena 2012, 80-2; 91-2).

In una rara *gouache* che descrive il *pas de deux* della pantomima *Sylvie* (1765) i danzatori impersonano un giovane cacciatore nell'atto di corteggiare una ninfa di Diana, la quale a sua volta lo respinge. I gesti sono standardizzati e fissi, atti a esprimere azioni e sentimenti come rifiuto, avvicinamento, corteggiamento, avances, convincimento. È noto che i coreografi settecenteschi si ispirassero per la composizione scenica dei balletti alle tele, come in *Les Rejouissances flamandes* di David Teniers le Jeune (1648) il cui soggetto farà da modello all'omonimo balletto portato in scena da Noverre nel 1755 alla fiera di Saint-Laurent di Parigi.

Una caratteristica che Heine eredita dal balletto erudito settecentesco, oltre alla ripresa del gusto mitologico e delle parate trionfali, è il gusto dell'arabesco. L'arabesco in epoca romantica riprende l'arabesco pittorico, ovvero la moda delle decorazioni dei saloni nelle grottesche cinquecentesche di Raffaello, il quale si era ispirato a sua volta agli affreschi scoperti a Roma nella Domus Aurea e a Pompei³. L'*arabesque* coreografica di fine Settecento è dunque «una composizione di figure in stile antico imitante le danze, le processioni e i bacchanali ritrovati negli scavi archeologici oppure realizzati alla fine del Settecento sul modello antico» (Pappacena 2012, 136). L'*arabesque* in danza imita in particolare le posture delle menadi e delle ninfe nei bassorilievi e i fregi dell'arte antica. Se la caratteristica

³ Sull'affinità tra grottesche e arabeschi, cfr. le voci 'Grotesques' e 'Peinture' di Claude-Henri Watelet Grotesques e Louis de Jaucourt nell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert del 1765 (Pappacena 2012, 134).

dello stile decorativo delle grottesche è «la bizzarria degli accostamenti, delle proporzioni e delle forme», lontana dalla «legge classica dell'imitazione idealizzante della natura» (Pappacena 2012, 135), allora nella danza si prediligono pose asimmetriche, selvagge, la scompostezza, i vividi contrasti delle forme. Baccanti vestite alla greca e dotate di veli e svolazzi sono impiegate in gran numero. L'arabesco significava, non da ultimo, trasgressione dell'armonia classica. La continuità tra danza antica e moderna nell'Ottocento divenne argomento di rinnovato interesse anche in ambito italiano con *Le danze dei Greci* di Robustiano Gironi edito nel 1820 (Pucci 2016, 29).

Si dica, inoltre, che a cavallo tra Sette e Ottocento si era imposta sulla scena culturale europea la moda napoleonica dello 'stile impero', che univa la moda dell'antichità greco-romana detta 'alla greca' allo sfarzo imperiale parigino di fine Settecento, già attraversato dal revival neoclassico. Di questa moda la ballerina Lady Hamilton (1765-1815)⁴ diverrà in poco tempo l'emblema assoluto. Ella divenne celebre per le pose teatrali nelle quali si incarnava in *tableau vivant* come soggetto mitologico e icona di stile. Numerosi sono i dipinti e ritratti, per la maggior parte del pittore e suo grande ammiratore George Romney che la immortalano nelle sue famose pose, dalla Baccante greca alla Maddalena penitente (Molinari 2020, 45). La serie di dipinti e caricature di Lady Hamilton sconfinarono il suo tempo poiché ella continuò ad essere rappresentata come idolo artistico e mitico ancora per molto tempo esercitando un lungo influsso sulla cultura e i costumi fino all'inizio dell'epoca vittoriana (1838), che impose un'inversione di tendenza in senso puritano, eliminando con lo sfarzoso stile imperiale dell'era napoleonica anche quella «age of pleasure» che caratterizzava la vita allegra e libertina della Londra del Settecento (Molinari 2020, 27).

La Hamilton si prestava al pubblico posando in quelle che lei stessa definiva *attitude* – pose e scene costituite da «una successione di atteggiamenti» performativi e teatrali (Molinari, 2020, 57) della durata di qualche attimo. Nelle *attitude* prende vita la mitologia classica, mentre l'artista si cala per pochi istanti nella finzione teatrale imitando pose e gestualità caricaturali divenendo essa stessa opera d'arte. La donna si prestava così non solo alla contemplazione estatica, ma ad una sorta di fermo immagine o impressione fotografica *ante-litteram*: dipinta come modella e soggetto dai pittori, oppure ritratta poeticamente in ecfrasi letterarie. Una celebre descrizione della Hamilton è riportata da Goethe sia in

⁴ La scalata sociale della prostituta-ballerina sulla scena mondana, prima italiana a Napoli, dove visse come moglie di William Hamilton fino al 1800 e poi a Londra come moglie dell'ammiraglio Nelson, si affianca all'attività politica e cospiratrice. Emma venne infatti implicata nelle vicende del Regno di Napoli come consigliera e amante della regina Carolina Borbone e figurò altresì in qualità di delatrice, concausando la caduta della repubblica e che pone fine con la violenta restaurazione dei Borboni al tentativo di instaurare un governo giacobino a Napoli nel 1799 e che termina con l'impiccagione dei rivoluzionari. Dopo la morte di Nelson dall'Inghilterra si trasferisce in Francia a Calais dove muore abbandonata da tutti nel 1815 (Sontag 2020).

Italianische Reise sia in *Wahlverwandschaften*, avendo egli avuto modo di frequentare le *soirées* degli Hamilton in distinte occasioni, assistendo all'esibizione del 16 marzo 1787 presso villa Hamilton a Caserta, e il 27 maggio a Napoli, dove l'anno prima Emma aveva sposato Sir Hamilton. La Hamilton venne presa come addirittura come modello da Tischbein per le illustrazioni dell'*Iphigenia aus Tauris* (Goethe 1993, XV/I, 408) Nella descrizione datata 16 marzo 1787 a Caserta, il poeta appare incantato dal dettaglio per l'antico della moda di Lady, dalla veste alla greca e dallo scialle che agita scoprendo e coprendo di volta in volta il corpo. Si sofferma sui particolari del viso, i gesti (*Mienen*) e le posizioni, seguendone le trasformazioni e le evoluzioni nelle diverse *Abwechslungen*. La performance di Lady Hamilton è accompagnata dalla luce di una fiaccola che viene sorretta da Sir Hamilton, come fosse una delle statue antiche ammirate da Winckelmann nel cortile del Belvedere:

Der Ritter Hamilton, der noch immer als englischer Gesandter hier lebt, hat nun nach so langer Kunstliebhaberei, nach so langem Naturstudium den Gipfel aller Natur- und Kunstfreude in einem schönen Mädchen gefunden. Er hat sie bei sich, eine Engländerin von etwa zwanzig Jahren. Sie ist sehr schön und wohl gebaut. Er hat ihr ein griechisch Gewand machen lassen, das sie trefflich kleidet, dazu löst sie ihre Haare auf, nimmt ein paar Schals und macht eine Abwechslung von Stellungen, Gebärden, Mienen etc., daß man zuletzt wirklich meint, man träume. Man schaut, was so viele tausend Künstler gerne geleistet hätten, hier ganz fertig in Bewegung und überraschender Abwechslung. Stehend, knieend, sitzend, liegend, ernst, traurig, neckisch, ausschweifend, bußfertig, lockend, drohend, ängstlich etc., eins folgt aufs andere und aus dem andern. Sie weiß zu jedem Ausdruck die Falten des Schleiers zu wählen, zu wechseln, und macht sich hundert Arten von Kopfputz mit denselben Tüchern. Der alte Ritter hält das Licht dazu und hat mit ganzer Seele sich diesem Gegenstand ergeben. Er findet in ihr alle Antiken, alle schönen Profile der sizilianischen Münzen, ja den Belvederschen Apoll selbst. So viel ist gewiß, der Spaß ist einzig! Wir haben ihn schon zwei Abende genossen. Heute früh malt sie Tischbein (Goethe 1993, XV/I, 225-26).

Piuttosto che ricordare la protagonista Corinne del romanzo di Madame de Staël (Molinari 2020, 122), la parabola della Hamilton ricalca per molti versi le tappe dell'itinerario artistico di Laurence, protagonista delle *Florentinische Nächte* di Heine. Il protagonista narratore Maximilian narra la storia di Laurence, prima Laurencia, incontrata per le strade di Londra come artista di strada in un curioso quartetto di musicanti. Il ballo di Laurence-baccante colpisce per il mescolamento di danze antiche e moderne e per il pathos gesticolatorio tutto nuovo con cui la ballerina muove l'intero corpo dando vita ad una pantomima misteriosa quante altre mai (DHA 5, 230-32).

Heine dimostra di recuperare le *attitude* della Hamilton nella concezione antichizzante del quadro vivente nella pantomima *Die Göttin Diana*. Qui l'azione scenica si articola su quattro distinti *tableaux* che vanno a costruire una sorta di

album danzato. Il termine ‘tableau vivant’ era entrato in uso in Francia già a partire dalla fine del XV secolo con la tradizione medievale dei misteri, che sono rappresentazioni teatrali religiose, mute e dal carattere trionfale che attestano un evidente rapporto tra teatro e arti figurative, rapporto che vedrà la sua massima espressione nell’Ottocento, quando i *tableaux vivants* diventano appunto un vero e proprio genere di spettacolo teatrale, sia privato sia pubblico.

4. La ‘nuova’ baccante

Diversamente dalla tradizione antica in cui i pantomimi sono uomini, la pantomima è affidata da Heine a figure femminili che diventano protagoniste nelle sue opere. Nel *Doktor Faust*, Mefistophela è considerata la regina di quest’arte, tanto che diventa maestra di danza di Faust.

In *Die Bäder von Lukka* Mathilde è descritta come una *coquette* giocosa e ammaliatrice come uno spirito elementare, un’ondina dolce e forte allo stesso tempo, un’agile e altera cavallerizza con il frustino: «unsere englische Freundin, hoch zu Roß, wie ein romantisches Märchenbild, über die Brücke jagen, und eben so traumschnell wieder verschwinden» (DHA 7/1, 91) Inoltre, è una vecchia fiamma del poeta, una reminiscenza inglese conosciuta a Ramsgate e ora ritrovata in Italia. Mathilde è anche una prefigurazione di Laurence. La cinquantenne Laetizia, invece, che compare riversa sul letto come una sfinge, ed è famosa per avere calcato le scene teatrali come cantante, rappresenta il tipo della baccante antica diventata famosa nel ruolo di Arianna bacchica. La baccante era il soggetto prediletto dell’opera lirica italiana, francese e tedesca fra Sei e Settecento e Heine si rifà indubbiamente a questa tradizione che rivitalizza il teatro mitologico ancora nell’Ottocento. In *Die Götter im Exil* troviamo una figura di baccante nella storia di Dioniso, che giubila e invoca il dio al grido ‘Evoè’ con un tirso in mano (DHA 9, 130). Heine conosceva e apprezzava le commedie di Aristofane, per questo non è escluso gli fossero familiari i versi della commedia *Le donne alle Tesmoforie* ispirate alle *Baccanti* di Euripide, in cui è ripetutamente evocato il celebre grido baccantico. La Francesca di *Lukka*, leggiadra e aerea, è descritta come un’opera d’arte dai lineamenti regolari e come una statua antica dalla grazia divina di una Venere di Canova. Ma il suo vero linguaggio, avverte Heine, è quello della danza, poiché Francesca descrive attraverso la pantomima danzata dei piedini, che si muovono toccandosi e allontanandosi tra loro, la propria storia d’amore e di addio:

Dabey machte sie die zärtlichsten Pantomimen, drückte ein über’s andere Mal die Fingerspitzen an’s Herz, schien dann mit gehöhlter Hand die zärtlichsten Gefühle hervorzuschöpfen, warf sich endlich schwebend, mit voller Brust, aufs Sofa, barg das Gesicht in die Kissen, streckte hinter sich ihre Füße in die Höhe und ließ sie wie hölzerne Puppen agiren (DHA 7/1, 105).

Il linguaggio gesticolatorio di Francesca, che usa i piedini come strumento corporeo della propria arte drammatica e narrativa, si contrappone, nella satira

heiniana, alla *ars poetica* di Hirsch-Platen, il quale decanta versi ingessati con i piedi trocaici, giambici e spondei della metrica alessandrina. Un'arte ragionata e appresa secondo regole formali, lontana dall'ispirazione sentimentale e dalla spontaneità del linguaggio del corpo di Francesca:

Man muß diese Füße im Kopf behalten, und meine Hände thun mir schon weh von all den Füßen... Es sind die wahren, ächten Füße von der Poesie. Wenn ich es nicht meiner Bildung wegen thäte, so ließe ich die Poesie laufen mit allen ihren Füßen. Ich habe jetzt bey dem Herrn Markese Privatunterricht in der Poesiekunst (DHA 7/1, 127)

In *Die Stadt Lukka*, il poeta ritrova Francesca dopo aver assistito alla processione spettrale del Volto Santo, ma in tutt'altra veste. Ella appare ora come l'ombra di una *mater dolorosa*, un'orante velata in ginocchio all'altare di Cristo, in grado di mettere in fuga dalla mente del poeta i pallidi spettri del cattolicesimo nella scena truce della Passione. La figura tuttavia è greve e malinconica, il passo, non più leggero, appesantito ora dal fardello della religione: «Ihr Gang, der sonst so heiter dahinschwebend, war jetzt wie kirchlich gemessen, ihr Schritt war düster katholisch, sie bewegte sich wie nach dem Takte einer feyerlichen Orgel, und wie in früheren Nächten die Sünde, so war ihr jetzt die Religion in die Beine gefahren» (DHA 7/1, 175). Una metamorfosi cattolica e spiritualista, che contiene un evidente significato politico, relativo al ripristino dello stato reazionario in un'epoca come quella della Restaurazione che aveva di fatto impedito ogni libertà di movimento.

Anche nelle *Florentinische Nächte*, Laurence danza come una baccante, i suoi movimenti richiamano in tutto la postura della menade nel momento di maggior frenesia: la testa rovesciata all'indietro, le braccia sollevate, la schiena e il busto flessi in torsione, i capelli scarmigliati e le vesti in disordine, le gambe divaricate. Sono gesti e movimenti che seguono la volontà inconscia del corpo e rivelano qualcosa in realtà di più profondo: «etwas trunken Willenloses, etwas finster Unabwendbares, etwas Fatalisches [...] das Schicksal» (DHA 5, 231). Heine esalta il dato psicofisico della performance, dove corpo e anima giocano un unico intreccio di gestualità, ritmica e pensiero, secondo la funzione originariamente attribuita alla pantomima quale «thinking in motion, espressione biotica di pensiero attraverso un movimento che si costituisce come semantica del gesto» (Marinelli 2016, 38). Anche nella descrizione della baccante in esilio in *Die Götter im Exil* Heine si sofferma sulla rotazione estrema del capo quasi a spezzarsi, il fluttuare della chioma, l'equilibrio ginnico sul tirso; movimenti che Heine riprende dalle raffigurazioni vascolari antiche: «Das Haar sträubte sich auf seinem Haupte, als er die halsbrechend unmögliche Positur einer Menade sah, die mit flatterndem Haar das Haupt zurückwarf und sich nur durch den Thyrsus im Gleichgewicht erhielt» (DHA 9, 131). Similmente Heine descrive la danza enigmatica di Laurence, la quale danzando si trasforma in una menade selvaggia e malinconica: «An dergleichen mahnte wohl der Ungestüm, womit die Tänzerinn ihr Leibchen hin und

her schleuderte, und die Wildheit womit sie manchmal ihr Haupt rückwärts warf, in der frevelhaft kühnen Weise jener Bacchantinenn» (DHA 5, 231).

Un possibile modello di queste menadi heiniane proviene ancora dalla *Symbolik* di Friedrich Creuzer. Nel quarto volume del terzo libro, dopo aver tracciato un'analogia tra i culti di Bacco e Osiride – dei uniti, secondo Plutarco, dalla stessa natura demoniaca e dotati di uguali impulsi e tendenze umane – un'ampia sezione è dedicata ai baccanali e ai cortei in onore di Bacco, in cui spicca la descrizione di una misteriosa menade androgina dal volto malinconico. La malinconia è un tratto che contraddistingue le menadi, riflesso di una natura ritirata in sé stessa in uno stato di religiosa contemplazione, ma che muta improvvisamente nella frenesia danzante. Nella danza orgiastica emerge il linguaggio del corpo disinibito e libero, gesti e movimenti sono ciò che le rende irresistibili ai poeti e agli artisti, commenta Creuzer. I capelli che ondeggiavano al vento, la testa rivolta all'indietro, lo sguardo inquieto. In mano possono avere serpenti, pugnali, strumenti musicali, e nel momento di massima lascivia e sfrenatezza, si lasciano andare a urla e grida violente e allo smembramento di animali, che dilanano con le proprie mani per mangiarne la carne cruda e per vaticinare il futuro:

Diesen Zustand drücken Dichter und Künstler aus durch das im Winde flatternde Haar, den zurückgebogenen Kopf, die unsteten Blicke, Schlangen und Dolch in der Hand, oder Instrumente einer rauschenden Musik, durch die gewaltsamsten Bewegungen, das Rufen Bacchantischer Formeln, das Würgen von jungen Hirschkälbern und anderen Thieren, selbst auch durch das Kosten rohen Fleisches. Auch Weissagekraft und Lascivität wird den Bacchantinnen beigelegt (Symbolin, 1843, IV, 43).

Il simbolismo occulto e misteriosofico e più in particolare i *Totenkulte* legati a Dioniso rinvenuti in alcuni bassorilievi antichi sono riportati da Creuzer in un apparato iconografico della *Symbolik* che hanno fornito a Heine lo spunto per la scena del baccanale notturno in *Die Götter im Exil* (DHA 9, 1071). Creuzer, inoltre, aveva dedicato una sezione alla dea Artemide Priapina, una delle principali divinità provenienti da Oriente e legata alle Dionisie. Heine dimostra di recuperare in maniera filologicamente accurata opere mitologiche e modelli archeologici e testuali, nonostante l'impossibilità di un rapporto diretto con l'opera d'arte (Mücke 1908, 158), per riadattare questi modelli, conferendo loro un significato nuovo, storico e politico da leggersi in relazione alla situazione franco-tedesca della Restaurazione.

Se la misteriosa menade malinconica di Creuzer rappresenta il modello archeologizzante delle baccanti heiniane – da Francesca a Laurence, dalla baccante in esilio a Diana – due sono i modelli moderni tratti dalla letteratura tedesca: la Mignon del *Meister* di Goethe e Fiordimona dell'*Ardinghello* di Heine.

In *Ardinghello oder die glückseligen Inseln* (1787), la scena d'amore che domina la parte centrale del romanzo è descritta come un amplesso danzante. È una danza dal potere liberatorio che culmina con il misconoscimento di ogni autorità

morale, spirituale e politica. La danzatrice è elevata dal protagonista che la contempla estasiato al di sopra di tutto, come se fosse una divinità e una nuova sacerdotessa dell'amore:

Du solltest sie sehen! Eine erhabne Gestalt, die das Auslesen hat; bei Lüsterheit sprödes Wesen. Ein froh und edel wollüstiger Gesicht gibt's nicht. Mit Adleraugen schaut sie umher und bezauberndem, doch nicht schlanken Leibes schwillt unterm Gewand so reizend hinab, daß man dieses vor Wut gleich wegreißen möchte; und die Brüste drängen sich heiß und üppig hervor wie aufgehende Frühlingssonnen. Wangen und Kinn sind in frischer Blüte und bilden das entzückendste Oval, woraus das Licht der Liebe glänzt. O wie die braunen Locken im Tanze bacchantisch wallten, der himmlische Blick nach der Musik und Bewegung in Süßigkeit schwamm, die netten Beine in jugentlicher Kraft sich hoben, wie schnelle Blitze verschwanden und wiederkamen! Doch warum beginn ich ein unmögliches Unternehmen! Der genießt das höchste Los des Daseins, den ihre zarten Arme wie Reben umflechten; mehr hat kein König und kein Gott... (Heinse 1975, 221-22).

L'elogio della bellezza estatica di Fiordimona procede di pari passo con l'esaltazione della sua natura libera, anche intesa socialmente, dai vincoli imposti dalla morale cattolica e dal perbenismo, che vuole la donna legarsi a un uomo solo. Il matrimonio per Fiordimona è deprecabile: quanto più una donna è libera intellettualmente e sensualmente, quanto meno ella si lascerà imbrigliare nelle catene della vita coniugale.

Il panteismo vitalistico di Heinse, che contempla la vita come un'opera d'arte divina e di cui l'uomo è chiamato a partecipare attivamente nel presente, per forgiarne la propria esistenza a sua immagine e somiglianza, sarà pure la base di quella concezione heiniana di una rivitalizzazione paganeggiante nello spirito rivoluzionario contemporaneo⁵. Diverso però dal carattere ingenuo, primitivo e schiettamente estroso di Heinse, erede dell'immoralismo cinquecentesco, quello di Heine si configurerà piuttosto come il sogno di un paganesimo moderno – dove sbiaditi e depotenziati infatti appaiono gli dèi antichi (come nella poesia *Die Götter Griechenlands*) – sogno inconciliabile, per altro, con l'immoralità della capitale francese, corrotta e degradatasi nuovamente in un estenuante e vizioso libertinismo post-rivoluzionario. Infatti, anche l'immagine descritta da Heine del corteo baccantico che celebra una festa della rinascita nella *Göttin Diana* potrebbe ugualmente rappresentare una parodia delle feste della rivoluzione a Parigi sorte durante il Terrore.

⁵ Una relazione tra la concezione panteistica di Heinse e quella di Heine non è da escludere. Amoretti ha letto, infatti, il panteismo di Heinse come un'anticipazione di quello che sarà il panteismo della Giovane Germania, in particolare attraverso Heinrich Laube, il quale aveva curato e ristampato l'opera omnia di Heinse nel 1838 (Amoretti 1932, 153).

Il lascito spirituale di Heine a favore del dispiegarsi delle emozioni e del sentire spirituale e corporeo verrà raccolto e messo in opera solo molto più tardi, nelle rappresentazioni danzanti della ballerina americana Isadora Duncan (1877-1927) all'inizio del Novecento, la quale fonderà una vera e propria scuola di danza e di pensiero basata sullo studio dei movimenti liberi del corpo, ispirata alla danza estatica baccantica, così come era praticata nell'antica Grecia. Duncan si appropria dell'antico per dare vita alla «danza del futuro» (Duncan 1903), arcaica, primordiale, liberatoria, lontana da manifestazioni pubbliche nonché da costrutti sociali o artistici. La reinvenzione moderna della danza antica di Duncan prende in eredità la concezione dionisiaca del femminile in movimento mettendo in scena un vero e proprio linguaggio dell'anima, che nulla aveva a che vedere con le coreografie e i passi di danza codificati degli ambienti del grande balletto e dell'opera, una danza che non poteva accordarsi al grande palcoscenico, ma che al contrario diventava autentica quanto più intimista e privata. Per riadattare la danza bacchica alle esigenze della modernità, Duncan trae ispirazione dalla musica di Beethoven e di Wagner e dal manifesto del dio danzante nietzschiano, lo *Zarathustra*, elaborando un nuovo codice espressivo basato sulla liberazione dell'energia, mescolando suggestioni mistiche e orientali, e fondando da ultimo una scuola di danza che recupera la tradizione baccantica del libero ed estatico movimento del corpo, legandola inoltre alla visione emancipatrice e palinogenetica della donna. Non stupisce che la Duncan fosse stata chiamata a Bayreuth da Cosima Wagner nel 1904 per lavorare alla nuova rappresentazione del *Tannhäuser* (Laban 1999).

5. Psicomachia pagano-cristiana

In *Die Göttin Diana* Heine recupera il nesso tra liberazione sociale, danza e critica matrimoniale della danza di Fiordimona nell'*Ardinghello* di Heinse. In particolare la contrapposizione tra amore coniugale e libero viene tradotta in un linguaggio corporeo della lotta danzata che assume così un significato e una funzione tematica legata alla rappresentazione tra due diverse concezioni d'amore. Il *pas-de-deux* tra Diana e *Burgfrau* si configura come una parodia del contrasto tra amante e legittima sposa, che a loro volta incarnano due differenti tensioni psichiche universali: Diana simboleggia la «griechisch-heidnische Götterlust», la castellana «germanisch-spiritualistischen Haustugend» (DHA 9, 72). Lo schema si ripropone nel *Doktor Faust* con la contrapposizione tra Mefistofela e la duchessa *Herzogin*, a parti invertite. Faust balla nel I atto un passo a due con Mefistofela che insegna a danzare secondo le regole e l'etichetta del ballo cortese; nel II atto, ambientato in un castello medievale, Faust danza con una «Herzogin» descritta come «junges, üppiges Weib, ganz das Conterfey des Frauenbilds, welches der Zauberspiegel des ersten Akt dargestellt hat» (DHA 9, 88), una graziosa controparte femminile di Mefistofela, ma che sembra riflettere piuttosto Diana. La duchessa – che porta nel II atto una scarpetta d'oro al piede sinistro, entra in scena nel III atto con la medesima scarpetta al piede destro – sembra cercare qualcuno

con impazienza ed è vestita come una nobile amazzone. Faust e la contessa danzano un passionale *pas-de-deux*: «Faust und Herzogin stürzen einander in die Arme und ihre überschwellige Inbrust offenbar sich in den verzücktesten Tänzen» (DHA 9, 91), una scena che richiama il passo a due tra il cavaliere e Diana nel III *tableau* in cui i due, ritrovatisi, si diedero a «entzückten Tanzen» (DHA 9, 73). Nel IV quadro del *Doktor Faust* la danza guerresca è riproposta sottoforma di parodia di un poema eroico-cavalleresco, con uno scenario fiabesco popolato da amorini che fuggono spaventati all'arrivo della duchessa.

La lotta danzata tra Diana e *Burgfrau* recupera il motivo mitologico rinascimentale del genere boccaccesco della *Lotta tra Venere e Diana ovvero Amore e Castità*, rovesciandone però le parti. Heine infatti non rappresenta con Diana tanto l'allegoria della castità, quanto quello dell'amore passionale ispirato da Venere, mentre attribuisce alla castellana la parte della pudica dama di corte, emblema dell'amore coniugale. Questo schema è riproposto specularmente nella lotta danzata del *Doktor Faust* tra Elena e *Herzogin*, dove la prima emerge come controfigura di Diana in quanto rappresentante del paganesimo antico e in seguito germanico. Nel IV quadro infatti, alla vista della duchessa, Elena mossa da una furibonda gelosia, si tramuta in una strega malefica e vendicativa, agitando la bacchetta e recitando formule di scongiuro con l'intento di distruggere l'idillio pagano. L'apocalissi marina che sommerge l'isola si ripete nuovamente nell'ultimo quadro con la scena della tempesta, quando Mefistofela, constatata la scelta di Faust a favore di una «Hausglück [...] welches die Seele befriedigt» (DHA 9, 97), fa calare le tenebre e spalancare la terra inghiottendo ogni cosa.

L'eterna lotta tra i due poli della storia del mondo che tendono ora a incontrarsi, ora a scontrarsi, nella costante tensione tra istanze di pensiero apparentemente conflittuali, che ora si avvicinano, ora si respingono, si riconciliano placidamente nella *Göttin Diana*: «In ihrem Zweytanz fliehen und suchen sie sich, aber diesmal nur, um sich immer wieder zu finden» (DHA 9, 69); mentre nel *Faust* si risolvono in un cupo scenario demonizzato dove ha trionfato la quiete domestica, la virtù cristiana. Heine chiarisce questo scontro tra *Hellenentum* e *Nazarenertum* nel passo di *Elementargeister* dedicato alle leggende del *Venusberg*:

Es galt vielmehr den Hellenismus selbst, griechische Gefühls- und Denkweise, zu vertheidigen und der Ausbreitung des Judäismus, der jüdischen Gefühl- und Denkweis, entgegenzuwirken. Die Frage war: ob der trübsinnige, magere, sinnenfeindliche, übergeistige Judäismus der Nazarener, oder ob hellenische Heiterkeit, Schönheitsliebe und blühende Lebenslust in der Welt herrschen sollte? Jene schönen Götter waren nicht die Hauptsache; niemand glaubte mehr an die ambrosiaduftenden Bewohner des Olympos, aber man amüsierte sich göttlich in ihren Tempeln, bey ihren Festspielen, Mysterien; da schmückte man das Haupt mit Blumen, da gab es feyerlich holde Tänze, da lagerte man sich zu freudigem Mahlen... wo nicht gar zu noch süßeren Genüssen (DHA 9, 47).

Il motivo della lotta eterna tra elleni e nazareni, basso continuo della teoria heiniana, viene rappresentato nel balletto nella forma di una *psicomachia*, un'antica modalità di rappresentazione medievale e iconografica che trae origine dall'omonimo poema cristiano tardo latino di Prudenzio (Seznec 2015, 120). La *psicomachia* mette in scena la contrapposizione morale tra vizi e virtù o «demoni e virtù» in forma allegorica (Lewis 1969, 53). Si tratta di un *bellum intestinum*, una guerra santa, dove «le personificazioni del bene e del male combattono tra di loro non attraverso i loro rappresentanti tra gli uomini, ma direttamente» (Lewis 1969, 54).

La *psicomachia* riguarda qui il conflitto tra due tipologie di amore, avanzando così una critica del matrimonio, o meglio, una critica anti-matrimoniale, che già emergeva in maniera implicita nella materia heiniana degli spiriti elementari. Negli scritti sul teatro francese, che contengono un'ulteriore e approfondita disamina di questo tema, Heine rilevava infatti come il rapporto uomo-donna, inteso come matrimonio e soprattutto come rottura del vincolo matrimoniale, rappresentasse all'epoca «der Originalschauplatz aller jener Geschlechtskriege» (DHA 12/1, 238), una guerra intestina che per la sua tragicomicità era diventata la materia prediletta della commedia francese, soprattutto delle pantomime e del *Lustspiel*.

6. «Das Fest der Auferstehung»

Nella *Göttin Diana* il tema centrale della danza, come espediente performativo, e in funzione di commento intertestuale, si lega direttamente alla materia del terzo *Salon*, recuperando il ruolo centrale degli spiriti femminili danzanti nella mitologia nordica dell'età moderna (*Elementargeister*) e della loro sopravvivenza nel mondo contemporaneo post-rivoluzionario (*Florentinische Nächte*). La danza che qui si inscena possiede la componente liberatoria e irrazionalistica del dionisiaco, richiamandosi a loro specifico carattere culturale religioso. Nell'antichità Dioniso e Diana venivano celebrati infatti con danze rituali iniziatiche come nel culto di Artemide Ortia (Vincenti 2010, 147). Dioniso è il dio della festa, «il dio della trasgressione religiosa» (Bataille 1995, 52). La danza dionisiaca è collettiva, il baccanale è la festa che «celebrava in origine la natura, il flusso della vita e lo stato di natura dell'uomo, nella sua parte più selvaggia e animale» (Di Tondo 2015, 26) era eseguita soprattutto all'inizio della primavera in riti notturni, *oribasiae*, in cui gli adepti, satiri e menadi vagavano per i boschi in stato di ebbrezza, cantando e suonando nell'esaltazione del sacrificio animale e dalla libagione. Durante i misteri o *nocturna sacra* veniva eseguito il tiaso, una danza di carattere estatico-iniziatico, legata al rinnovamento della vegetazione, alla rinascita della primavera e al ciclo lunare, alla fertilità. Questa danza entra nell'arte della pittura vascolare e dei bassorilievi, così come nel canone teatrale della tragedia attica in forme di rappresentazioni corali e danzate dal carattere orgiastico e grottesco che celebranti divinità in forma di demoni e maschere:

Orthia, als Göttin der Fruchtbarkeit, galten auch die Tänze, die durch zahlreiche in Sparta gefundene rituelle Masken (Vorläufer der tragischen) bezeugt sind. Es sind Weihgaben an die Göttin, die auf grotesken, vielleicht orgiastischen Charakter der Tänze und auf den starken Dämonenglauben schließen lassen, dem sie, vielleicht nach illyrischem Vorbild, ihren Ursprung verdanken (Hoenn 1946, 36).

Il culto orgiastico di Bacco, originario dell'Egitto, si radica in Italia attraverso la tradizione greca antica proveniente dal culto diffuso ad Atene e in particolare in Samotraccia, dove i Pelasgi avevano dato avvio ad una vera e propria rivoluzione che univa forze celesti e telluriche fondando la religione cabirica o dei coribanti. L'Italia dunque vede lo sviluppo dal culto orgiastico di Samotraccia, che nello specifico comprendeva il culto fallico e la processione delle *fallofore* con l'accoppiamento mistico delle coppie oppositive. Queste in Italia sono rappresentate da *Liber e Libera*, corrispondenti alle coppie Iside e Osiride, Dioniso-Semele (o Cerere o Demetra), Bacco-Arianna, Ade-Persefone, Marte-Venere (Creuzer 1843, III, 19; IV, 110).

Liber e Libera sono delle tipologie fisse, i due personaggi principali attorno ai quali ruota la festa della rinascita dei culti misterici, come appare di frequente nelle pitture vascolari; sono i prototipi di ogni matrimonio di iniziati, che hanno il loro primo modello nelle coppie di Gaia e Urano che celebrano il primo matrimonio cosmico. L'elemento primordiale dell'unione tra maschile e femminile si tramanda di generazione in generazione nella dottrina misterica fino ad arrivare al matrimonio mistico di Bacco e Arianna. Tali rappresentazioni dal carattere altamente simbolico presentano di volta in volta variazioni e aggiunte che caratterizzano la celebrazione, come un pasto nuziale, strumenti musicali. Creuzer descrive la finalità mistica di questi culti misterici che culminano nella celebrazione della festa della rinascita e sono legati alla dottrina della trasmigrazione delle anime e alla pneumologia. Simbolicamente il bere dal calice di Dioniso ha una funzione specifica in questo senso, poiché egli è rappresentato come il ponte tra la vita e la morte e di nuovo alla vita, in quanto *Vermittler* che conduce verso una vita più alta. I misteri orfici contemplano il ritorno dell'anima, sono un viaggio iniziatico nell'inferno che preludono alla futura ascensione alla vita. Su questa dottrina si sono espressi pitagorici orfici, Plotino, Porfirio in particolare (Creuzer 1843, IV, 124-34).

Il significato del *Trionfo di Bacco e Arianna* è desunta dal tema rappresentato sopra un bassorilievo proveniente da Villa Montalto a Roma, ora conservato al British Museum:

Triumphzug des Bakchus, sehr figurenreiche Composition: *Dionysos mit Ariadna* auf einem von Centauren gezogenen Wagen ruhend, ferner viele Personen des Bakchischen Thiasos: Pan, Silenos, Satyrn, Bakchantinnen, Tityre, Lydier, Kinder, bakchische Tiere, Elephant, Esel, Böcklein, viel Bakchisches Geräth und Gewächs, die Syrinx, die Doppelflöte, Tamburin, Hirtenstab, Sonnenschirm, mystischer Korb, Schalen, Weintrauben, Flaschenkürbis u.s.w. (Creuzer, 1843, IV, 220).

Nei Misteri Eleusini la dottrina orfica si basava sul principio della guerra e della pace, della disputa tra gli opposti e perciò aveva lo scopo di celebrare la riconciliazione mistica tra questi, tra lo spirito e materia e la purificazione dello spirito attraverso quella: «Eine Grundlehre der Eleusinien war der Satz vom Krieg und Frieden, vom Streit der Materie mit dem Geiste und deren Läuterung durch diesen, der Satz von Entzweiung und Versöhnung, der in der Pythagoreischen Bezeichnung der Zweiheit oder Dyas nachklingt» (Creuzer 1843, IV, 387). Le tappe di morte e rinascita simboleggiano il principio della disunione (*Entzweiung* ma anche indicato come *Abfall*) e della riconciliazione (*Versöhnung* ma anche *Rückkehr*) che si riflette nella formula pitagorica del *Dyas* o dualismo. Il *Dyas* in particolare viene descritto come fonte di ogni armonia, «die Quelle aller Zusammenstimmung», l'anima del mondo visibile nata dalla luce. La dottrina dell'unità dell'anima del mondo è ricavata da Pitagora e spiegata da Plotino: l'anima è un numero che si manifesta e degrada nell'uno, che appare come suddiviso in una molteplicità (Creuzer 1843, IV, 401).

Nei Misteri sono attribuite funzioni simboliche alle principali divinità femminili che rivestono così un ruolo nella dottrina orfica dell'anima. Cerere o *Dyas*, è Alma Mater, Madre Terra che ogni cosa genera e nutre, madre del mondo che un tempo aveva svuotato la coppa della natura divisa nel molteplice raccogliendo l'eredità mistica di Iside che offriva la coppa al figlio Horus. Cerere è anche l'anima terrestre, la materia, la tessitrice di corpi materiali; la madre che porta in sé il seme e con esso, discordia e morte. I morti sono detti *Demetrij*. La dottrina eleusina (dalla città contesa di Eleusi) raffigura in immagini il viaggio dello spirito che passa attraverso tappe di lotte e purificazioni per ritornare a ricongiungersi all'uno. Tre sono le vergini figlie di Demetra nei misteri eleusini che rappresentano l'unità dell'anima del mondo: Artemide, dea della purezza virgineale, Ecate/Kore, la fanciulla che non vuole rinunciare alla verginità; e Minerva, che è un tutt'uno con la testa di Giove. Queste rappresentano anche i tre nomi attribuiti a *Dyas* dalla dottrina dei pitagorici derivata a sua volta dagli eleusini. Il culto eleusino venerava come somma la natura nella sua fisicità, la natura corporea, e deificava questa in ogni sua manifestazione terrena. Avverte dunque Creuzer che non apparteneva a questo culto la divisione tra natura benevola e maligna, in quanto ogni cosa era indivisa dalla divinità naturale, con la conseguenza che non poteva esistere nessuna cosa considerata morale o immorale, appropriato o inappropriato, degno o indegno della divinità: «Bei dieser Veneration der Gottheit in der Natur konnten unsere Begriff von dem, was schicklich und der Gottheit würdig sey, oder nicht, nicht aufkommen. Ihre sinnlichen Göttergeschichten und Bilder waren für ihre Religionen ursprünglich nichts weniger als unsittlich» (Creuzer 1843, IV, 403-05).

Ma oltre al dato simbolico metafisico, è evidente già per Creuzer il carattere rituale simbolico che si celava dietro tali unioni divine. Esso poteva riassumersi in una legge regolatrice dei rapporti legati alla ciclicità naturale e alla rigenerazione stagionale, la cosiddetta 'legge sui cereali', che offriva attraverso gli scenari dei misteri una sorta di lezione popolare sulla capacità rigeneratrice della vegetazione

espressa tramite immagini e scene che evocavano la dottrina dal carattere allegorico sulla palingenesi e sull'immortalità dell'anima.

Emerge allora come il culto di Dioniso sia insieme religioso, cultuale, palingenetico ma anche erotico. La celebrazione del baccanale era infatti nell'antichità un «erotismo religioso» (Bataille 1995, 54). A differenza del valore che attribuirà in seguito la religione all'eros, questi in origine è considerato sacro. Heine lega le dimensioni cultuali e religiose della danza baccantica al sensualismo, la *joie de vivre* parigina. Il risveglio dei sensi rivoluzionario alludeva *mutatis mutandis*, alla rinascita cultuale a misterica delle Dionisie, ma è declinata ora in chiave politica, legata cioè al desiderio di evasione, alla fuga dalla costrizione e dalle catene sociali, alla volontà di autoliberazione dalla repressione sociale e morale, sentita come un morbo. Il movimento liberatorio della danza baccantica si perpetua in certe usanze e balli popolari come lo chahut, la polka e il cancan, che Heine considera un retaggio pagano-antico conservato da quegli spiriti femminili danzanti e che consente loro di mantenere il proprio status vitale come *revenants*. Adombrando un significato politico, il baccanale rappresenta una danza scabrosa volta a scandalizzare il pubblico borghese e rompere le catene della consuetudine e della morale, mettendo in moto una critica antiborghese e filisteia osteggiata in quegli anni dagli esponenti del *Vormärz* e che dilagava dal 1837 oltremarica con il puritanesimo.

La gioia vitalistica è per Heine una resistenza culturale che affonda la propria *raison d'être* in quella sopravvivenza dinamica dell'antico, che come la materia concepita non si distrugge, ma può solo trasformarsi. Questo movimento danzante di sopravvivenza e di liberazione insieme si sviluppa nella concezione filosofica di Heine in rapporto a Spinoza per il quale dio si manifesta in ogni cosa, e soprattutto come movimento, manifestazione vitale della storia: «Gott manifestiert sich in den Dingen mehr oder minder, er lebt in dieser ständigen Manifestation, Gott ist in der Bewegung, in der Handlung, in der Zeit [...]» (DHA 8/1, 154). Qui si avverte anche il richiamo della potenza della danza liberatrice espressa dai versi di Schiller in *Der Tanz* (1795), dove chi danza viene come liberato dal peso della materia «befreit von der Schwere des Leibes» (Schiller 1981, III, 156-57).

Il motivo del baccanale affascina Heine nelle considerazioni pittorico-politiche al cospetto dei quadri di Leopold Robert nel *Salon* del 1831 (cfr. Figg. 29; 30); così come le gioiose feste di paese e le caotiche scene di vita familiare e popolare nei quadri di Jan Steen visti ad Amsterdam. Come i mietitori del dipinto di Robert amato da Heine, anche i migranti tedeschi incontrati a Le Havre in Normandia celebrano in una danza collettiva un'apoteosi divina, nonostante la fatica e il dolore della condizione di esuli (DHA 5, 370-74). Qui, in questa immagine storica, in questo «'baccanale' pallido», «folla di spettri in movimento» inizia la tradizione dei fantasmi erranti che si aggirano ancora oggi per l'Europa come poveri dèi in esilio (Didi-Huberman, Giannari 2019, 61-2).

Nella *Göttin Diana* sono rappresentate diverse scene di baccanale: nel I quadro il baccanale è riunito attorno alle figure di Apollo e Bacco; il III quadro presenta la danza degli spiriti elementari attorno al cavaliere che anticipano l'ingresso di

Diana; nel IV quadro in cui si alternano due scene di baccanale, interpolati dalla danza disperata di Diana con un brusco cambiamento di scena, per culminare nella finale apoteosi (DHA 9, 74). Le scene di baccanali vengono rappresentati come i festini rinascimentali, sull'esempio del *festino degli dèi* di Bellini, dal grandioso affresco del baccanale del Carracci a Palazzo Farnese, alle tele Poussin, passando per il *Trionfo di Pan* di Sebastiano Ricci (1716) fino a *Le Triomphe de Bacchus* di Natoire (1747) conservato al Louvre, solo per citare alcuni quadri rappresentativi. Un dipinto di Rubens raffigura un festino bucolico collocato in un paganeggiante e rigoglioso Venusberg dove le ninfe, satiri e putti danzano attorno a una statua di Venere Libitina dalla tinta lugubre e mortifera.

Il motivo del festino divino si accompagna infatti al corteo trionfale. Quella dei *Trionfi* è una tradizione rinascimentale italiana che si sedimenta in Francia alla corte Valois impiegata come forma di rappresentazione scenica di celebrazione del potere reggente. L'appropriazione del motivo delle feste da parte della corte francese si deve al trasferimento a Parigi di Caterina de' Medici, moglie di Enrico II, da cui prende avvio la ricezione della cultura medicea lungo tutto il XVI secolo e che si estende dalle rappresentazioni cortesi all'arte figurativa e alla musica. L'assimilazione di questa tradizione ha dunque motivi politici e in quanto giustificazione della legittimazione artistica del potere attraverso unioni e sposalizi regali, celebrati con balli, mascherate, fasti e trionfi (Graevenitz 1987, 131-33). Una tradizione che percorre tutta la cultura celebrativo-propagandistica francese, dal dipinto *Le Bain de Diane* di François Clouet (1550), in cui il motivo mitologico del bagno di Diana è finalizzato alla rappresentazione di un idillio amoroso in occasione dello sposalizio tra Francesco II e Maria Stuarda; fino alle *fêtes de la Regeneration* e feste della Rivoluzione nel Settecento, dove il motivo della festa è ripreso in chiave politica, ma come celebrazione del potere repubblicano (Ozouf 2013).

Un baccanale antichizzante si ritrova nella scena del monaco in Frisia in *Die Götter im Exil* e nel *Doktor Faust* in cui il baccanale si trasforma in un sabba medievale. Tra i modelli di questo 'baccanale nero' vi è il celebre baccanale del III atto di *Robert Le Diable* (1831) di Giacomo Meyerbeer, in cui si assiste ad un corteo di suore danzanti in un paesaggio notturno e cimiteriale, vero e proprio manifesto musicale della Parigi fantastica e libertina post-rivoluzionaria. Nel III quadro del *Doktor Faust* il sabba delle monache accompagna le nozze danzanti tra Faust e la duchessa: «Im Vordergrund zeigen sich mittlerweile viele Mönche und Nonnen [...]» (DHA 9, 97). Nel IV atto ambientato nella paganissima isola felice, Faust e Mefistofela celebrano la ritrovata gioia di vivere finalmente liberi «von einem düstern Alldruck, von einer schnöden Krankheit, von einem tristen Wahnsinn» (DHA 9, 94), che porta Mefistofela a dismettere i vecchi abiti da demone. Insieme con Elena, la più bella donna di tutti i tempi, Faust e Mefistofela eseguono una mitologica danza a tre che precede l'incoronamento di Faust e Mefistofela celebrati da una danza baccantica di Mefistofela e delle ancelle di Elena, in *pendant* al ruolo di Venere e delle ninfe nella *Diana*. Il paesaggio però è destinato a mutare ancora una volta, trasformandosi in uno spettrale

«Höllenspektakel» dominato da umori cristiani che chiudono il balletto (DHA 9, 97).

Il tentativo di resurrezione del cavaliere da parte di Diana in *Die Göttin Diana* richiama lo schema palingenetico del mito d'amore. Dal lato della mitologia pagana, Diana e Virbio, Venere e Adone, Iside e Osiride, Attis e Cibele. Nelle fiabe popolari il mito dell'amore tragico della poesia trobadorica, le cui storie di amore-morte sono evocate anche in *Romantische Schule*. Nel *Romanzero* numerosi i tentativi di resurrezione e compianti dell'amato morto o condannato a morte da parte di altrettante 'spose celesti': Edith collo di cigno va alla ricerca del cadavere dell'amato re Harold morto sul campo di battaglia e una volta trovato, copre il volto di baci e canta tenere litanie funebri (DHA 3/1, 22-5). Così Melisande di Tripoli che tiene stretto a sé l'amato Geoffroy Rudèl morente tra le braccia e nei cui lineamenti scorge «das Urbild ihrer Sehnsucht». All'amato da il primo e l'ultimo bacio, in quell'istante si condensano la massima gioia e il più profondo dolore, «Höchster Lust und tiefsten Leiden» (DHA 3/1, 47).

I modelli del mito d'amore in Heine sono naturalmente classici. Nel decimo libro delle *Metamorfosi* ovidiane, Adone, dopo essere stato ferito mortalmente da un cinghiale in una battuta di caccia, è soccorso dall'amata Venere che tenta di guarire la ferita versando dolci lacrime di ambrosia: sulla ferita di Adone spunta un fiore del colore del melograno, un anemone, mentre la dea accompagna con queste parole la morte di Adone: «Imperituro rimarrà il ricordo, Adone, del mio lutto: ripetuta ogni anno, la scena della tua morte testimonierà in eterno il mio dolore». Venere fonda il culto primaverile che inscena la morte e la rinascita di Adone celebrata nelle feste di primavera a Roma, le *Adonie* che rendono omaggio al rinnovamento della natura e la fertilità nei mesi di aprile e maggio. Sulla scia del mito di Adone, Heine mescola il sentimento di pietà, amore e sofferenza che si fondono al fiorire della vegetazione, sorta dalle ceneri del dolore per una vita interrotta nel culmine della sua bellezza e giovinezza, rielaborando l'idea di una «traurige Lust» in diversi componimenti (*Frühlingsfeyer*, DHA 2, 75-76; *Lyrisches Intermezzo* 28, DHA 1, 159; *Heimkehr* 3, DHA 1, 209, etc.). Nel mito egizio di Iside e Osiride narrato da Creuzer, Iside è personificazione della terra d'Egitto che attende di essere fecondata dalle acque e dal limo del Nilo, rappresentato da Osiride. La duplice morte di Osiride e il duplice compianto di Iside ricalcano il ciclo vegetativo legato al corso delle stagioni, del sole, degli astri. La vicenda dello smembramento di Osiride da parte del fratello Seth, la ricerca della ricomposizione del corpo dell'amato ad opera di Iside e della nascita del figlio Horus divengono nella complessa ritualità misterica, simbolo del ciclo di nascita, sofferenza e morte e al contempo speranza nel destino di immortalità dell'anima (Creuzer 1842, II, 19-54). La resurrezione dello sposo coincide nei miti eziologici alla rinascita del ciclo stagionale della vegetazione, e nel mito della Grande Dea come baccante e liberatrice, allude al potere rigenerativo della dea:

Il mitologema della morte e rinascita dello sposo è il nucleo centrale dei miti delle società agricole dove il ritmo delle stagioni scandisce il ciclo ricorrente della nascita,

vita, morte e rinascita della vegetazione. Tipici al riguardo sono i ben noti miti di Ashera (Anath o Astarte) e Baal, Ishtar e Tammuz, Inanna e Dumu-zid, Iside e Osiride, Cibele e Attis, Afrodite e Adone. Elemento comune a questi miti è la potenza dell'amore che riesce a sconfiggere la morte e a riportare in vita l'amante (Schwarz 1994, 24).

Die Göttin Diana vede attuarsi, oltre a una rinascita pagana, una redenzione cristiana. Nel *Börne-Buch*, Heine aveva ripreso le parole del vangelo di Giovanni (16,12-13) per evidenziare come la redenzione politica e di pensiero debba prendere a modello il messaggio di redenzione di Cristo martire e liberatore, eliminando però la componente martirologica e di sofferenza cosmica. Con la liberazione si realizzerà un nuovo regno millenario, «mit der Erlösung vom Worte, mach dem Martyrthum ein Ende und stiftet das Reich der ewigen Freude: Das Millennium» (DHA 11, 42), in cui il nuovo redentore sarà un «Gottermensch», in quanto Cristo abita in ogni uomo: «Christus liebt die Menschheit, es ist ein Balsam für alle Wunden diesen Welt [...] Heilquelle für alle Leidende». L'umanità comprenda dunque di essere figlia di Cristo, fonte di salvezza, e rinunci alle belle e gioiose divinità pagane le quali, ormai avvelenate e malate, non possono più rigenerare: «Die weißen marmorenen Griechengötter wurden bespritzt von diesen Blute, und erkrankten von innerem Grauen, und konnten nicht mehr genesen» (DHA 11, 43).

La mescolanza tra la figura di Cristo martire e Dioniso liberatore è evidente a livello allegorico e mitologico, nonché iconologico nella *Göttin Diana*. Il mito di Orfeo e Euridice è ad esempio rovesciato, il destino di morte e resurrezione è attribuito non alla parte femminile, ma a quella maschile. La donna diventa la protagonista della salvezza dell'amato, ricondotto in vita grazie al potere dell'amore e dalla *pietas*. «Diana wirft sich wie wahnsinnig auf den Toten, und benetzt mit Tränen und Küssen seine starren Hände und Füße» (DHA 9, 75).

Riprendendo dal misticismo romantico medievale l'assimilazione tra la Vergine e l'archetipo della Grande Madre trasfigurata nella dea Natura, per Heine la figura di Maria sarà non solo il fiore più bello della poesia, oggetto di devozione religiosa e musa poetica insieme, ma anche *dame du comptoir*: «Madonna Maria war gleichsam die schöne Dame dü Comptoir der katholischen Kirche, die deren Kunden, besonders die Barbaren des Nordens, mit ihrem himmlischen Lächeln anzog und festhielt» (DHA 8/1, 132), avviando così la moderna problematizzazione, sacra e profana, del culto mariano. Questa assimilazione è evidente a livello iconologico nella pittura rinascimentale italiana attraverso la figura della Maddalena: si vedano le tele del Perugino e del Signorelli nelle *Crocifissioni* esposte nelle Gallerie degli Uffizi viste con ogni probabilità da Heine

nel suo viaggio fiorentino – ma anche nell’arte gotica del Rinascimento tedesco renano di cui Heine era noto ammiratore⁶.

La scena finale della *Göttin Diana* è riservata al risveglio del cavaliere che si attua durante una festa, «das Fest der Auferstehung» (DHA 9, 76). La scena richiama la resurrezione di Cristo (*Auferstehung Christi*) narrata in tutti e quattro i Vangeli, ma anche a quella di Lazzaro operata da Gesù (Gv 11, 1-53). Un’identificazione con questa figura biblica è presente anche nel secondo libro del *Romanzero*, *Lamentationen* dove troviamo tematizzata la resurrezione dei morti nel Giudizio Universale in *Lazarus. III. Auferstehung*: «Die Todten steigen aus der Gruft, / Und schütteln und rütteln die Glieder» (DHA 3/1, 111). Il lamento del singolo è al centro di *IX. Der Abgekühlte*, dove la resurrezione diventa un’attesa insopportabile del corpo malato e vecchio, che con forza ribadisce la volontà di poter ancora una volta ed amare, entusiasinarsi, essere felice, ma nella morte: «Möcht’ich noch einmal lieben, schwärmen / Und glücklich seyn, – doch ohne Lärmen». Ancora sullo «Auferstehungsgedanken» (DHA 3/1, 107). Heine ritorna sul tema nel ciclo *Zum Lazarus* del *Lyrischer Nachlass*, l’ultimo canto disperato del martire morente nel tono di un crepuscolo divino, in cui Heine si paragona all’eroe Sigfried (DHA 3/1, 350-32).

I lamenti non sono solo di coloro che muoiono, ma di coloro che amano e soffrono della perdita: i lamenti di Diana sul corpo del Cavaliere sono come quelli Venere sul corpo di Adone e di Maddalena su quello di Cristo, ma anche come i lamenti di Matilde evocata ovunque nelle ultime poesie della *Matratzengruft*. Nel balletto *Diana* la scena della morte del cavaliere e la disperazione di Diana che si getta piangente sul suo corpo ucciso da Eckhart (IV) evoca il *Compianto su Cristo morto* della Passione (*Trauer um den toten Christus* o *Beweinung Christi*), cui segue la scena della deposizione in cui Cristo giace tra le braccia di sua madre Maria ed è pianto da Maria Maddalena e Maria, per poi essere calato nel sepolcro (Panofsky 1927, 261-308; Sachs, Badstübner, e Neumann 2005, 63)⁷. Quella

⁶ Si veda la celebre metempsicosi tra l’amata e la *Madonna del Roseto* di Stephan Lochner il dipinto del 1440 ammirato da Heine nel Duomo di Colonia, oggi conservato nel Wallraf-Museum, e rievocata nella poesia *Im Rhein, im schöne Ströme* (*Lyrisches Intermezzo*, XL. *Buch der Lieder*, 1822-23), nonché in ulteriori alti passi significativi in cui emerge l’amore giovanile di Heine per le Madonne (*Die Weihe*; *Die Wallfahrt nach Kevlaar*; il passo delle *Florentinische Nächte*, DHA 5, 203-4; *Geständnisse* DHA 15, 51 e ancora in HSA XX, 22). In generale su questo tema si veda Briese (1999, 437-38).

⁷ Del compianto non si hanno rappresentazioni protocristiane, la prima attestazione pittorica della scena risale all’XI secolo in ambito bizantino. Solo alla fine del XIII secolo il motivo viene riprodotto diffusamente soprattutto in Italia a partire dall’affresco di Giotto per la Cappella degli Scrovegni a Padova. Qui dopo essere deposto dalla Croce, le donne piangendo raccolgono mani e piedi di Cristo per deporlo nel sepolcro. A partire dal XIV secolo il soggetto acquisisce una drammatizzazione della scena, le donne divengono prefiche, erompono sulla scena piangendo, si contorcono le mani sul volto e si strappano i

riprodotta da Heine non è tuttavia la scena rappresentante un gruppo di donne, ma la sola Diana che svolge da sola il ruolo di prefica che nella Passione accoglie il corpo di Cristo morto, e di Maddalena in particolare che ne raccoglie i piedi. Questa scena che isola i due protagonisti è quello che richiama il soggetto iconologico cristiano della *Pietà* (*Vesperbild*)⁸.

La resurrezione della *Göttin Diana* culmina in una finale apoteosi della trasfigurazione, «Glorie der Verklärung» (DHA 9, 76). Quest'ultima ricalca la scena biblica della *Verklärung Christi* (Mat. 17, 1-9, Mar. 9,2-9, Lc. 9,28-36), che compare nell'arte bizantina a partire dal VI secolo nella forma di una festa, «Das Fest der Verklärung» o «Fest der Trasfiguratio Domini» (Sachs, Badstübner, e Neumann 2005, 361), che si diffonde in particolare a partire dal 1475. Dopo le riproduzioni bizantine del tema, la più importante ed unica rappresentazione della *Trasfigurazione* è quella di Raffaello (1518-20) e che si trova descritta nel vangelo di Matteo (17, 14-6) e sarà molto amata dai romantici tedeschi. L'apoteosi invece è legata all'*Ascensione di Cristo* (Mar. 16,19; Lc. 24,50; Apg. 1,9) che viene altresì celebrata con una festa (*Pfingst*), come sancisce un concilio apostolico del IV secolo.

Heine è contraddittorio sulla possibilità di una resurrezione dell'umanità in termini politici, morali, cristiano-cattolici e apostolici: «Es gibt keine Auferstehung der Menschheit, weder im politisch-, moralisch-, noch im apostolisch-katholischen Sinne» (DHA 8/1, 17). *Die Göttin Diana* culmina tuttavia con la resurrezione del cavaliere per mezzo delle forze sensualiste ad opera di Diana, Venere e soprattutto Bacco e Apollo. Si tratta infatti di una Resurrezione pagana e cristiana che va oltre il motivo biblico per intersecarsi con la tradizione orfica dei misteri. Il mito d'amore palinogenetico è affidato qui alla figura redentrica di Diana.

Il corteo di spiriti eletti che compare nella *Diana*, che siano personaggi storici realmente esistiti, rappresentanti della storia, delle arti e della poesia, oppure appartenenti alla letteratura e alle leggende, comprende anche figure mitologiche come ninfe e satiri, come negli antichi cortei baccantici in onore di Dioniso. Queste figure hanno il compito di accompagnare e celebrare i protagonisti della rinascita, *Liber e Libera*, per celebrare il culto della rinascita della vegetazione (Creuzer 1843, III, 5; 42; 147-48; 220). Insieme a questi spiccano i principali dèi greci protagonisti dei misteri, Apollo, Bacco e Venere, che assumono qualità umanizzate

capelli. Così le rappresenta Pietro Lorenzetti nell'affresco conservato ad Assisi (1330). Notevole e di grande effetto scenico-teatrale il gruppo scultoreo in terracotta di Niccolò dell'Arca conservato nella Chiesa di Santa Maria della Vita a Bologna (1460-90), che rappresenta nel volto contratto da un urlo straziante e nel movimento agitato delle membra e delle vesti il trauma e la disperazione delle donne alla vista del Cristo morto.

⁸ La *Pietà* si diffonde nella pittura tedesca a partire dal XV secolo. Celebre è il dipinto per l'altare di Isenheim di Grünewald (Museo di Colmar, 1515), dove Maria Maddalena è raffigurata dietro Cristo piangente e supplicante. Nella pittura barocca il Corpo di Cristo è più spesso rappresentato ferito; Maria in atto di serrare gli occhi e di levare la corona di spine dal capo.

come ne *Il festino degli dèi* su modello dei *Fasti* (I, 391-440; VI, 319-48) di Ovidio (Balas 2002, 109-10; Wind 2017 [1948]). Nell'omonimo dipinto di Bellini, Diana, che è la più umanizzata, è identificata con la donna seduta che tiene in mano una mela, simbolo del peccato e quindi del suo ingresso nel regno mortale.

La Diana descritta da Heine nel balletto sembra anche debitrice di quest'intersezione biblica tra prima peccatrice e immagine della Natura dell'arte rinascimentale come modello di divinità dell'amore e della fertilità integrata nel mondo dei sentimenti umani, nonché come parte di una coppia di sposi, come si vede in un antico bassorilievo romano in San Lorenzo fuori le mura raffigurante una festa nuziale dal quale aveva preso spunto Raffaello per la figura di una divinità con la cornucopia, che diventerà il modello dell'unica Cibele raffaellesca per l'affresco *Le nozze di Alessandro e Roxane* di Antonio Bazzi su incisione di Raffaello, destinato alle stanze della Farnesina (Balas 2002, 124-25). Infatti la rinascita non ha tanto un carattere eziologico, quanto piuttosto estetizzato: si tratta di una celebrazione del rifiorire della bellezza e della gioia pagana antica, una festa del risveglio del sensualismo pagano, il cui gusto si ispira di nuovo ai motivi decorativi e mitologici del Rinascimento italiano.

La scena rievoca tuttavia non l'ambientazione pagana antica, quanto piuttosto quella fantastica e fatata delle saghe medievali del circolo arturiano secondo la tradizione cortese cavalleresca. Shakespeare risulta perciò un riferimento non solo extratestuale, in quanto uno dei più grandi rappresentanti della poesia di tutti i tempi, uomo e artista ideale che riunisce in sé le caratteristiche positive delle fazioni spiritualiste e materialiste, avendo operato nella sua opera una sintesi delle contrapposizioni (DHA 11, 45), ma anche il primo riferimento intertestuale della scena che è chiamato a rappresentare: iconico è infatti il motivo della rinascita nella commedia *A Midsummer Night's Dream*. La scena shakespiriana era stata ancor prima utilizzata da Wieland nell'epos *Oberon* (1780), e nella satira poetica di Eichendorff *Viel Lärmen aus nichts*. Anche Goethe aveva impiegato lo stesso motivo delle nozze fatate (*Goldene Hochzeit*) in *Intermezzo Walpurgisnachtstraum* (*Faust* II), dove compaiono come protagonisti di una festa mascherata (*Mummenschanz*) anche Oberon e Titania, re e regina degli elfi, insieme alle figure del sabba delle streghe della scena del Blocksberg. Qui Faust si incammina di Notte in un viaggio iniziatico tra figure mostruose e mitologiche per liberare Elena dagli Inferi e riportarla in vita, in un viaggio iniziatico tra figure mostruose e mitologiche e divinità minori «in un crescendo che giunge all'acme erotico nell'unione degli elementi dell'acqua e del fuoco» (Corrado 2009, 52). La *Notte classica di Walpurga* si conclude con l'immagine filtrata da Raffaello e dai Carracci, di una 'Galatea in Gloria' che sancisce in una scena di fecondazione cosmica, l'origine del mondo dell'acqua e celebra il trionfo panteistico degli elementi per preparare il regno di Elena. Il passaggio da Galatea a Elena rappresenterebbe infatti, in chiave storicistica, il passaggio dalla natura alla cultura nel segno di una dissoluzione romantica e tragica nel destino del progresso. (Corrado 2009, 54). Una scena di nozze mistico-alchemiche si celebra anche tra Ottilie e Eduard nell'ottavo capitolo

delle *Wahlverwandschaften* di Goethe, all'interno di un paesaggio arcadico che simula il regno di Pan.

La potenza salvifica e liberatoria dell'eros cosmico prospetta infine la redenzione del cavaliere culminante nell'apoteosi, la tradizionale scena teatrale del trionfo dell'amore, in un terzo ipotetico e utopistico spazio, il regno pagano-cristiano finalmente riconciliato. Quella *Erlösung* che per Wagner si configura come un tragico *Liebestod*, il reiterare dell'amore nella morte, per Heine invece diventa un'apoteosi vitalistica che nella morte – vissuta come colpa autoinflitta e punitiva in seno a un percorso di penitenza ed espiazione – ricelebra infine la riscoperta dell'amore totale, la festa della resurrezione del corpo e dello spirito, percorrendo così a ritroso il percorso verso il ritorno ad uno stato edenico di natura in un paradiso beato e incorrotto posizionato sul Monte di Venere.

La valenza redentrice di Diana è di carattere centrale e pure priva di quelle complicazioni wagneriane che portano le sue eroine al sacrificio: a differenza di Senta, Diana è finalmente *das Weib der Zukunft*⁹. Nessuna redenzione è ottenuta con un eventuale sacrificio: ella è pienamente assolta da ogni idiosincrasia e ambivalenza morale. La redenzione avviene per mezzo del solo amore e in esso si sostanzia, vanificando il sacrificio della carne. L'eterno femminile del futuro desiderato, agognato, infinito ma non ancora nato, «das noch unvorhandene, ersehnte, geahnte, unendliche weibliche Weib» di Wagner, Heine l'aveva rappresentato con *Diana*. Le tensioni di matrice opposta carnale e spirituale che a livello sovrastorico sono attribuite alle fazioni ellene e nazarene vengono conciliate in un quadro messianico post-cristiano e secolarizzato dove la figura cristianizzata di Diana assolve il compito di sciogliere con la pietà e la compassione, *das Mitleid*, tutte le contraddizioni umane, come per altro Heine prospettava sin dal libro *Die Stadt Lukka*: «Das Mitleid ist die letzte Weihe der Liebe, vielleicht die Liebe selbst» (DHA 7/1, 173). È qui per altro che Diana trova idealmente un *pendant* nella figura, ancorché scissa, di Francesca, prima ballerina giocosa, *naïf* e primitiva; dopo santa martire e orante per amore.

⁹ «Als Ende seiner Leiden ersehnt er (der Holländer), ganz wie Ahasveros, den Tod; diese, dem ewigen Juden noch verwehrt Erlösung kann der Holländer gewinnen durch - ein Weib, das sich aus Liebe ihm opfert: die Sehnsucht nach dem Tode treibt ihn somit zum Aufsuchen dieses Weibes; dies Weib ist aber nicht mehr die heimathlich sorgende, vor Zeiten gefreite Penelope des Odysseus, sondern es ist das Weib überhaupt, aber das noch unvorhandene, ersehnte, geahnte, unendliche weibliche Weib, – sage ich es mit einem Worte heraus: das Weib der Zukunft» (Wagner 1983b, VI, 238).