



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
http://cav.unibg.it/elephant_castle

LE INCANTATRICI
a cura di Francesca Pagani
luglio 2013

DANIELA STUCCHI
Ondina e Lorelei.
Storie di incantatrici romantiche

Cosa c'è di più seducente della sfida?
Sfida o seduzione, è pur sempre render l'altro folle...
J. Baudrillard

Il fascino delle incantatrici nasce dall'ambiguità: scatenando una pulsione erotica travolgente, infatti, queste figure sono in grado di imprigionare l'uomo nel gorgo della morte.¹ La seduzione delle incantatrici non è dunque una pulsione vitale, ma piuttosto deve essere considerata un principio tanatologico nascosto da una falsa promessa d'amore: l'incantatrice coniuga in sé i principi opposti di *eros* e *thanatos*, mettendo in scena l'attrazione dell'uomo per le zone d'ombra, per l'ignoto e per la morte.

In età romantica, la letteratura di area germanica accolse due creature di confine, Ondina e Lorelei, come emblemi dell'eterno conflitto tra *eros* e *thanatos*, collocando gli esiti catastrofici del loro incanto tra le acque del Reno. L'ambivalenza della seduzione di Ondina e Lorelei si esprime, infatti, in maniera dirompente nella sfera indefinita delle acque, dimora privilegiata di molte incantatrici, a partire dalle Sirene omeriche.

¹ Si pensi, a titolo esemplificativo, alle Sirene, le incantatrici per antonomasia nella storia della cultura occidentale: la loro voce rappresenta un'attrazione fatale per chi la ascolta e, pur costituendo un pericolo, Ulisse non può trattenersi dal rischiare la propria vita e quella del suo equipaggio per udirla.

Se, come sostiene Gaston Bachelard (2006), le radici dell'immaginazione umana si trovano nella materia, l'acqua, con il suo ciclico fluire, ha contribuito a plasmare non solo lo spazio geografico ma anche la *rêverie* dell'uomo. L'acqua, infatti, è connotata da valori spesso contrastanti: da un lato essa è condizione necessaria per la vita umana, dall'altra può rivelarsi un pericolo mortale. Sembra quindi appropriata e pertinente l'associazione tra questo elemento e le figure di incantatrici: in entrambi i casi ci si trova infatti di fronte a un'ambivalenza che oscilla tra i poli opposti di amore e morte. Benché a una prima analisi l'elemento acquatico, caratterizzato da fluidità e inconsistenza, appaia poco adatto a generare illusioni credibili,² presto si rivela sede di allucinazioni plastiche e presenze realistiche in grado di sedurre pericolosamente la mente umana.

Ondina e Lorelei si rivelano in questo senso due casi esemplari di incantatrici nel panorama culturale del primo Ottocento: si tratta di figure nate dal folclore di area franco-tedesca, divenute in seguito protagoniste indiscusse dell'immaginario romantico, giovani eroine tormentate dalla passione amorosa, anime inquiete alla ricerca della pace interiore. Pur presentandosi come fanciulle indifese, Ondina e Lorelei rivelano un forte legame con il mondo della morte. La loro presenza all'interno delle storie popolari che confluiranno nel processo di codificazione letteraria del genere fiabesco nel XIX secolo non è dunque casuale: le fiabe, infatti, possono essere considerate narrazioni dell'incontro dell'uomo con la morte.³

² Le immagini create dall'acqua o nell'acqua sarebbero solo riflessi innocenti, copie di noi stessi e della realtà in cui viviamo. Ciò è valido, però, nel caso in cui ci si trovi di fronte ad acque chiare e fresche, specchio di una natura ridente e primaverile. Questo ambiente è la sede di figure benevole, come naiadi e ninfe che, simili alle bagnanti borghesi ottocentesche, si offrono nude alle acque trasparenti di fiumi e laghi ameni. "Le 'immagini' di cui l'acqua è l'occasione o la materia non hanno la costanza e la solidità delle immagini fornite dalla terra, dai cristalli, dai metalli e dalle gemme. Non hanno il vigore delle immagini del fuoco. Le acque non costruiscono 'vere menzogne'" (Bachelard 2006: 28).

³ La fiaba affonda le proprie radici nello stesso terreno in cui è nato e si è sviluppato il mito e, pur trattandosi di manifestazioni diverse dell'immaginario, è possibile indivi-

L'incontro con queste incantatrici si rivela quindi per l'uomo un'esperienza inquietante: Ondina e Lorelei sembrano sorgere dalle profondità dell'inconscio umano e si rivelano simboli di un'alterità assoluta, una forza incontrollabile che getta i malcapitati in un vortice di morte e distruzione. Ondina e Lorelei non sono solo personaggi letterari: queste figure continuano a svolgere, nonostante la loro codificazione nella poesia artistica, la loro funzione originaria di rappresentazione degli archetipi collettivi. Secondo la psicanalisi junghiana lo studio delle fiabe è centrale per la comprensione della psiche umana: la fiaba è frutto dell'inconscio collettivo e si distingue dal mito per la sua minore adesione al mondo della coscienza.⁴ L'origine delle fiabe risiederebbe, infatti, nell'irruzione di un contenuto inconscio nella vita quotidiana: i contenuti onirici diventano materiale essenziale per la costruzione di una fiaba, permettendo alle storie individuali di assumere lo statuto di credenze collettive che alimentano il folclore di un popolo. In questo senso, quindi, un'analisi delle figure di incantatrici presenti nella tradizione popolare porta inevitabilmente a un confronto con il mondo della psicanalisi: esse diventano figure archetipiche, raffigurazioni simboliche di contenuti inconsci della psiche umana.

Le storie di Ondina e Lorelei mettono così in scena le paure ancestrali dell'uomo, l'inquietudine generata dal contatto con l'alterità, rappresentata in queste narrazioni dall'elemento femminile e

due significativi punti di contatto, in particolare nella rappresentazione del complesso rapporto dell'uomo con l'universo della morte, come hanno dimostrato gli studi novecenteschi di ambito etno-antropologico. Lévi-Strauss, in particolare, sostiene che la fiaba sia una trasposizione ridotta dei temi che il mito realizza con maggiore intensità. Rispetto al mito, legato alla sfera del sacro e depositario di verità metafisiche e cosmologiche, nella fiaba è possibile ravvisare una maggiore libertà dai vincoli della coerenza logica e dell'ortodossia religiosa. Diversa, invece, è l'opinione di Propp che sostiene la tesi della priorità cronologica del mito sulla fiaba: questa, infatti, è portatrice di menzogne e illusioni, una realizzazione secondaria dei temi sviluppati dai miti. È comunque interessante notare come mito e fiaba sembrino essere legati in maniera inequivocabile al regno degli Inferi: sorella o figlia del mito, anche la fiaba istituisce legami con il mondo della morte (Jesi 2002: 15-32).

⁴ I miti sono raccontati da sacerdoti e poeti che, mettendoli per iscritto, li arricchiscono di dati culturali ben codificati. Se la fiaba è frutto dell'inconscio collettivo, il mito nasce dalla coscienza collettiva (Von Franz 2009).

dalla morte. È significativo in questo senso ricordare come la storia di Ondina tragga origine dalla tradizione medievale francese e in particolare dalla figura di Melusina, protagonista di una vicenda che rimanda ai miti di trasformazione e alla seduzione fatale incarnata da un'incantatrice di stampo sirenico:⁵ vittima di una maledizione da parte della madre, infatti, la donna è condannata a trasformarsi ogni sabato in serpente dalla cintola in giù. Quando incontra l'amato Raymondin, Melusina gli proibisce di vederla nel giorno della metamorfosi, nel vano tentativo di tenere nascosto il suo segreto. In maniera simile a quanto accade nella favola di Amore e Psiche, Raymondin, istigato dal fratello, spia Melusina e ne scopre tutta la mostruosità. I due sono così destinati a separarsi: la donna si libra in volo, terrorizzando il villaggio a causa del suo orribile aspetto, prima di scomparire per sempre. La vicenda di Melusina sarà tramandata nel corso dei secoli attraverso i romanzi medievali di Jean d'Arras e Coudrette, entrambi composti nel XIV secolo. In particolare la traduzione di Thüring von Ringoltingen nel XV secolo permetterà all'opera di Coudrette di penetrare nel mondo germanico, dove, letta e rielaborata attraverso il folclore tedesco, confluirà nella tradizione dei racconti popolari che hanno per protagonista un'altra creatura acquatica dal carattere seducente: Ondina.

Il nome "Ondina" compare per la prima volta nel XVI secolo in un'opera di Paracelso: secondo l'alchimista svizzero le Ondine sarebbero state pesci mostruosi, ibridi tra uomo e animale che incarnavano gli spiriti della Natura. Nella letteratura successiva le Ondine perdono, invece, i tratti animali, trasformandosi in ninfe acquatiche in grado di volare, ballare, cantare e suonare strumenti musicali [Fig. 1]. Nonostante il processo di antropomorfizzazione che interessa queste creature, però, i loro contatti col mondo de-

⁵ Nonostante si tratti di una donna-serpente, Melusina compare in numerose raffigurazioni come una sirena, spesso bicaudata: la tradizione figurativa ha sovrapposto il mito omerico alla tradizione gallica, dando vita a un vero e proprio ibrido culturale (Lao 1985).



Fig. 1:
Ludwig von Schwanthaler, *Sinnende Nympe*, 1847, statua in marmo.

gli uomini restano problematici, essendo, nella maggior parte dei casi, destinati a concludersi con esiti catastrofici.

L'opera più celebre che le vede protagoniste è la fiaba-novella *Ondina* di La Motte-Fouqué, scritta nel 1811. La protagonista è uno spirito delle acque alla ricerca di un'anima: le Ondine, infatti, non conoscono, al contrario del genere umano, dolore o sofferenza, ma morendo sono destinate a dissolversi nell'acqua. Per questa ragione la ninfa decide di entrare in contatto con il mondo degli uomini: l'amore di un essere umano le permetterebbe di ottenere un'anima e guadagnare la vita eterna. L'Ondina di La Motte-Fouqué testimonia il passaggio dall'incantatrice con sembianze ibride animali (si pensi alle Sirene o a Melusina) che ammalia e uccide i mortali, al regno delle ninfe che, pur vivendo in un acquatico *locus amoenus*, cercano un contatto con gli esseri umani per dare senso alla loro esistenza: Ondina è una figura dall'aspetto affascinante e rassicurante, dai tratti quasi angelici [Fig. 2]. La protagonista del racconto di La Motte-Fouqué, infatti, non ha le caratteristiche della maliarda incantatrice di stampo sirenico, il suo fascino non sembra essere letale e, pur esercitando un'attrazione magnetica su chi la incontra, non mette intenzionalmente a repentaglio la vita degli



Fig. 2:
John William Waterhouse, *Ondina*, 1872, olio su tela.

esseri umani: la giovane, infatti, è alla ricerca di una sintesi impossibile tra le proprie origini e il mondo degli uomini.

La vicenda di cui Ondina è protagonista è caratterizzata, infatti, da un disperato tentativo di pacificazione degli opposti: acqua e terra, amore e morte, natura e civiltà si scontrano nel corso dell'opera, nell'inutile sforzo di trovare una forma di coesistenza. Basti ricordare come, sin dalle prime battute, la novella di La Motte-Fouqué, espliciti nella descrizione del paesaggio il desiderio di trovare un punto d'incontro tra istanze opposte:

La striscia di terra verdeggiante su cui era costruita la sua capanna penetrava per lungo tratto in un grande lago, sì che sembrava che

quella penisola si fosse slanciata in avanti per amore dell'acqua azzurrina, di meravigliosa chiarezza, o che l'acqua avesse teso le sue braccia innamorate ad accogliere il bel prato con i suoi fiori, l'erba alta e fluttuante, l'ombra fresca degli alberi. (La Motte-Fouqué 1975: 3)

Su questa penisola vivevano un vecchio pescatore e sua moglie che, in seguito alla perdita della figlia annegata nel lago, avevano accolto la giovane Ondina nella loro famiglia. Alle spalle della capanna, si estendeva una foresta selvaggia che, secondo le credenze del luogo, era popolata da figure spaventose e fantastiche. Il vecchio pescatore, abituato convivere con gli spiriti inquietanti del bosco e delle acque, non riceveva mai visite e solo raramente attraversava la foresta per recarsi in città. Una notte si presentò alla capanna un viandante alla ricerca di alloggio e riparo: si trattava del cavaliere Uldbrando di Ringstetten, principe di un castello alle sorgenti del Danubio, accolto dalla coppia come fosse un caro amico. La presenza di Uldbrando contribuì a solleticare lo spirito già inquieto e ribelle di Ondina che fece innamorare subito di sé il cavaliere. Il giovane sembrava stregato dalla ragazza, vinto da una passione amorosa così forte da fargli dimenticare le ragioni del suo viaggio: Uldbrando era partito alla volta della foresta stregata per conquistare Bertalda, la nobile fanciulla di cui si era innamorato, e portarle le notizie che desiderava su quel luogo misterioso. La presenza di Ondina fece però dimenticare a Uldbrando la sua missione: una tempesta impetuosa fece crescere la portata dell'acqua del lago e del vicino torrente, isolando la capanna. Gli elementi naturali, su cui Ondina sembrava avere un oscuro potere di controllo, costrinsero il cavaliere a prolungare la sua permanenza nella casa del pescatore: Uldbrando, come vittima di un incantesimo, desiderava solo rimanerle accanto. L'arrivo della tempesta non fu casuale, rappresentando una delle prime incursioni del mondo di Ondina nella vita del suo innamorato: lo zio della giovane, uno spirito dell'acqua, volendo aiutare la nipote nella ricerca di un'anima, aveva scatenato una pioggia incessante che avrebbe costretto Uldbrando a rimanere con Ondina,

innamorandosi di lei a tal punto da chiederle la mano. I due, infatti, si sposarono. Uldbrando, però, trascorse la prima notte di nozze in preda all'inquietudine, tormentato da incubi in cui comparivano fantasmi e donne-serpente, presagio della rivelazione che Ondina avrebbe fatto l'indomani sulla sua vera natura. Il cavaliere accolse la confidenza dell'amata e la sua trasformazione in essere umano come un prodigio, orgoglioso e turbato dal fatto di essere stato destinato a contribuire a un simile avvenimento.

Il cavaliere faceva di tutto per illudersi che la bella moglie fosse ricaduta in uno dei suoi strani capricci fantastici e che trovasse gusto a prendersi giuoco di lui con quelle invenzioni stravaganti. Ma per quanto si ripettesse che doveva essere così, non riusciva davvero a convincersene; uno strano brivido lo pervadeva fin nel profondo; incapace di proferir sillaba, stava a fissare con occhi sbarrati l'incantevole novellatrice. (La Motte-Fouqué 1975: 51)

Ondina era diventata fonte di inquietudine per la persona a lei più vicina e turbò la serenità di Uldbrando sino alla morte: pur avendo acquistato un'anima, la fanciulla continuava ad appartenere al regno delle acque e lo stesso Uldbrando non percepiva alcuna affinità con lei, considerandola una creatura non umana. La presenza ingombrante del regno acquatico condusse così la storia di Ondina e Uldbrando a un epilogo drammatico. Tornato in città, infatti, il cavaliere s'innamorò di Bertalda: entrambi umani, nutrivano l'uno per l'altra un profondo affetto. Ondina supplicò Uldbrando di non abbandonarla e, consapevole dei pericoli a cui l'uomo sarebbe andato incontro a causa del tradimento, lo invitò a non avvicinarsi all'acqua: i suoi parenti, adirati, si sarebbero vendicati sul cavaliere e lei sarebbe dovuta ritornare nel regno delle acque. Uldbrando, però, non prestò attenzione ai consigli della moglie e, durante una turbolenta gita in barca, maledisse Ondina per la malvagità degli spiriti suoi parenti. La giovane sprofondò dunque nell'acqua, piangendo e implorando il cavaliere di non tradirla mai.

[...] gettandosi sopra il bordo della nave, scomparve. Si immerse giù nelle onde? Flù via nella corrente? Non si sarebbe potuto dirlo: fu un po' come l'una e l'altra cosa, e nessuna delle due. Comunque, ben presto era dileguata e soltanto piccole onde continuarono a sussurrare un'eco di singhiozzi intorno alla barca, e pareva quasi che dicesero: - Ahimeé... Resta fedele... fedele... ahimé! (La Motte-Fouqué 1975: 101)

Nonostante le parole di Ondina, il cavaliere sposò Bertalda, decretando inconsapevolmente la propria morte. Il fantasma di Ondina si presentò così al castello di Uldbrando durante la prima notte di nozze: l'immenso amore che li aveva uniti si riaccese e i due si baciaron. Le lacrime, che scendevano copiose dagli occhi di Ondina, soffocarono l'amato, mettendo fine alla loro triste storia d'amore. Lo spirito della giovane imprigionò per sempre lo sposo in un abbraccio, trasformandosi in un corso d'acqua che circondava la sua tomba.

Come dimostra la vicenda narrata da La Motte-Fouqué, Ondina non è intenzionata a far del male a chi la incontra, benché il suo amore risulti ugualmente fatale per Uldbrando: Ondina appartiene al mondo degli elementi naturali e il suo ingresso nella vita umana presenta caratteri conflittuali. La giovane sembra essere imprigionata in un limbo dal quale non riuscirà a svincolarsi: la metamorfosi in acqua conferma la sua appartenenza al regno naturale, mentre le lacrime con cui annega Uldbrando sono sintomo del dolore che tormenta la sua anima umana. La storia di Ondina racconta quindi una metamorfosi incompiuta, la nascita di un ibrido, di un simbolo dell'alterità. "L'acqua è il simbolo più corrente dell'inconscio [...] Psicologicamente, quindi, l'acqua significa: spirito divenuto inconscio" (Jung 1997a: 17): come attestano le parole di Jung, l'elemento acquatico sfugge alle leggi della logica e della ragione, poiché costituisce la sede privilegiata della parte più oscura della nostra psiche, nei sogni o nelle produzioni dell'immaginario una distesa d'acqua equivale a una rappresentazione dell'inconscio (Jung 1997b). Per questo motivo la presenza di Ondina è inquietante: in

bilico fra due mondi, rappresenta per Uldbrando l'Altro-da-Sé. In questo senso Jung vede nell'incantatrice una rappresentazione dell'Anima, simbolo della parte femminile dell'uomo:

Chi guarda nell'acqua vede, è vero, la propria immagine, ma ben presto dietro di essa emergono creature viventi, probabilmente pesci, innocui abitanti del profondo - innocui, se il lago non fosse per molti abitato da spettri, da esseri acquatici di tipo speciale. Talvolta rimane impigliata nella rete del pescatore un'ondina, pesce femminile semiumano. Le ondine sono creature ammaliatrici [...] L'ondina rappresenta un livello ancor più istintuale del magico essere femminile che io designo con il termine Anima. Può trattarsi anche di sirene, melusine, ninfe dei boschi, grazie, figlie del re degli elfi, lamie e succubi che seducono i giovani e succhiano la loro vita. (Jung 1997a: 23)

Le Ondine non costituiscono tanto proiezioni di fantasie erotiche, trattandosi di creature anteriori alla formazione di una coscienza morale, quanto rappresentazioni del non-lo maschile, dell'alterità: se fossero connotate solo da valenze erotiche non si spiegherebbe il senso di inquietudine e timore a esse correlato, dovuto invece al fatto che l'incontro questo genere di incantatrici costituisce per l'uomo una prova di coraggio. L'innamorato diventa così un eroe chiamato a confrontarsi con l'Altro-da-Sé per acquisire consapevolezza di Sé.

Il contatto con le incantatrici non sembra però essere di alcun aiuto all'uomo nel suo percorso di crescita e formazione: la promessa d'amore che lo seduce è solo un'illusione fallace, un miraggio, proprio come sembra suggerire la radiosa figura di Lorelei che, stagliandosi da una rupe del Reno, abbaglia e fa affondare i marinai nelle oscure acque del fiume. Lorelei fa la sua prima apparizione nel 1801 in un *Lied* di Clemens Maria Brentano, contenuto nella seconda parte del *Godwi*, che la consacra come personaggio emblematico per l'immaginario renano. Brentano, infatti, lega in maniera indissolubile la Lorelei alle acque del Reno, collocando questa creatura dal temperamento malinconico su una rupe posta



Fig. 3:
Carl Joseph Begas,
Die Lureley, 1835,
olio su tela.

sulle sponde del fiume, nei pressi del luogo in cui è custodito il tesoro dei Nibelunghi, la saga con cui nasce la tradizione letteraria germanica.

La storia dell'incantatrice del Reno si sviluppa dalla corrente pietistica del cristianesimo ed è frutto della ricerca romantica delle origini del popolo germanico, rappresentando una sorta di universale originario legato all'identità geografica e culturale tedesca che proprio in quegli anni si stava delineando, distinguendosi dalla realtà nordica e prussiana. Lorelei è un elemento fondamentale della mitologia renana, un simbolo identitario della cultura tedesca. Brentano ci descrive le arti magiche di questa creatura che, grazie alla bellezza e alla grazia del suo corpo, era in grado di far innamorare di sé chiunque la vedesse, conducendo però i malcapitati alla morte [Fig. 3].

A Bacharach, sul Reno,
abitava una maga.
Era d'aspetto fine e bello
E molti cuori incantava.

E portò rovina a molti
 Uomini della sua terra,
 dai suoi lacci d'amore non si
 trovava più salvezza.
 (Brentano 1988: 37)

Lorelei possedeva una forza magnetica che non lasciava via di scampo a chi si imbatteva in essa. La ninfa descritta da Brentano era una donna sola che soffriva da un lato per la perdita del suo amato e dall'altro per la propria bellezza fatale: chi la incontrava, incantato dal suo aspetto, se ne innamorava, ma, non potendo essere ricambiato, era destinato a soffrire per amore e a morire per disperazione. Decisa a farsi condannare per il suo funesto aspetto, Lorelei si era recata inutilmente dal vescovo che, attratto dal suo fascino, la rinchiuse in un convento, mitigando la dura pena che invece la donna si aspettava. Nel tratto di strada che la doveva portare verso il convento, però, Lorelei, pensando di scorgere nelle acque del Reno la nave del suo amato, si gettò dalla rupe su cui si trovava, seguita dai tre cavalieri che la stavano accompagnando a farsi suora. Di Lorelei rimase così soltanto il nome, un'eco lungo le sponde del Reno.

Come nella vicenda di Ondina, l'acqua gioca un ruolo centrale nella seduzione operata da Lorelei, che attira i marinai nel Reno a sua volta si getta nel fiume nella speranza di trovare pace. Osservare l'acqua è un'esperienza di riflessione sull'esistenza, il fiume che scorre per perdersi nell'infinità del mare diventa metafora del percorso della nostra vita. La vista di un corso d'acqua diventa così esperienza dell'indeterminatezza: il pensiero della dissoluzione nell'acqua fa nascere un incontrollabile desiderio di abbandonarsi in essa, generando un'immagine dolce e inquietante della deriva. L'acqua seduce la mente dell'uomo, attraendolo a sé grazie a creature che, come Lorelei, sono dotate di una forza quasi magnetica: per questa ragione le acque dell'immaginario sono spesso abitate da creature irreali e, nella maggior parte dei casi, malvagie, un po' come se si trattasse di una fonte inesauribile di *trompe l'œil*. Ondi-

ne, mostri terrificanti, navi fantasma e Sirene confermano l'assioma secondo cui l'acqua sarebbe il regno delle false percezioni, di una sensorialità confusa e sedotta da apparizioni fallaci. In questo contesto immaginifico il fascino delle incantatrici sembra quasi amplificare la propria forza e forse, proprio per questo motivo, Ondina e Lorelei rimangono vittime del loro stesso incanto proprio nell'acqua.

Cavalieri, lasciatemi andare
 Su quella grande roccia,
 il castello voglio guardare
 del mio amato ancora una volta.
 voglio guardare nel Reno
 profondo, ancora una volta [...]
 La vergine disse: - Un battello
 Sul Reno vedo passare;
 chi sta in quel battello,
 deve essere il mio amore.
 La mia gioia è così viva,
 deve essere certo il mio bene! -.
 E sul vuoto si china,
 precipita nel Reno.
 (Brentano 1988: 41)

Lorelei, come in preda alla follia, non distingue più la realtà dalle illusioni e, nel disperato tentativo di catturare un miraggio, si getta nel vuoto. Le acque del Reno diventano un luogo in cui l'essere sembra dissolversi nel nulla: "Più penetrabile dell'impassibile materia tellurica, più tangibile dell'aria fluida, più abitabile del fuoco corrosivo, l'acqua è per eccellenza l'ambiente in cui l'essere sogna implicitamente l'abbandono del suo essere" (Libis 2004: 54).

L'acqua in cui Lorelei scompare si colloca agli antipodi rispetto al liquido amniotico in grado di dare la vita: il Reno è un luogo in cui perdersi e di conseguenza morire, la diluizione nell'acqua è l'eutanasia per eccellenza. La connessione alla dolce morte è dovuta al

fatto che l'acqua rappresenta nell'immaginario umano il luogo della dissoluzione, dell'indistinto e dell'indifferenziato, una zona d'ombra in cui regna un silenzio profondo e insondabile. L'immagine dell'acqua nella lirica di Brentano si rivela quindi un'*imago mortis*.⁶ È interessante notare come invece, agli inizi del XX secolo, Guillaume Apollinaire identifichi non tanto nelle acque del Reno, quanto nel volto della stessa Lorelei la vera immagine della morte: nelle *Renane*, all'interno della raccolta *Alcool*, è presente un componimento dedicato alla bella e sfortunata incantatrice del Reno, una riscrittura del *Lied* contenuto nel *Godwi*. Rispetto alla ninfa descritta da Brentano, però, la Lorelei di Apollinaire non si limita a guardare le profonde acque del Reno, ma si specchia in esse, rimanendo vittima del suo stesso riflesso.

Cavalieri lasciatemi salire su quell'alta roccia
Per vedere il mio castello ancora una volta
Di specchiarmi un'ultima volta nel fiume vi chiedo
Poi andrò al convento delle vergini e delle vedove...
(Apollinaire 1996: 157)

La lettura che Apollinaire fa della leggenda di Lorelei si avvicina così al mito di Narciso: l'attrazione suscitata dalla donna è in realtà un incanto, una forma deviata di amore che si rivela un'arma fatale riflessa contro la maga dalle profondità delle acque del Reno.

La dissoluzione in acqua di Lorelei descritta da Brentano avrà un'ampia eco nella letteratura successiva: lo stesso Brentano riscriverà il mito di Lorelei, attribuendo alla ninfa del *Godwi* il ruolo di protagonista della *Fiaba del Reno* pubblicata nel 1810. In quest'opera compare una nuova creatura acquatica, dall'indole amorevole e generosa, che però mantiene nel nome il legame con l'affasci-

⁶ Libis (2004) mostra del resto come un viaggio nelle acque della letteratura possa essere considerato un articolato percorso nell'immaginario della morte, dell'assolutamente Altro. Già Bachelard (2006) nella sua opera aveva diagnosticato il carattere letale di tutte le rêverie acquatiche nel momento in cui abbandonano le sponde familiari di ciò che è noto.

nante protagonista del *Lied*. Lorelei non è più una maga, ma diventa una fata dall'animo gentile, "Donna Loreley, l'ondina buona e bella" (Brentano 2008: 225). La Lorelei delle fiabe del Reno è figlia della Fantasia e madre del protagonista Macinino: questa figura compare in diversi punti della narrazione, rivelandosi una creatura benevola nei confronti dell'uomo. Lorelei è una splendida donna dai lunghi capelli biondi che cela però un corpo per metà pisciforme: nonostante si tratti di un essere cordiale e amichevole, Lorelei presenta ancora uno stretto legame con la sfera della morte, infatti la fata è descritta mentre prepara bare e cuscini funebri con le sue sette figlie, inoltre in sua presenza i personaggi cadono spesso in un sonno profondo, una sorta di dolce morte in cui perdono ogni contatto con la realtà: "E con questo canto, i quattro magnifici vecchi, uno dopo l'altro, si riaddormentarono..." (Brentano 2008: 119); "Lei allora mi abbracciò, e scomparve; ma io non sentii più nulla, e un sonno meraviglioso mi chiuse gli occhi" (Brentano 2008: 126).

Il mito della ninfa del Reno si rivela una storia d'amore e morte che vede nelle acque del fiume lo scenario ideale in cui svolgersi. Leggenda eziologica, rappresentazione struggente di un amore impossibile e testimonianza della partecipazione della natura ai sentimenti umani, Lorelei sarà destinata a diventare un emblema del romanticismo. Heine le dedicherà nel 1822 una celebre lirica in cui darà risalto al suo carattere seduttivo, descrivendola come una Sirena che, seduta su una rupe, attira i marinai che navigano sulle acque del fiume [Fig. 4].

Nel genere della ballata, la *Lorelei* è forse il componimento più famoso di Heine: la storia della fanciulla del Reno apre, infatti, la raccolta *Heimkehr*, essendo il soggetto dei primi due componimenti dell'opera. Nella poesia introduttiva il poeta descrive se stesso come un "bimbo folle" (Heine 1962: 163) che, in preda all'angoscia, intona un canto nella speranza di scacciare la paura che lo turba. Si tratta del canto di Lorelei, la "dolce forma" (Ibidem) apparsa un giorno al poeta ma ormai scomparsa. Il poeta trova consolazione solo nella cupa malinconia della favola antica di Lorelei, protagoni-

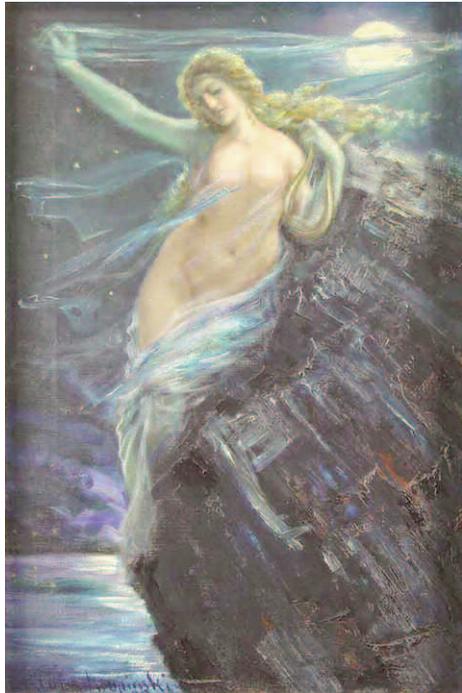


Fig. 4:
Emil Krupa-Krupinski, *Loreley*,
1899, olio su tela.

sta del *Lied* successivo. Nella ballata Heine dà vita a un gioco ingannevole e, in un'atmosfera fiabesca connotata da un'estrema dolcezza, colloca una fanciulla maliarda ed estremamente pericolosa: Lorelei incanta non solo il nocchiero che passa sotto la rupe su cui siede, ma anche il poeta, narratore esterno alla vicenda descritta, che sembra quasi tormentato dalla storia della giovane:

Bellissima una fanciulla
siede là in alto; scintilla
il vezzo suo d'oro, la chioma
sua d'oro disciolta sfavilla.
Con pettine d'oro la pettina,
e insieme modula un canto,
che è pieno di forza segreta,
che è pieno di magico incanto.
(Heine 1962: 164)

La Lorelei di Heine abbaglia i marinai come fosse un miraggio e li seduce grazie al suo canto che, come nel caso delle Sirene, è fatale per chi lo ascolta:

In piccola barca il nocchiero
è preso da fiero tormento;
gli scogli del fondo non vede
là in alto a guardar solo intento.
Io credo che l'onde alla fine
inghiottano barca e nocchiero;
e la Loreley questo fece
col canto suo lusinghiero.
(Heine 1962: 164)

La voce dell'io narrante che aveva aperto la ballata interviene anche a chiusura del componimento: il fatto che il poeta intervenga in maniera esplicita dovrebbe mettere in guardia il lettore dal considerare l'opera un'ingenua trasposizione in versi di un racconto di matrice popolare. Heine descrive gli effetti che la favola antica di Lorelei produce nell'animo del poeta: non è chiaro se sia la fiaba a far cadere il narratore nella malinconia o se invece, come sembra suggerire Heine nel primo componimento della raccolta, sia la malinconia stessa a dare in qualche modo vita alla storia di Lorelei. In entrambi i casi non sono solo i marinai a perdere il senno alla vista della fanciulla del Reno, ma anche il poeta-narratore sembra esserne stregato: l'incanto di Lorelei ha oltrepassato i confini dell'opera d'arte, irrompendo nella realtà (Mittner 1971: 191-195).

BIBLIOGRAFIA

- APOLLINAIRE G. (1996), *Alcool – Calligrammi*, Mondadori, Milano.
- BACHELARD G. (2006), *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Red Edizioni, Milano.
- BAUDRILLARD J. (1997), *Della seduzione*, SE, Milano.
- BRENTANO C. (1988), *Poesie*, Mondadori, Milano.
- BRENTANO C. (2008), *Fiaba del Reno*, Donzelli Editore, Roma.
- HEINE H. (1962), *Il libro dei canti*, Einaudi, Torino.
- JESI F. (2002), *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino.
- JUNG C. G. (1997), *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino.
- JUNG C. G. (1997), *Simboli della trasformazione*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino.
- LA MOTTE-FOUQUÉ F. (1975), *Ondina*, Einaudi, Torino.
- LAO M. (1985), *Le sirene (da Omero ai pompieri)*, Antonio Rotundo Editore, Roma.
- LIBIS J. (2004), *L'acqua e la morte*, Moretti e Vitali, Bergamo.
- MITTNER L. (1971), *Storia della letteratura tedesca*, Einaudi, Torino.
- PROPPV. J. (1993), *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino.
- VON FRANZ M.L. (2009), *Le fiabe interpretate*, Bollati Boringhieri, Torino.