

Metamorfosi
dei
Lumi 7.
Il corpo,
l'ombra,
l'eco

a cura di
Clara Leri

aAccademia
university
press



Proserpina, la regina delle tenebre. Da Ovidio a Goethe

Elena Agazzi

Consultando il *Gründliches mythologisches Lexikon* (1770) di Benjamin Hederich¹, dal quale Goethe attinse ampie informazioni per i suoi studi sulle antichità classiche, si trova, in riferimento a *Proserpina* (per i greci *Persefone*) il rimando all'etimo «proserpere», riferito all'emergere dalla terra del grano maturo, oltre che l'indicazione di altri nomi con cui essa è nota nell'antichità: Libera, Ecate, ma anche «Giunone dell'Oltretomba». È quest'ultima definizione che ci interessa, complici alcune varianti del mito relative all'incesto, di cui parlano gli autori antichi, per affrontare il tema della colpa e della pena, giacché Proserpina viene costretta a regnare nell'Oltretomba a fianco di Plutone, dopo essere stata da lui rapita. Il tema dell'ingiusta condanna è infatti cardinale, come si vedrà più avanti, per comprendere come Goethe

1. B. Hederich, *Gründliches mythologisches Lexikon*, Leipzig, Gleditsch, 1770 (rist., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996). Il titolo originale dell'opera è molto esteso e fa riferimento all'intreccio di mito (*fabelhafte Geschichte*) e storia (*eigentliche Geschichte*) degli antichi popoli – romano, greco e egizio –, con l'aggiunta di descrizioni dei soggetti mitologici, tanto da un punto di vista fisico che morale, a uso di discenti e di studiosi delle arti e delle scienze naturali.

volgerà la storia mitologica della «regina delle tenebre» in un significativo modello etico. La sua necessaria rinuncia all'effimero e la finale volontà di riappropriarsi del «Fato», che ha predeterminato il suo percorso, traducendolo in un destino che è anche in parte un risarcimento per il torto subito, fa di lei un costante punto di riferimento nei progetti culturali di Goethe.

Al verso 915 della *Teogonia* di Esiodo si dice che Cerere sarebbe stata sorella di Giove e quindi Proserpina, come ricorda anche Hederich², sarebbe potuta essere figlia di un rapporto incestuoso, ma dallo studioso tedesco è contemplata anche la versione di Nonno di Panopoli (v sec. d.C.), che nelle sue *Dionisiache* (Libro VI, v. 157) riconosce in Bacco (o Zagreo) il figlio dell'illecito accoppiamento tra Giove e Proserpina³. La tradizione vuole che la sua purezza fosse già stata messa a serio repentaglio dal desiderio di Marte e Apollo di possederla, ma anche dalle mire dello stesso Giove, suo padre, che assunse l'aspetto di un drago (o di un serpente) per insidiarla. Costui concesse infine a Plutone (Ade), suo fratello, di rapire la giovane e di trascinarla con sé negli inferi, per farne la regina del mondo delle tenebre.

Proserpina compare nel v e nel x libro delle *Metamorfosi* di Ovidio⁴ (oltre che nel VI libro dei suoi *Fasti*).

Come racconta Ovidio, non lontano dalle mura di Enna (v, v. 385) Proserpina gioca nel bosco e raccoglie fiori, mentre la primavera è al culmine del suo splendore. Dite (Plutone), figlio di Saturno, la vede e fulmineo la rapisce, dopo essersene invaghito. A nulla vale la resistenza della ninfa Ciane, che denuncia la violenza di Dite, ingiungendogli di lasciare libera la fanciulla. Dite incita i cavalli con ancor maggiore veemenza e si precipita con tutto il carro e con la sua preda nel cratere che si è dischiuso ai loro piedi (v, v. 424). Il dolore di Ciane, che dipende anche dal fatto che sia stata violata la sua fonte, è descritto in modo incomparabile, come se si trattasse di una fusione del corpo con le acque a lei sacre:

2. *Ivi*, p. 2100.

3. Ancora G. Zucchi, nel *Discorso sopra li Dei de' Gentili e loro Imprese* (1602) menziona questa tra una delle ipotesi, anche se non le tributa molto credito. Cfr. B. Hederich, *Gründliches mythologisches cit.*, p. 2101.

4. Per l'opera di Ovidio si fa riferimento all'edizione Ovidio, *Le Metamorfosi*, introd. di G. Rosati, trad. di G. Faranda Villa (con testo latino a fronte), 2 voll., Milano, Rizzoli, Bur, 1995².

«Era visibile il rammollirsi delle sue membra, il flettersi delle ossa, il fiaccarsi delle unghie. Le prime a mutarsi in liquido furono le parti più fini e leggere: i capelli cerulei, le dita, le mani e i piedi; il loro passaggio allo stato liquido fu facile. Poi le spalle, la schiena, i fianchi, il petto persero consistenza e scivolarono via in rivoli sottili. Infine l'acqua prese il posto del sangue vivo nelle vene svigorite e non restò più nulla che si potesse stringere tra le mani» (v, vv. 429-437). Cerere, colta dal panico, si aggira in tutti gli angoli della terra e del mare, tenendo tra le mani due pini a mo' di fiaccole che si è accesa al fuoco dell'Etna. Riconosce, infine, sull'increspatura dell'acqua la cintura di Proserpina che Ciane ha fatto riaffiorare, non potendo in altro modo comunicare il rapimento della ragazza alla madre affranta. Cerere, allora, si infuria con la Sicilia che, ingrata, le ha rapito la figlia. Quella terra viene funestata dalla sua vendetta con l'uccisione dei contadini e del bestiame e con la carestia. Aretusa cerca di fermare la sua ira. Dice di aver visto Proserpina nei gorgi dello Stige e di aver constatato che è divenuta regina, anche se triste ed impaurita. Giove, a questo punto, raggiunto dalle suppliche di Cerere, ricorda che Dite è suo fratello e che la condizione che hanno posto le Parche è che Proserpina non abbia toccato cibo nel mondo delle tenebre; ma Proserpina, purtroppo, ha già mangiato alcuni chicchi di melagrana. Giove dispone allora che Proserpina possa trascorrere sei mesi all'anno sotto terra e sei mesi alla luce del sole, per compiacere tanto il fratello, quanto la sorella Cerere.

aA

Il monodramma che Goethe dedicò a Proserpina fu composto in prosa verso la fine del 1777, se non addirittura nel gennaio del 1778, a breve distanza dalla rappresentazione dell'opera farsesca, *Triumph der Empfindsamkeit* (Il trionfo della sensibilità)⁵, in cui fu inglobato, e fu introdotto da una didascalia con la descrizione di una «öde felsigte Gegend» (brulla regione rocciosa) e di una «Höhle im Grund» (caveau nel terreno), laddove si fa anche riferimento a un albero di melograno⁶.

5. Per la versione in prosa della Proserpina cfr. *Proserpina. Ein Monodrama*, in J.W. Goethe, *Dramen 1776-1790*, unter Mitarbeit von P. Huber, hrsg. von D. Borchmeyer, Frankfurt am Main, DKV, 1998, pp. 63-68; per la versione in versi, inserita nel *Triumph der Empfindsamkeit*, ivi, pp. 98-106.

6. G. Sampaolo ricostruisce in sintesi la vicenda che riguardò la relazione di que-

La scena si apre con esclamazioni della fanciulla, che lamenta la propria infelicità parlando di sé in terza persona. Ricostruisce poi, una serie di momenti felici in cui raccoglieva i fiori e poteva vagheggiare il suo amore. Ma Amore si è volto contro di lei, dopo aver moltiplicato le fiamme degli inferi con quelle con cui ha incitato Plutone all'atto scellerato (vv. 43-44). Proserpina si interroga sul nuovo suo stato: «Regina? / Davanti alla quale solo le ombre si inchinano» (vv. 48-49).

La fanciulla dichiara le proprie pene e vorrebbe riunirsi con le ninfe, sue compagne di giochi. Si chiede perché proprio lei sia stata scelta per quel destino crudele, ma intanto si preoccupa anche che la madre riesca a sottrarla alla sorte che l'ha travolta. Spera che la madre guardi giù, verso di lei, nelle tenebre, rischiarandole con le sue fiaccole, per individuare colui il quale ha gettato nel disonore la stirpe di Giove («Qua le fiaccole!», v. 122).

Siamo così già a metà del monodramma, dopo che tutta la presa di coscienza dell'orrida dimora degli inferi è passata attraverso lo sguardo. Insistendo frequentemente sullo sguardo di Proserpina, il cui rimpianto non può che indugiare, attraverso la lente di una recente memoria, sui bei lidi del mondo solare che le ha dato i natali, Goethe sottolinea l'equivalenza tra lo smarrimento (la *Leere* – il “vuoto”) e la cecità di colei la quale si aggira nel buio dell'Oltretomba.

sto *play in the play*, come lo definisce, con il *Triumph der Empfindsamkeit*, e sottolinea che questa figura mitologica accompagnò la carriera di Goethe dalla giovinezza agli ultimi anni di vita: «Proserpina/Persefone torna in sempre nuove trasformazioni nell'opera di Goethe, dalla giovinezza fino agli ultimi anni. Il risultato più vistoso del suo rapporto creativo con questa figura è il monodramma Proserpina, stupenda esplosione lirico-drammatica in cui permane incandescente la viscerale emotiva dello *Sturm und Drang* [...] Messo in scena come *play in the play* all'interno della commedia *Der Triumph der Empfindsamkeit* (Il trionfo della sensibilità, 1778), *Proserpina* ebbe però vita indipendente da quel “capriccio drammatico” (così il sottotitolo), conoscendo ristampe separate e versioni musicali che testimoniano il valore autonomo attribuito da Goethe a questa sua creazione. Nella vecchiaia, egli deplora del resto l'inserimento del monodramma nella commedia satirica come un'azione “empia” che aveva “annientato l'effetto” del breve testo tragico»; G. Sampaolo, *Critica del moderno, linguaggi dell'antico. Goethe e le Affinità elettive*, Roma, Carocci, 1999, p. 95. Per la dichiarazione di Goethe sull'“azione empia”, cfr. *Tag-und Jahreshäfte, bis 1780, 1822-1829* (ivi, X, p. 431). Sampaolo richiama anche alle informazioni sulle pubblicazioni separate di Proserpina autorizzate da Goethe e sulle versioni operistiche riferite in J.W. Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, a cura di F. Apel et al., Frankfurt am Main, DKV, 1985-1999 (Frankfurter Ausgabe), I, v, pp. 948-952.

Rispetto alla descrizione di Ovidio, dunque, la scena è già spostata su quanto accade dopo il ratto della fanciulla, quando ormai sembra impossibile rovesciare l'attuale condizione. Proserpina comprende che tra sé e il padre Giove si è prodotta una frattura incolmabile, giacché il padre degli dei, che tutto vede, avrebbe dovuto impedire lo scellerato gesto del fratello. Il ricordo di sé bambina, nelle braccia di Giove, introduce al tema dell'abbraccio, che da benevolo muta la propria cifra in negativo, quando Proserpina percepisce il gelido artiglio delle Parche, che cercano di ghermirla.

Le Parche sono decisive per il destino di Proserpina, commossa di fronte a un fiore che, stento ed avvizzito, è ancora vivo; esse ordiscono la loro trama, facendo in modo che la fanciulla cerchi consolazione assaggiando il frutto della melagrana. Troppo tardi si rende conto di essersi perduta: «Quale è stato il mio misfatto, / che ho provato piacere? / Ah, perché mi causa / il primo piacere qui, anche sofferenza? / Cos'è, cos'è? – » (vv. 204-208).

Tutto il paesaggio si stringe intorno alla fanciulla, come a farla per sempre sua, mentre le Parche, invisibili, si rallegrano per l'errore di Proserpina e si inchinano alla nuova regina: «Sei nostra! / Così è stabilito dal tuo progenitore: / Diggiuna, dovresti ritornare; / e il morso della mela[grana] ti fa nostra! / Regina, noi ti onoriamo!» (vv. 217-221). Dominata dal Fato, Proserpina lancia un'ultima disperata implorazione all'indirizzo del padre. Ma il disgusto verso le Parche fa tramutare il suo affanno in odio nei confronti di queste figure che reggono i fili della sua esistenza e che, sebbene siano sudente, la sovrastano completamente. Il legame con lei è nutrito solo dalla sua rabbia, che può essere letta come rancore, ma anche, più mitemente, come disperazione per la propria sorte: «Oh, se solo il Tartaro non fosse già la vostra dimora, / così che io potessi condannarvi a dimorare laggiù! / Oh, se solo il Cocito non fosse il vostro bagno eterno, sì da poter avere per voi / ancora fiamme in serbo! / Io regina / e non posso distruggervi! / In un odio eterno sono a voi legata! / Attingete acqua, Danaidi! / Filate, Parche! Imperversate nell'ira, Furie! / In un misero destino, eternamente uguale a se stesso, / Domino voi / e per questo sono più sfortunata di tutte voi (vv. 235-242)».

Il motivo del detestabile abbraccio con le fatali creature trova il proprio culmine nella prospettiva che Proserpina

Proserpina,
la regina
delle tenebre.
Da Ovidio
a Goethe

si prefigura con ribrezzo, cioè di essere presto stretta dalle braccia di Plutone. La fanciulla si ribella infine alla menzogna con cui un atto di violenza viene perpetrato in nome dell'amore: «Richiama dalle notti dello Stige i tormenti! / Essi rispondono a un tuo cenno, / non il mio amore. / Come ti odio, / abominio e marito, / oh, Plutone! Plutone! / Assegnami il destino dei tuoi dannati! / Non chiamarlo amore!- / Con questi miseri gettami / nella pena che distrugge! (vv. 261-270)».

1. *Le ragioni del monodramma goethiano*

Secondo quanto è stato possibile ricostruire da parte della critica, Goethe era stato incaricato da Wieland di comporre un testo per onorare la scomparsa della nipote del compositore Christoph Willibald Gluck, colpita dal vaiolo nel 1776; dunque, questo testo rappresenterebbe una sorta di epigrafe funebre scolpita in versi per la scomparsa, anche se gli studi di settore hanno, nel corso del tempo, rivisto questa versione dei fatti e hanno piuttosto formulato l'ipotesi che il melologo, come forse è più opportuno definirlo⁷, sia scaturito dall'elaborazione personale del dolore di Goethe per la perdita della sorella Cornelia, avvenuta nel giugno del 1777 a causa del vaiolo⁸. L'"epitaffio drammaturgico" fu perfezionato molti anni dopo, nel 1815 e, contemporaneamente, la figura di questa creatura della notte comparve con il nome di Persefone sulla carta nel *Faust Zweyter Theil* (nella scena intitolata *Am untern Peneios* – Lungo il Peneio inferiore), assumendo il ruolo di mediatrice tra la vita e la morte e defi-

aA

169

7. Così definisce G. Pulvirenti il testo goethiano nella sua traduzione italiana: J.W. Goethe, *Un melologo dall'Ade*, a cura di G. Pulvirenti, Vicenza, Accademia Olimpica, 1999. Una fonte importante per comprendere il transito del genere da "monodramma" a "melodramma" è lo studio di U. Küster, *Das Melodrama: zum ästhetikgeschichtlichen Zusammenhang von Dichtung und Musik im 18. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Lang, 1994. La Küster spiega che «in relazione all'impostazione di un testo melodrammatico bisogna distinguere se esso sia stato concepito fin da principio come libretto per un'elaborazione melodrammatica o se solo in seguito sia stata realizzata una versione musicata di un testo poetico, originariamente autonomo. Il primo caso concerne quasi sempre i melodrammi destinati alla recitazione, il secondo i melodrammi da concerto» (p. 2). La stagione del puro monodramma è relativamente breve, mentre il melodramma gode di un ampio sviluppo nel contesto italiano nel XIX secolo.

8. Cfr. E. Redslob, *Goethes Monodrama "Proserpina" als Totenklage für seine Schwester*, «Goethe-Jahrbuch», VIII, 1943, pp. 252-269; II ed. in Id., *Schicksal und Dichtung: Goethe-Aufsätze*, Berlin, De Gruyter, 1985, pp. 75-104 (ed. qui utilizzata), p. 88 sgg.

nendo le condizioni in base alle quali Faust poteva rivedere Elena nell'Ade⁹. Il senso di questo patto è rivolto contro la legge della vita, eludendo la necessità della morte e favorisce l'ingresso in un mondo del mito in cui la natura non esercita alcuna influenza. Elena può comunque arrogarsi il diritto di svincolarsi dai lacci del tempo, mentre Faust è condannato per il resto della sua esistenza a rimanere prigioniero del Medioevo.

Goethe preferì modellare intorno a una figura pagana l'omaggio in versi dedicato all'eterno commiato dal mondo, facendola scivolare nel Tartaro, invece di proiettare l'immagine della defunta, fosse essa la figlia di Gluck o la sorella Cornelia, nell'Elisio dell'eterna pacificazione. Certo è che, con il mancato intervento di un *deus ex machina* a compensare la condanna della fanciulla alle tenebre perenni, Goethe sanzionava a teatro anche la fine della cultura allegorica barocca e la sottrazione della figura mitologica alla sfera dei privilegi riservati alle creature semidivine. Il genere del monodramma insisteva spesso sulla colpa rimuginata dal soggetto, mentre dal monologo interiore di *Proserpina* ci viene mostrata l'angoscia di una vittima, di una figura femminile indifesa di fronte a un disegno a lei ignoto.

Data la struttura del monodramma, non sembrerebbe che la *Proserpina* sia nata come un testo progettato per la scena, ma come un'opera declamatoria o un "monologo del lamento"; inoltre, il testo in prosa non pare doversi giovare necessariamente di un accompagnamento musicale¹⁰. Per Goethe questo aspetto divenne tuttavia sempre più urgente,

aA

9. Su questo tema cfr. tra l'altro C. Jamme, "Alter Tage fabelhaft Gebild". *Goethes Mythenbasterei im Faust II*, in J.K. Brown - M. Lee - Th.P. Saine (a cura di), *Interpreting Goethe's "Faust" Today*, X, Columbia University Press, pp. 207-218 e J. Schmidt, *Helena im "Faust II": Die geschichtliche Vermittlung antiker Kultur in der Neuzeit und die Konzeption des Klassisch-Schönen*, in B. Witte - M. Ponzi, *Goethes Rückblick auf die Antike. Beiträge des deutsch-italienischen Kolloquiums Rom 1998*, Berlin, Erich Schmidt, 1999, pp. 161-175 (trad. it. *Elena nel Faust II: la mediazione storica della cultura antica nell'era moderna e la concezione del bello classico*, in: *Goethe e l'antico*, Roma, Lithos, 2005, pp. 176-191).

10. Lo studio più recente dedicato alla Proserpina goethiana è quello di Theo Buck, *Goethes Monodrama «Proserpina»*, che ripercorre tutte le tappe della trasformazione del testo dal 1777 al 1815, sottolineando in generale le minime variazioni da una versione all'altra, ma ponendo un particolare accento sul v. 271 della versione del 1786, ancora integrata nel *Triumph der Empfindsamkeit*, che chiude il testo non con il lamento di Proserpina, bensì con il coro delle Parche trionfanti: esso definirebbe una svolta decisiva nell'intenzione di Goethe;

cioè fin dal 1786, quando trasformò il testo in versi liberi, ma specialmente a partire dal 1815, pensando di creare con esso una sorta di *Gesamtkunstwerk*¹¹. Nel frattempo, una rappresentazione della *Proserpina* come dramma autonomo era già stata realizzata il 10 giugno del 1779 negli spazi teatrali del castello di Ettersburg e Siegmund von Seckendorff aveva composto la musica, mentre Corona Schröter aveva interpretato Proserpina.

L'anima, secondo i criteri adottati da Rousseau per il monodramma mitologico sulla scorta del suo *Pygmalion* (1770) doveva potersi esprimere a tutto tondo, facendo a meno degli apparati drammaturgici convenzionali. La mancanza di un'azione esterna – le informazioni in materia mitologica erano affidate alle nozioni degli spettatori anche per esigenze di brevità dell'opera – concentrava l'attenzione su una singola persona e sulla sua caratterizzazione dal punto di vista emozionale. Nella *Proserpina* goethiana la ricezione del mito e il simbolismo poetico si intrecciano allo scopo di sottolineare il fattore evenemenziale.

aA

I maggiori interrogativi che concernono l'ideazione di questo lamento funebre sorgono dal contrasto stridente che il tono del monodramma produce in relazione alla sua collocazione come opera in versi alla fine del IV atto della farsa intitolata *Triumph der Empfindsamkeit*, considerando che il testo in prosa era già stato pubblicato in edizione separata nel gennaio del 1778 e poi nel febbraio del 1778 nel «Teutscher Merkur» di Wieland. L'occasione ufficiale per la rappresentazione del *Trionfo* fu il compleanno della duchessa Luise von Sachsen-Weimar il 31 gennaio 1778. Bisogna intanto tener conto del fatto che Goethe svolgeva a quel tempo un importante ruolo di consulenza nel teatro granducale, prodromo al suo successivo incarico di direttore (1791-1817) e che doveva pertanto cercare dei ruoli di spicco per alcuni attori al servizio dell'arciduca; tra questi, Corona Schröter, che impersonò Mandanane/Proserpi-

171

T. Buck, *Goethes Monodrama «Proserpina». Eine Gesamtdeutung*, Köln-Weimar-Wien, Böhlau, 2012.

11. Una delle interpretazioni più orientate a discutere il tema delle arti «sorelle» (poesia, musica, pittura, scultura) in relazione alla Proserpina è quella di Christoph Jamme: C. Jamme, *Proserpina* in: *Goethe e i miti greci*, a cura di M. Cometa, «Nuove Effemeridi», XIII (2000/IV), n. 52, pp. 30-37.

na, in quanto nel *Trionfo* era previsto che fosse la regina Mandanane ad assumere anche il ruolo della regina delle tenebre, recitandone il monologo interiore. In occasione dello scorporo successivo del melologo dalla farsa, venne ovviamente rimossa anche la didascalia di scena che Goethe aveva aggiunto dopo il coro delle Parche, riferendosi all'approssimarsi del re Andrasen (nel ruolo di Plutone) a Mandanane, quando costei si indirizza a lui definendolo «abominio e marito». Così recitava la didascalia di scena: *Andrasen compare alle parole abominio e marito ecc... Mandanane lo apostrofa in questo modo e fugge da lui, inorridita. Egli resta sconcertato, si guarda attorno e la insegue pieno di stupore*¹².

Il quarto atto, che chiama in scena la figura, si svolge nel castello di Andrasen, marito di Mandanane, che con lei vive in un luogo spoglio e roccioso; il castello è poi dotato di un antro sotterraneo. Mandanane è disperatamente amata da Oronaro, un principe dal carattere ipersensibile che conserva in un baule una bambola di pezza con le fattezze della regina, creata per lui a grandezza naturale. La parodia del carattere sentimentale non è solo da ricondursi alla personalità lunare e trasognata di Oronaro, ma anche alla caratteristica della bambola, imbottita di romanzi sentimentali, tra cui spiccano la *Nouvelle Héloïse* di Rousseau e il *Werther* dello stesso Goethe, posizionato proprio nel fondoschiena della bambola. I dialoghi hanno il sapore di *nonsense*, mentre la danza pantomimica e il monodramma sono oggetto del discorso dei personaggi, che in questo suggeriscono un approccio sarcastico dell'autore rispetto al gusto estetico diffuso nelle corti tedesche. La psicologia dei personaggi si adatta alla fissità del genere del monodramma sentimentale, che da forma e genere della proposta scenica diviene, così, anche argomento di conversazione. Il vuoto argomentare sulle tendenze cui si indirizzava il gusto del tempo doveva suscitare nel pubblico una reazione di autocritica, nel momento stesso in cui l'azione scenica, dominata da una languida *acedia*, produceva ad un tempo ilarità e sconcerto.

12. J.W. Goethe, *Dramen 1776-1790* cit., p.106.

2. La metamorfosi del monodramma. Goethe e la nuova edizione della Proserpina

Grazie ad uno scritto di Goethe del 1815¹³, in cui il poeta tornò a riflettere sulla sua creazione mitologica, acquisiamo importanti elementi per comprendere il portato epocale dell'intenzione sottesa all'opera, che a questo punto superava i confini della parodia dei costumi e si allargava ad una prospettiva storica, influenzata dalle lacerazioni prodotte dalle guerre napoleoniche e dalle scarse certezze per il futuro tedesco. In questo clima drammatico è centrale la scelta di Goethe di creare un'ambientazione in cui edifici, fortezze, acquedotti sono ridotti in stato di rovine, così che la natura è ritornata ad appropriarsi dei suoi spazi, ricoprendo tutto di verde. Il poeta giustificò così la desolata ambientazione proposta per l'edizione della *Proserpina* del 1815: «[L'intenzione è quella di] ricordare che l'Orco degli antichi era caratterizzato segnatamente dal fatto che i defunti si affaticavano invano, e perciò sarebbe quanto mai appropriato mostrare alle ombre degli eroi, dei dominatori e dei popoli, attraverso la decadenza delle loro opere più grandi, l'inutilità degli sforzi umani con cui essi, simili alle Danaidi, cercano daccapo di ricostruire ciò che ogni volta si disperdeva loro tra le mani»¹⁴.

Vale la pena di sostare, dunque, sulla nuova concezione del testo per la scena, ormai svincolato dalla farsa in cui Goethe aveva riconosciuto di averlo ingiustamente imprigionato e contaminato con un genere incompatibile¹⁵, per sottolineare come il poeta avesse raccolto produttivamente la proposta del direttore musicale Carl Eberwein di convogliare ogni possibile forma di espressione artistica nell'opera. Goethe parla di «rappresentazione rinnovata» ed elenca i sei fattori su cui vale la pena di puntare per ottenere l'effetto desiderato: 1) decorazione, 2) recitazione e declamazione, 3) movimento del corpo, 4) abbigliamento, 5) musica – questa

13. J.W. Goethe, *Proserpina. Melodram von Goethe*, in: *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar, Böhlau, 1887-1914, reprint München, DTV, 1987 (Weimarer Ausgabe), XL, pp. 106-118.

14. *Ivi*, p. 109.

15. Sul successivo rammarico di Goethe circa la contaminazione tra il monodramma e la farsa si sofferma tra gli altri E. A. Blackall in *Goethe's Proserpina in Context: The Two Faces of Empfindsamkeit*, in D. James - S. Ranawake (a cura di), *Patterns of Change: German Drama and the European Tradition. Essays in Honour of Ronald Peacock*, New York et al, Lang., 1990, pp. 45-58 cit., p. 46.

rivolta a tre funzionalità diverse e complementari, cioè a) accompagnare la declamazione, b) sollecitare movimenti di natura pittorica, c) introdurre in scena in modo melodico il coro – 6) un *tableau vivant* che concluda e completi l'azione¹⁶. Goethe, versato nella conoscenza di molte arti, fu, oltre che poeta e studioso di scienze naturali, un dilettante nella pittura di paesaggio (sono noti i suoi acquarelli e disegni, realizzati durante il viaggio in Italia tra il 1786 e il 1788). Perciò immaginò, mentre discuteva aspetti della decorazione della scena, di potersi avvalere dell'opera di artisti che si ispirassero per i fondali a Nicolas Poussin, insistendo sul gusto del "rovinismo", o di combinare felicemente l'esperienza di arredatori di giardini e architetti – un'arte in cui primeggiarono Karl Friedrich Schinkel e Peter Ludwig Lütke – per creare lo sfondo della brevissima nona sequenza della *Proserpina*, in cui la fanciulla trova la pianta di melograno e assaggia alcuni chicchi del frutto. Nel commento vengono citati anche un artista di Stoccarda meno noto, Karl Ludwig Kaaz, come esperto di arredi scenici per il teatro, e Franz Kobell, incline a dipingere paesaggi aspri e tetri.

Se Goethe si sofferma in un primo momento solo per inciso sulla recitazione e sulla declamazione, nonché sul movimento del corpo, per tornare a parlarne più avanti, dà invece subito rilievo all'abbigliamento. Per la rappresentazione del 1815 aveva, infatti, previsto che Proserpina vestisse, per poi spogliarsene e rivestirsene ancora, i panni regali, lasciando così emergere a tratti l'innocenza della fanciulla in veste di ninfa, quale era stata nella fase più felice della sua esistenza. Goethe vede così la possibilità di evocare la scissione tra un passato che ormai è solo ricordo e un presente che è già condanna per l'eternità. Subito dopo, si rivolge completamente al problema della musica, che a suo avviso non deve essere solo accompagnamento di fondo, ma risultare invece perfettamente integrata nell'intreccio di azione pantomimica (*der mimisch-tanzartige Theil*) e poetico-retorica (*der poetisch-rhetorische Theil*). Proprio queste indicazioni fornite per l'attrice

aA

16. Cfr. K.G. Holmström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770-1815*, Stockholm, Almqvist & Wiksel, 1967 e E. Agazzi, *Monodrammi, Attitudes e Tableaux vivants. L'intreccio tra arti figurative e drammaturgia*, in Id., *Il corpo conteso. Rito e gestualità nella Germania del Settecento*, Milano, Jaca Book, 2000, cap. v, pp. 153-214.

che recita la parte di Proserpina (nel 1815 Amalie Wolff), la quale deve indugiare a lungo sulla coordinazione tra voce, mimica del volto, gesto e movimento del corpo, sottolineano le continue variazioni emotive nella sfera intima del personaggio, che deve prepararsi a una decisiva metamorfosi finale, dettata, a quanto osserva opportunamente Theo Buck, da quell'ultimo verso aggiunto nella nuova versione, «Nostra! Nostra! Somma regina!» (v. 271), recitato dal coro delle Parche. Questo verso farebbe crollare, a suo avviso, ogni ipotesi circa la rassegnazione della figlia di Giove, ingiustamente tradita dalle cospirazioni olimpiche, e alluderebbe alla sua assunzione di responsabilità – anche se non in seguito a una libera scelta – come sovrana di un mondo di cui, in futuro, potrà dettare le condizioni al fianco del consorte Plutone. Buck si spinge oltre e parla di *weibliche Selbstbestimmung* (autodeterminazione femminile).

La sua tesi può essere effettivamente corroborata dal fatto che Proserpina, come si è detto, assume il ruolo di controparte del patto per favorire l'incontro tra Faust e Elena, al quale ci si riferisce nel *Faust parte seconda*, ma anche dall'indicazione di Goethe, al punto 6 del testo del suo commento circa la realizzazione scenica, di far calare il sipario prima dell'ultima invocazione delle Parche e di farlo sollevare poi, mostrando Proserpina seduta sul trono accanto a Plutone, nella più assoluta immobilità di un *tableau vivant*: «Nel momento infatti in cui Proserpina riconosce nell'ossequio delle Parche il suo inesorabile destino e, intuendo l'avvicinarsi del consorte, esplode in imprecazioni accompagnandole con gesti d'ira, si dischiude allo sguardo il fondale della scena nel quale si scorge il mondo delle tenebre, così che tutta la scena si fissa in un quadro immoto e lei stessa, irrigidendosi, *entra a farne parte*»¹⁷.

Si è visto dunque come Goethe abbia evocato la pittura, la scultura, la musica, l'architettura e l'arte recitativa sia in relazione al movimento del corpo, sia in relazione alla parola, per concentrare tutto in ciò che lui chiama “una tragedia di breve respiro” (*eine kurzgefaßte Tragödie*). Da monodramma, la *Proserpina* è dunque mutata in melodramma o, meglio, in melologo e da testo-ponte tra una scena e l'altra della farsa

17. J.W. Goethe, *Proserpina. Melodram von Goethe* cit., p. 113.

sentimentale si è trasformata in un'opera in versi a sé stante, assumendo un tono grave.

Proserpina è un'opera che, pur nella sua brevità, gode di uno straordinario dinamismo interno e può sollecitare una lettura multiprospettica, perché, come è stato osservato «il ricorso al mito da parte di Goethe nel caso di Proserpina è senza dubbio legato a una rivisitazione del mitologema in chiave antropologica e gnoseologica, oltre che puramente artistica ed estetica»¹⁸.

Prima però di giungere al motivo della colpa e della pena di Proserpina, è opportuno considerare l'ipotesi di un'ulteriore esperienza culturale fatta da Goethe a monte della stesura del monodramma, avendo già contemplato precedentemente la sua lettura delle *Metamorfosi* e dei *Fasti* di Ovidio e la consultazione di altre fonti scritte, per le quali è opportuno rimandare a studi specifici.

Ciò che fa supporre che Goethe avesse davanti agli occhi una precisa rappresentazione pittorica del mondo sotterraneo, è la descrizione molto dettagliata dell'Ade che dà nelle indicazioni di scena della *Proserpina*, disponendo idealmente le figure che lo popolano in spazi preposti alla loro funzione simbolica e indicando anche la presenza di anime beate, di cui si fa effettivamente menzione ai vv. 78-79, senza che i critici se ne siano occupati in modo specifico¹⁹.

Potremmo dunque immaginare che Goethe avesse visto un manufatto simile al grande vaso apulico detto "Cratere dell'Oltretomba" (circa 320 a.C.)²⁰, che mostra al centro Plu-

aA

18. G. Pulvirenti - R. Gambino, *Nello specchio delle parole: Proserpina e Ifigenia. Una lettura neuro cognitiva di due figure del mito classico nell'opera di Goethe*, «Studi Germanici», 1, 2012, pp. 193-235.

19. Sicuramente con l'eccezione di Anselm Weyer, che sottolinea come l'Orco contemplasse tre regioni, tra cui il Tartaro delle anime destinate a scontare per le colpe terrene una pena eterna e l'Elisio, in cui le anime beate possono aggirarsi tranquille, e anche di Giovanni Sampaolo, come si vedrà più avanti; cfr. A. Weyer, *Stirb und Werde in Goethes Proserpina*, «Arcadia», 2011, n. 46, 1, pp. 27-42 cit., p. 32 sgg.

20. Un manufatto simile è visibile tra gli oggetti più pregevoli della mostra monacense *Die Unsterblichen Götter-Griechenlands* (Gli immortali dei della Grecia): F. Knauf - A. Fendt (a cura di), *Die Unsterblichen Götter - Griechenlands*, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München [20.7.2012 - 7.7.2013], Lindenberg im Allgäu, Fink, 2012, p. 279 e cap. 18 sull'Oltretomba, pp. 273-279. Lo stesso vaso è riprodotto in A.D. Trendall - A. Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia*, vol. II [Late Apulian], Clarendon Press, Oxford 1982, tav. 194 delle illustrazioni.

Proserpina,
la regina
delle tenebre.
Da Ovidio
a Goethe

tone seduto sul trono e una riluttante Proserpina, riccamente vestita, che sta in piedi davanti a lui, reggendo una fiaccola. Nella parte inferiore del vaso, a sinistra, si vede *Sisifo* che cerca di sollevare un masso, incalzato da un'Erinni che brandisce una frusta, mentre in posizione centrale, in basso, è chiaramente identificabile Ercole che tiene al guinzaglio il cerbero a tre teste, mentre Ecate, che sta alla destra di Era, con due corte fiaccole indica il mondo terreno al di sopra delle figure riunite nell'Oltretomba. Anche Tantalo è ben visibile sul vaso, come colui che patisce la fame e la sete per l'eternità, pur essendo stato ampiamente foraggiato con uva e acqua. Essendo questo vaso colmo di figure su tutta la superficie, che però sono state solo parzialmente identificate, non si esclude che sulla parte retrostante, in cui prevalgono presenze femminili, vi siano anche Cerere, con gli attributi dell'abbondanza, e le Parche.

Veniamo, dunque, a quanto scrive Goethe, che dopo i sei punti elencati sembra seguire i contorni di una composizione precostituita, cogliendone i dettagli:

aA

Il mondo delle ombre *era* dunque [così] concepito e organizzato: al centro di una cavità appena illuminata da una luce flebile che accoglieva le tre Parche, distinte da età diverse e diverso abbigliamento a seconda della loro occupazione, la più giovane intenta a filare, quella di mezza età a svolgere il filo e la più anziana armata di forbici. La prima solerte, la seconda lieta, la terza pensosa. Questa cavità funge da basamento per il doppio trono, sul quale *Plutone* occupa il proprio posto, mentre si vede vacante lo scranno sul lato destro. Sul lato sinistro, nella zona più oscura, si scorge tra cascate d'acqua e rami d'albero da frutto che si protendono al di sopra il vecchio *Tantalo*, immerso fino alla cintola tra i flutti spumeggianti, sopra di lui *Issione*, che cerca di bloccare la ruota che lo vorrebbe strappare ad una cavità. Pure a mezzo busto; in alto, sulla sommità della roccia c'è *Sisifo*, a figura intera, che si affatica a spingere giù, dall'altra parte del monte, un masso che oscilla sul crinale.

Sul lato in luce erano raffigurate le anime belle. E così come i vizi e gli atti scellerati rimangono attaccati all'individuo e lo trascinano in basso, mentre al contrario tutto ciò che è buono e virtuoso ci conduce verso l'universale, non si erano rappresentati qui particolari soggetti direttamente

menzionabili, ma si era rappresentata solo, in generale, la delizia²¹.

Ciò che fa supporre l'osservazione di un particolare manufatto o di una scena dipinta è anche l'uso dell'imperfetto, che può certamente alludere più banalmente a una "convenzione" della figurazione dell'Oltretomba, ma induce anche a credere che, posta una localizzazione così chiara e puntuale delle figure, Goethe le avesse viste materialmente.

3. *Violenza e colpa*

Dopo quanto si è detto, resta da indagare il rapporto tra l'apparente ingiustizia della pena inflitta a Proserpina e la potenziale corresponsabilità di questo personaggio in quanto le è accaduto. In questo tentativo ci aiuta il saggio di Anselm Weyer, *Stirb und Werde in Goethes «Proserpina»*, che osserva giustamente, citando un'interpretazione dell'opera in chiave psicoanalitica, come i critici che lo hanno preceduto si siano dedicati ad indagare soprattutto «la messa in scena pittorica della morte sotto le spoglie del mito di Proserpina»²². Il suo obiettivo è in realtà quello di dimostrare che nel testo non si condensano soltanto elementi luttuosi. Infatti, nell'orizzonte di un finale aperto, con l'assunzione del nuovo ruolo di regina, Proserpina non sarebbe necessariamente privata della speranza di poter trascorrere metà del suo tempo sulla terra e metà nell'Ade, come vuole anche la tradizione ovidiana, giacché resta comunque assegnato allo spettatore il compito di prefigurarsi le sorti future del personaggio sulla scorta delle informazioni di cui dispone in campo mitologico²³. Se, peraltro, l'occasione della stesura del testo goethiano è stata quasi certamente "luttuosa", il suo iniziale inserimento nella farsa del *Trionfo* segnala che il *trait d'union* tra la vicenda della sfortunata fanciulla e il resto d'opera doveva essere la malsana abitudine a sognare ad occhi aperti un mondo degno di un Eden, in modo tale da indurre chi ne era preda a scivolare facilmente nell'errore di scambiare l'artificio mentale con

aA

21. J.W. Goethe, *Proserpina* cit., p. 114 (il primo corsivo è nostro).

22. A. Lange-Kirchheim, *Spiel im Spiel – Traum im Traum. Zum Zusammenhang von Goethes «Triumph der Empfindsamkeit» und dem Monodrama «Proserpina»*, in B. Urban - W. Kudsus (a cura di), *Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretation*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981, pp. 125-151 cit., p. 150.

23. A. Weyer, *Stirb und Werde* cit., p. 41.

la realtà. È corretto pensare che il dramma di Proserpina non assumerebbe il connotato di una dura punizione, non potenzierebbe nei suoi versi il senso del rimpianto, se per opposto non fosse costante il riferimento – e con maggior vigore e chiarezza nella prima parte del testo – agli innocenti giochi di fanciulla, ai serti di fiori, ai primi amori vagheggiati, alla presenza di una madre pronta ad adornarla di «una nuova veste/o di scarpe dorate» (vv. 109-110). La sensualità di Proserpina, che lamenta nei confronti di Eros l'intervento disonesto in un mondo che non dovrebbe essere di sua pertinenza, giacché egli controlla già cielo e terra (vv. 42-44), è presto verificabile nelle parole con cui si rivolge alle creature dell'Elisio che, come osserva brillantemente Weyer, oscillano tra una «felicità priva di speranza» e «un'infelicità senza desideri»: non a caso Proserpina ammette che il tranquillo stato dei beati non è il suo (v. 80), mentre si sente partecipe, anche se riconosce la propria incapacità di modificare il corso degli eventi, delle pene di Tantalo e di Issione, nonché delle Danaidi, il cui inutile tentativo di riempire dei vasi forati alla base assomiglia fin troppo alla vacuità della sua esistenza terrena.

Ci si deve peraltro interrogare sul perché Goethe abbia definito Proserpina, nella prima stesura del testo in forma prosastica, «Enkelin des Jupiters», mentre nella versione in versi compare correttamente come «Tochter des Jupiters» (v. 12), laddove nel secondo caso qualsiasi allusione ad un contatto più intimo con il padre – ricordando le scene di un Giove giocoso che la solleva bambina verso il cielo e le fa provare un senso di vertigine – avrebbe sviluppato un campo simbolico e metaforico diverso da quello conseguito con la prima versione.

Bisogna ricordare, a questo proposito, che Persefone/Proserpina è una figura multiforme, che include la personificazione di Kore, la “fanciulla”, quale sarebbe l'ingenua divinità prima di essere trascinata da Plutone tra le tenebre. Come ricorda Margherita Cottone in un saggio dedicato a Kore,

sul carattere multiforme e misterico di questa figura mitologica, da cui a partire dalla tradizione eleusina si genera una

serie di versioni secondarie che danno luogo a un groviglio di varianti, insiste sicuramente il testo goethiano [*Kore. Nicht gedeutet*, n.d.E.A.]²⁴. Attraverso un succedersi di interrogativi esso allude al carattere proteiforme di Kore in cui si fondono non soltanto la madre e la figlia, ma anche la sorella e la nipote. Se da un lato, infatti, Persefone è l'altra faccia di Demetra, sorella e figlia dello stesso Zeus, lei stessa, in una storia orfica avrebbe generato con quest'ultimo Dioniso, di cui è dunque sorella. Inoltre è nipote dello stesso sposo, Hades, che del padre è fratello²⁵.

Molti germanisti, tra cui Giovanni Sampaolo, hanno identificato la figura di Kore/Persefone in quella di Ottilie nelle *Wahlverwandtschaften* (*Affinità elettive*, 1806)²⁶, non esitando a sottolinearne il potere seduttivo e la fatale ingenuità. Ottilie, ricorda Sampaolo, proprio come Proserpina «è consacrata allo splendore proprio perché segnata da potenze oscure, viene elevata, proprio perché misteriosamente legata allo sprofondamento nella morte». Una simile compresenza della massima ombra e della massima luce è il paradosso di Proserpina quale si presenta nell'opera goethiana. Eloquente, in questo senso, è la duplicità dell'unico *tableau vivant* cui partecipi Ottilie, che anzi viene costretta a svolgervi il ruolo principale. La scena del presepe che la vede al centro nei panni della Madonna è presentata in due versioni antitetiche:

L'artista si era proposto di trasformare il primo quadro, di notturna umiltà, in un quadro diurno e glorioso" [...]. Nella prima scena "regnava la notte, più che il crepuscolo" [...]; chiuso e riaperto il sipario, "tutto il quadro era luce, e in luogo dell'ombra completamente eliminata restavano solo i colori, che grazie all'accorta selezione moderavano gradevolmente l'intensità" [...] Il "*tableau* immoto del fina-

aA

24. J.W. Goethe, *Kore. Nicht gedeutet* (Kore. Senza soluzione), in Id., *Tutte le poesie*, a cura di R. Fertonani, con la collaborazione di E. Ganni, pref. di R. Fertonani, vol. II, Milano, Mondadori, 1995², pp. 1063-1065 (con testo a fronte). La poesia è stata composta a partire dal 1818, ma non se ne conosce la datazione precisa: «Madre forse? figlia? sorella? nipote? / Generata da Helios? nata da chi? / Dove emigrata? dove nascosta? perduta? / trovata? – Enigma nella mente dell'artista. Ed anche se giaceva nascosta in foschi veli, / entro un vortice di fumo esalato da fuochi acherontei, / la natura divina si disvela a nostro beneficio: / la suprema bellezza deve essere meta per la vergine, / alla quale la Sicilia assicura la vita degli dei».

25. M. Cottone, *Kore*, in *Goethe e i miti greci* cit., pp. 23-29 cit., p. 24.

26. G. Sampaolo, *Critica del moderno* cit., pp. 94-96 e passim.

le” aggiunto alla versione operistica proietta il nesso di umiliazione e ascesa sullo stesso contrasto visivo: la dea – dannata e insieme innalzata a regina – compare infine nel mezzo dell’Ade fra un “lato notturno” (quello dei dannati) e un “lato opposto luminoso” (dei beati)²⁷.

Sicuramente, come osserva Sampaolo, e anche Buck, insistendo però questi sul mantenimento di un carattere antagonistico di Proserpina, rispetto a Plutone, nel nuovo ruolo di regina che dispone di un potere prima sconosciuto, Goethe voleva superare la tragicità senza salvezza del monologo scritto in gioventù; tuttavia la figura della divinità non si solleva neppure in questo modo dalla parziale colpevolezza che la legava al precedente ruolo di Kore. Ci chiariscono l’esistenza di questa *Wahrnehmung*, sullo sfondo delle riflessioni goethiane, i versi composti da Schiller nel luglio/agosto del 1795 e poi pubblicati come poesia con il titolo *Das Reich der Schatten* nel fascicolo delle «Horen» nel settembre dello stesso anno. Nel 1800, pubblicandola nel I volume dei *Gedichte*, Schiller volle attribuire alla poesia il titolo *Das Reich der Formen* per fugare l’impressione che i versi fossero destinati principalmente al tema della morte. Il nuovo titolo, *Das Ideal und das Leben*, venne scelto infine nel 1804²⁸.

Come è stato dimostrato in modo analitico, la struttura della poesia, composta di 15 strofe di dieci versi ciascuna, si basa su una serie di chiasmi e le strofe possono essere viste come collegate in modo simmetrico tra la prima e l’ultima e così via, fino a confluire nell’ottava, che ne rappresenta il fulcro tematico. Jeffrey M. Packer definisce questa poesia un *Lehrgedicht*, che mira a «una soluzione di forze in conflitto tra loro grazie ad un ideale che ha funzione mediatrice»²⁹. Non potendo soffermarci oltre sui dettagli del testo poetico, possiamo però rilevare che nella prima strofa Schiller lancia un monito all’indirizzo degli uomini, che perennemente lacerati

27. *Ivi*, pp. 225-226. Le traduzioni dei passi relativi alle *Affinità elettive* sono di G. Sampaolo, che si è avvalso dell’edizione di J.W. Goethe, *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, a cura di E. Trunz, ed. riveduta, München, Beck-DTV, 1988, vol. VI, pp. 242-490.

28. F. Schiller, *Sämtliche Werke*, Band I, *Gedichte-Dramen* 1, a cura di A. Meier, München, DTV, 2004, pp. 201-205 (testo), pp. 888-889 (commento).

29. J.M. Packer, «Zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden»: *Chiasmus and Symmetry in Schiller’s “Das Ideal und das Leben”*, «Colloquia germanica», vol. XXXIX (1967), n. 3-4, pp. 257-273.

tra «piacere dei sensi» e «pace dell'anima» (v. 7), devono cercare di evitare di contravvenire a quelle leggi che anche le divinità dell'Olimpo si sono date. Nella seconda strofa si fa appunto l'esempio di Proserpina, qui chiamata «figlia di Cerere»:

Se volete uguagliare gli dei già sulla terra, / essere liberi nel regno della morte, / non spezzate il frutto del suo giardino./Dell'apparenza può pascersi lo sguardo, / di ciò che sono le mutevoli gioie della delizia / si vendica lesto il dissolversi del desiderio./Persino lo Stige, che per nove volte s'attorciglia, / non impedisce il ritorno della figlia di Cerere, / la mela ella afferra, e per sempre la vincola / il dovere preteso dall'Orco³⁰.

Schiller trasforma l'atto di Proserpina in una profanazione o in una contravvenzione alle leggi che dipende dalla convinzione di poter essere liberi ovunque, anche quando, in modo innocente, si segue il proprio piacere o desiderio pensando che ciò non presupponga alcuna conseguenza grave. Se nella *Proserpina* viene spezzata involontariamente la legge della virtù, viene infranta, come nel *Prometeo*, anche l'etica della rassegnazione. Una simile interpretazione è legittima, se vogliamo riconoscere in questa succinta, ma sempre centralissima esperienza poetica di Goethe una vera e propria metamorfosi tra il suo primo finale tragico e quello successivo, che presuppone un'assunzione di responsabilità come quella di Ottilie, che nelle *Affinità elettive* rinuncia ad Eduard a costo della propria stessa vita.

aA

30. F. Schiller, *Sämtliche Werke* cit., p. 201. Sampaolo commenta così, da un punto di vista epocale, il tema della colpa di Proserpina: «Il peccato originale delle eroine di Goethe è infatti una perdita dell'innocenza che non resta contenuta nei limiti dell'individuale, ma riguarda tutta l'umanità: è la caduta dall'Eden antico nel mondo infero della modernità»; G. Sampaolo, *Critica del moderno* cit., p. 199.

Proserpina,
la regina
delle tenebre.
Da Ovidio
a Goethe

