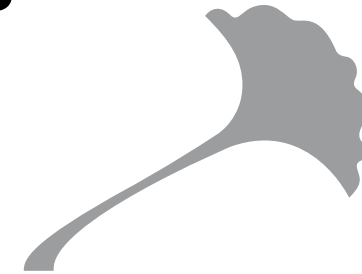


**studi
germanici**



Direttore Responsabile: Giorgio Manacorda

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000
Periodico semestrale

©Copyright Istituto Italiano Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 - 00153 Roma

Finito di stampare in Pomezia dalla Litografia Bruni Srl nel giugno 2012

1
2012

Nello specchio delle parole: Proserpina e Ifigenia. Una lettura neurocognitiva di due figure del mito classico nell'opera di Goethe*

Grazia Pulvirenti e Renata Gambino

Il mito classico recupera al mondo moderno e contemporaneo complessi definiti da Hofmannsthal come «Verkürzungen für Seelenvorgänge»¹ sulla scia di Nietzsche che nella *Geburt der Tragödie* ne aveva scritto nei termini di «Abbreviatur der Erscheinung».² Lo stesso filosofo precisa la natura del mito quale «zusammengedogenes Weltbild»,³ un'immagine condensata della forza creativa naturale di una particolare cultura. Queste definizioni, pur cogliendo aspetti diversi della complessa e inesauribile persistenza del mito, evidenziano quel principio che, secondo i recenti studi di Fauconnier e Turner, costituisce l'elemento fondamentale dell'elaborazione del reale operata dall'immaginazione umana. Definita con

* Questo testo è parte di un più ampio studio in corso da noi condotto sul testo letterario quale spazio privilegiato per una metariflessione sulla cognizione come forma di rappresentazione immaginale della stessa. Il discorso letterario, in tal senso, non è più considerato solo come spazio di rappresentazione di esperienze, ma come esperienza in sé stessa incarnata, che richiede di essere esperita e interpretata a partire dalla rilevazione della peculiare vicenda tensiva ad essa sottesa. Al centro della nostra indagine è la complessa dinamica delle tracce lasciate dall'elaborazione cerebrale dell'esperienza del mondo in fatti dell'immaginazione incarnata, nella trasformazione dinamica delle raffigurazioni interiori e mentali in simboli e metafore di un mondo di secondo grado, di estrema vividità per via della tensione verso valori espressivi, emotivi, cognitivi dell'atto della scrittura che determinano la complessità dell'atto della lettura. Con il termine neurocognitivo indichiamo un approccio transdisciplinare alla confluenza degli studi riguardanti il cervello nelle sue componenti fisiologiche e funzionali con le indagini cognitive in merito ai processi della conoscenza, del linguaggio e dell'immaginazione creativa. La parte di questo saggio relativa alla figura di Proserpina è di Renata Gambino; la parte relativa a Ifigenia di Grazia Pulvirenti.

¹ Hugo von Hofmannsthal, *Zu «Die ägyptische Helena»*, in *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, a cura di Bernd Schoeller con la consulenza di Rudolf Hirsch, vol. 5, Insel, Frankfurt a.M. 1979-1980, pp. 491-512, qui p. 510.

² Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, Cambridge University Press, New York 2010, p. 132.

³ *Ibidem*.



il termine *conceptual integration*, tale «funzione basilare della mente umana»⁴ rappresenta il processo fondamentale tanto del pensiero, quanto del linguaggio che della creazione dell'immagine.

L'impianto neurocognitivo di questo studio affonda le sue radici in una lunga tradizione incentrata intorno al mito quale elemento privilegiato per la comprensione dell'essere umano nella prospettiva empirico-naturalistica e umanistico-trascendentale dell'Ottocento. A tale epoca risalgono le origini di una vera e propria «scienza del mito», così come essa si configura alla luce dell'intreccio del discorso umanistico con quello evoluzionistico e antropologico. Oggi ci appare utile ampliare tale indagine sul mito alla luce degli studi neuroscientifici e cognitivi al fine di evidenziare i processi mentali sottesi alla perduranza dei mitologemi e al loro intrinseco valore gnoseologico, per poter elaborare nuove riflessioni critiche sul fenomeno del *Nachleben* e della trasformazione del mito in ambito letterario.

In tal senso, questo studio propone una nuova interpretazione di due figure femminili del mondo antico reinventato da Goethe, effettuata alla luce di una concezione *enattiva*⁵ dell'essere umano, inteso quale complesso incarnato di *brain-body*, e del testo letterario da noi considerato un dispositivo testuale immaginale⁶ in grado di attivare il potenziale creativo e conoscitivo nel fruitore. Con dispositivo testuale immaginale ci riferiamo alla struttura testuale come insieme di *istruzioni*, correlate e coordinate in modo tale da

⁴ Mark Turner, *The Art of Compression*, in *The Artful Mind*, a cura di Mark Turner, Oxford University Press, New York 2006, pp. 94-113, qui p. 100.

⁵ In merito alla visione *enattiva* si vedano soprattutto: Humberto Marturana - Francisco Varela, *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*, Reidel, Dordrecht 1980 [Boston Studies in the Philosophy of Science, vol. 43] (trad. di Alessandra Stragapede, *Autopoiesi e cognizione. La realizzazione del vivente*, Marsilio, Venezia 1985); Francisco J. Varela - Evan Thompson - Eleanor Rosch, *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, MIT, Cambridge 1991 (trad. di Isabella Blum, *La via di mezzo della conoscenza*, Feltrinelli, Milano 1991); Evan Thompson, *Mind in Life. Biology, Phenomenology, and the Sciences of Mind*, Harvard University Press, Cambridge (MA)-London 2007.

⁶ Con «immaginale» intendiamo la qualità dell'attività mentale che presiede alla creazione di strutture figurali dinamiche. Cfr. Mariano Bianca, *La mente immaginale. Immaginazione, immagini mentali, pensiero e pragmatica visuali*, Franco Angeli, Milano 2009, p. 17.



suscitare in altri la costruzione di immagini isomorfe alle informazioni visive e noetiche elaborate dalla mente umana nel processo di generazione di configurazioni neuromentali.

Il dispositivo mette in scena le nostre emozioni, i nostri pensieri, le complesse dinamiche della nostra mente con tutte le sue potenzialità conoscitive e creative. Ogni grande opera d'arte sarebbe – già secondo Nietzsche – null'altro che un esperimento con la verità. In tale prospettiva come *verità* intendiamo non solo la realtà ricostruita di uno specifico contesto storico, ma il risultato di processi cognitivi emergenti in azioni *incorporate*, in interazioni complesse e continue fra corpo, cervello e ambiente.⁷ Nella figura mitologica è possibile cogliere l'interazione dinamica fra individuo e ambiente in cui questi agisce. Nel mito la rappresentazione dei processi di coscienza è sintetizzata, *condensata*, entro figurazioni mentali prototipali, in cui varie possibilità di interazione con il mondo vengono rappresentate in base a diverse specificità mentali.

Le figure di Proserpina e Ifigenia nell'elaborazione goethiana incarnano due diverse modalità di esistenza e di interazione con il proprio ambiente. Alla base sono due elementi, uno in comune e uno di profonda diversificazione: in comune è la dimensione emotiva, carica e traboccante di sentimento; profondamente diversa è la gestione dell'emotività da parte di ciascun personaggio, nonché la dinamica cognitiva di interazione con gli eventi della realtà. Proserpina scopre il valore conoscitivo della parola nella narrazione retrospettiva: la ricostruzione narrativa le permette di ripercorrere l'evento e prendere coscienza dell'avvenuta metamorfosi interiore. Il dramma di Proserpina si configura non tanto come catena tragica di eventi, ma come dramma della conoscenza, dell'ineludibile potere conoscitivo e metamorfico dato alla parola. Ifigenia raggiunge un equilibrio conoscitivo che le consente di trasformare il sentimento in strumento d'interazione con l'altro,

⁷ Si vedano fra i numerosi studi: Randall D. Beer, *The Dynamics of Active Categorical Perception in an Evolved Model Agent*, in «Adaptive Behavior», 11 (2003), pp. 209-243; Ester Thelen et al., *The Dynamics of Embodiment: A Field Theory of Infante Perseverative Reaching*, in «Behavioral and Brain Sciences», 24 (2001), pp. 1-86.



adoperando la parola patemicamente per determinare l'azione dell'interlocutore in maniera perlocutiva.

«Non esiste superficie che sia bella senza la terribilità degli abissi»,⁸ scrive Nietzsche all'epoca della stesura della *Geburt der Tragödie*, indicando non solo un diverso concetto di bello, il bello terribile, della sofferenza e della tenebra, ma scorgendo la sopravvivenza di un sostrato psichico nel mito antico e nelle forme della sua rappresentazione. Il discorso sul mito, e sulla riscrittura della tragedia in epoca moderna, risulta così profondamente intrecciato con il problema del *Nachleben* di complessi di coscienza elaborati dall'uomo in una certa epoca e persistenti in altre, nelle quali, non a caso, un autore ricorre alla rielaborazione delle fonti classiche in un processo di concentrazione simbolica. Se nelle indagini di Hermann Usener il mito era visto come una rappresentazione dei problemi più assillanti di una comunità,⁹ le teorie dell'evoluzionista italiano Tito Vignoli evidenziarono nella mitologia l'espressione di una tendenza psicologica¹⁰ consistente in un atto di *entificazione*, cioè di attribuzione da parte della mente umana di un'esistenza indipendente agli oggetti percepiti e ai concetti, nonché della sua *oggettivazione* nell'arte¹¹ in virtù di un processo metaforico. Tale processo di oggettivazione fu evidenziato anche da Friedrich Theodor Vischer nello studio *Das Symbol*,¹² dedicato alla facoltà simbolica della mente umana, intesa come una sorta di sistema ordinatore imposto al mondo con cui l'individuo entra in contatto.

Per il definirsi dell'attuale discorso transdisciplinare sul mito è

⁸ Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente Herbst 1869 bis Herbst 1872*, in *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, de Gruyter, Berlin-New York 1967-, qui III.3 (1978), p. 167; trad. di Giorgio Colli e Chiara Colli Staudé, *Frammenti postumi 1869-1874*, in *Opere*, edizione italiana diretta da Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Adelphi, Milano 1964, qui III.3.1 (1989), p. 161.

⁹ Hermann Usener, *Philologie und Geschichtswissenschaft*, Cohen, Bonn 1882; Id., *Götternamen. Versuch einer Lehre von der Religiösen Begriffsbildung*, Friedrich Cohen, Bonn 1896.

¹⁰ Tito Vignoli, *Mito e Scienza*, Fratelli Dumolard, Milano 1879.

¹¹ *Ivi*, pp. 68-69.

¹² Friedrich Theodor Vischer, *Das Symbol*, in Id., *Altes und Neues*, Neue Folge, Bonz & Comp., Stuttgart 1889, pp. 290-342.



stata certamente determinante l'idea espressa da Aby Warburg con il concetto di *Nachleben der Antike*,¹³ in cui si attesta proprio il carattere di perduranza del mitologema. Le teorie warburghiane consentono di esplorare il potenziale dinamico implicito nella proteicità del mito, la sua inesauribile capacità di ridefinizione e incremento: la crisi, il ripensamento, il *tradimento* di figure, simboli e gesti danno prova della loro vitalità proprio perché nella lotta per la sopravvivenza si trasformano, affidando i loro segni a un moto di continua reinvenzione formale e tematica,¹⁴ nell'intreccio indissolubile di antichità, anacronismi, presente e propensioni verso il futuro,¹⁵ come avviene nelle dinamiche che guidano il pensiero umano.

Da Warburg sono state poste le basi per il discorso attuale sulla «persistenza del mito»¹⁶ inteso come una sorta di costante *fisiologica* dell'uomo, una sorta di DNA cognitivo ed emozionale. In quanto espressione simbolica di una forma di *pathos*, dotata di un'identità specifica nonostante la sua duttilità plastica, il mito viene da noi osservato alla luce degli studi cognitivi inerenti l'elaborazione del pensiero umano e la partecipazione empatica all'evento o all'emozione di cui il mito è simbolo. La rielaborazione mitologica fornisce un ottimo esempio di ciò che, secondo quanto teorizzato da Gilles Fauconnier e Marc Turner, avviene in una delle fasi fondamentali della dinamica creativa del pensiero, l'immaginazione. L'operazione definita di *conceptual integration*, in base alla quale si realizza la ricostruzione mentale della realtà esperienziale entro un *network* cognitivo, che rende l'individuo capace di operare una personale rielaborazione creativa del circostante, è il principale prodotto dell'immaginazione umana. Tale rielaborazione creativa (condotta principalmente per

¹³ Aby Warburg, *Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, a cura di Horst Bredekamp e Michael Diers, vol. 2, Akademie-Verlag, Berlin 1998, pp. 670-673.

¹⁴ Kurt Walter Forster - Katia Mazzuzzo, *Introduzione ad Aby Warburg e all'«Atlante della Memoria»*, a cura di Monica Centanni, Mondadori, Milano 2002, p. X.

¹⁵ Cfr. George Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, pp. 81-82.

¹⁶ Cfr. Steven Connor, *The English Novel in History 1950-1995*, Routledge, London 1996.



ottenere conoscenza globale, comprensione a dimensione umana e nuovi significati che ci permettano di fare previsioni sugli effetti di azioni e situazioni e sul futuro), avviene sostanzialmente attraverso l'attivazione del processo di *blending*.¹⁷ Durante tale processo alcuni costrutti percettivi (*input space*) vengono uniti a dei costrutti mentali (*mental space*) attraverso processi di composizione, completamento ed elaborazione, venendo a formare, per emergenza, quello che viene definito il *blend*, un nuovo spazio mentale composito in cui gli elementi dei precedenti sono *compressi* entro un nuovo *network* di significati. Lo stesso principio di elaborazione consente ulteriori, continue sovrapposizioni e ricomposizioni di *network* cognitivi in grado di produrre nuova conoscenza o previsione.

In tale prospettiva il testo letterario si configura quale espressione d'eccellenza dell'immaginazione umana, ovverosia come risultato di una complessa e stratificata elaborazione di *network* cognitivi che, collegando e sovrapponendo *input space* e *mental space* selezionati, crea, attraverso un processo di compressione e decompressione, un *blend* in grado di instaurare sempre nuove relazioni dinamiche nell'atto della lettura. Secondo tale ipotesi, nel testo letterario, *input space*, ovvero strutture minime di acquisizione costruite in base alla momentanea disposizione fisica e comunicativa dell'individuo nei confronti dell'ambiente esterno, vengono posti

¹⁷ «Blending is a process of conceptual mapping and integration that pervades human thought. A mental space is a small conceptual packet assembled for purposes of thought and action. A mental space network connects an array of mental spaces. A conceptual integration network is a mental space network that contains one or more “blended mental spaces.” A blended mental space is an integrated space that receives input projections from other mental spaces in the network and develops emergent structures not available from the inputs. Blending operates under a set of constitutive principles and a set of governing principles» (Mark Turner, *Blending and Conceptual Integration*, in >>http://markturner.org/blending.html [30.03.2012]<<). In merito al *blending* si vedano anche: Gilles Fauconnier - Mark Turner, *The Origin of Language as a Product of the Evolution of Modern Cognition*, in *Origin and Evolution of Languages: Approaches, Models, Paradigms*, a cura di Bernard Laks et al., Equinox, London 2008; Gilles Fauconnier - Mark Turner, *The Way we think: Conceptual Blending and the Mind's hidden Complexities*, Basic Books, New York 2002; Gilles Fauconnier, *Mappings in Thought and Language*, Cambridge University Press, Cambridge (UK) et al. 1997.



in relazione dinamica con *mental space*, nuclei minimi di esperienza già organizzata entro *pattern* compressi, stratificati ed elaborati dall'individuo, producendo un terzo spazio, il *blend*, la cui struttura dinamica emerge finalmente a livello cosciente. Ciò significa che dopo una prima fase di elaborazione di percetti e schemi memoriali a livello inconscio, ne avviene una ulteriore tramite i processi di completamento, elaborazione e composizione che producono cognizione cosciente. Questo *terzo spazio* è tridimensionale e dotato di un'intrinseca tensione dinamica che può essere *attivata* e riutilizzata più volte attraverso l'atto della fruizione. Il testo offre, in altre parole, una sorta di *percorso* cognitivo *guidato* relativamente stabile che permette la ricostruzione di ambienti esperienziali diversi. L'opera d'arte, e in particolar modo il testo letterario, rappresenta un tale terzo spazio complesso che richiede l'intervento di un fruitore per attivare la mappa immaginale depositata nel testo e mettere in moto il processo cognitivo in esso condensato.

Nel caso specifico di opere d'arte in cui si procede alla rielaborazione del mito, si tratta della connessione di un *mental space* organizzato e condiviso da molti, il mitologema, con degli *input space* specifici, ricongiunti entro un *blended space* emergente, in grado di rappresentare in maniera ancora più evidente la novità dinamica del pensiero. Il mitologema costituisce, a nostro avviso, una struttura cognitiva emergente molto particolare, perché è già di per sé un *blend* dinamico, non costruito dall'immaginazione individuale, ma affiorante dalla memoria collettiva.¹⁸ Nello spazio dinamico del mitologema confluiscono percetti ed esperienze individuali che hanno permesso l'emergere di relazioni vitali *irregolari*, in quanto non corrispondenti pienamente a quelle fondamentali che regolano le dinamiche organizzative degli spazi mentali (le relazioni di causa-effetto, tempo, spazio, identità, cambiamento e unicità).

Il mitologema risponde, a nostro avviso, alla necessità di eludere

¹⁸ Sui concetti di coscienza e memoria collettiva si vedano: Richard Dawkins, *The Selfish Gene*, Oxford University Press, Oxford-New York 1976; Susan Blackmore, *The Meme Machine*, Oxford University Press, Oxford-New York 1999. Si vedano anche le teorie piuttosto radicali e riduzioniste di Dan Dennett, *Consciousness Explained*, Little/Brown & Co., Boston 1991.



l'applicazione regolare di tali relazioni di pensiero, costituendo il distillato cognitivo di modalità di ricostruzione mentale della realtà poste in relazione con l'individuazione della nostra identità come esseri umani (l'identità dell'umano correlata con l'identità individuale). Nel mitologema ha luogo un'esemplare elaborazione del concetto d'identità dell'umano costituito mediante elementi condivisi da una comunità culturale, secondo processi simili a quelli alla base della costruzione dell'identità individuale. Proprio le figure mitologiche sono frutto di un processo estremo di *compressione*, reiterato e collettivo: «Life, various and diffuse, courses over large expanses of time and space. The human mind constructs intelligible meanings by continually compressing over vital relations».¹⁹

La mente umana in relazione con il circostante opera un continuo processo di compressione e decompressione di spazi mentali diversi, cercando di ricongiungerli attraverso relazioni di similitudine/differenza al fine di riconfigurare elementi d'identità e unicità utili a rendere più veloci ed efficaci i processi di comprensione e previsione ai quali tende la mente. L'identità appare come un elemento fondamentale del pensiero, ma anche come uno straordinario prodotto creativo dell'immaginazione, altamente flessibile, atto a essere compresso e decompresso a seconda delle circostanze in cui è posto. La stabilità e la flessibilità di tali elementi costituiscono proprio la questione cruciale del testo letterario e della sua efficacia nell'atto della ricezione. Il testo, frutto dell'immaginazione creativa di un autore, è un dispositivo che alimenta la creatività del fruitore: un dispositivo di stimolazione dei processi dell'immaginazione umana. Ogni atto di fruizione di un testo letterario comporta una nuova attivazione delle dinamiche dei sistemi mentali che si relazionano con l'ambiente del testo.

Con il ricorso alle figure del mito, l'attenzione del fruitore si sposta sulle dinamiche cognitive che le identità prototipali (figure mitologiche) adottano di volta in volta. Di fatto, a nostro avviso, l'opera mitologica non riguarda un evento, ma il modo di *metabolizzare* tale evento a livello cognitivo. Di conseguenza la figura mitologica posta a confronto con una situazione specifica non elabora

¹⁹ Fauconnier - Turner, *The Way we think: Conceptual Blending and the Mind's hidden Complexities*, cit., p. 113.



l'esperienza del circostante in base alle relazioni vitali regolari, ma attiva quelle relazioni vitali *atipiche* che di fatto sono riconosciute come costitutive della sua identità e unicità.

A seguito di tali premesse, l'analisi qui proposta delle figure di Proserpina e Ifigenia conduce al disvelamento delle dinamiche dei processi di conoscenza e relazione con l'ambiente sottesi alle figurazioni della parola. Nel melologo di Proserpina assistiamo alla rappresentazione poetica dell'atto di coscienza: nella ricostruzione narrativa l'immaginazione attiva il processo di compressione, riduzione e affioramento a livello cosciente del cambiamento avvenuto nella relazione vitale dell'individuo con il suo ambiente. Nell'elaborazione goethiana di questo mito si dispiega un sismogramma cognitivo ed emotivo della presa di coscienza di un'avvenuta metamorfosi del soggetto. Nell'*Ifigenia* la protagonista raggiunge un equilibrio conoscitivo che le consente di trasformare il traboccare del sentimento in strumento di persuasione e mutamento dell'altro, in virtù della capacità metaforica della parola che, con le *performances* inscenate, conduce l'azione dell'interlocutore (e del lettore) verso nuovi orizzonti conoscitivi ed etici.

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. La scelta di porre la figura di Proserpina sul palcoscenico ci fa comprendere come Goethe intendesse fare del teatro il tempio dell'educazione estetica.²⁰ Il palcoscenico celebra la trasformazione consapevole dell'uomo, attiva una serie di processi conoscitivi e critici per giungere alla confluenza del buono e del bello che, secondo Goethe, è alla base del processo evolutivo accrescitivo umano operato dall'immaginazione ed esaltato nell'opera d'arte.

L'operazione compiuta da Goethe intorno al mito classico, come ha evidenziato con chiarezza Christoph Jamme,²¹ che mette

²⁰ Per la traduzione italiana del melologo goethiano, corredata di una puntuale ricostruzione storica delle sue prime messe in scena, si rimanda a Johann Wolfgang Goethe, *Un melologo dall'Ade*, a cura di Grazia Pulvirenti, Accademia Olimpica, Vicenza 1999.

²¹ Cfr. Christoph Jamme, *Proserpina*, trad. di Renata Gambino, in «Nuove Effemeridi», XIII (2000), 52.4, pp. 30-37.



in luce il nesso fra la funzione allegorica del mito di *Proserpina* e la similare procedura adottata da Goethe nella seconda parte del *Faust*, è di estrema sintesi e «concentrazione su una singola situazione, sul suo culmine drammatico». Il testo goethiano non inscena azioni ma verte sulla narrazione retrospettiva degli avvenimenti occorsi alla protagonista, a partire dal momento successivo al rapimento nel Regno delle Tenebre.

La narrazione, che conduce all'improvvisa realizzazione del proprio mutato destino, è, secondo i più recenti studi cognitivi, una strategia conoscitiva fondamentale fra tutte le operazioni prodotte dal pensiero umano: noi percepiamo solo frammenti del reale perché i nostri sensi ci permettono di dare forma a singole parti del mondo circostante. Il supremo sforzo di riunire tali frammenti entro relazioni dinamiche, che ci consentono di stabilire delle regolarità e di fare delle proiezioni sul futuro, è una straordinaria conquista del processo evolutivo. Tale integrazione dei dati sensoriali, che conduce alla comprensione dell'evento nel suo complesso, avviene grazie a una ricostruzione *proiettiva*²² delle percezioni senso-motorie dell'unità corpo-mente.²³ La memoria, in particolar modo quella narrativa, deputata al processo di ricostruzione consapevole, tende a ricercare nel passato più lontano che riesce a raggiungere la fonte originaria di quanto accaduto sino al momento presente. Ma l'elaborazione cognitiva, essendo un processo dinamico, non fa riferimento al tempo come a una dimensione euclidea, non si lascia ordinare cronologicamente rispetto a termini quali passato, presente, né tanto meno futuro: essa si fonda piuttosto su una serie di elementi di natura diversa, percetti o costrutti mentali, legati tra loro da relazioni vitali che permettono di *comprimere*²⁴ il rapporto tra ambiente e soggetto entro una nuova dimensione integrata e dinamica. Il processo conoscitivo attivato tramite la narrazione – vale a dire attraverso la

²² A proposito della funzione *proiettiva* della narrazione cfr. Mark Turner, *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language*, Oxford University Press, New York-Oxford 1996.

²³ Cfr. Vilainaur Subramanian Ramachandran, *Phantoms in the Brain*, William Morrow, New York 1998.

²⁴ A proposito del termine *compression* si veda Gilles Fauconnier - Marc Turner, *Compression and global Insight*, in «Cognitive Linguistics», 11 (2000), 3-4, pp. 283-304.



costruzione di uno spazio linguistico dinamico in cui si ricreano le connessioni che hanno caratterizzato determinate esperienze – ha caratteristiche assimilabili a quelle della passeggiata.²⁵ L'intero sistema senso-motorio dell'individuo è coinvolto in questa esperienza, che è guidata dal sentiero segnato, imprevedibile perché sempre nuovo e collegato a innumerevoli variabili, ricorsivo perché percorribile da quell'individuo o da altri. Il processo conoscitivo, proprio per tali caratteristiche similari a quelle della passeggiata, si ribella al tempo storico e richiede il tempo mitologico, quel «tempo grande», secondo la definizione di Bachtin,²⁶ basato sulla ripetizione, simile al lento movimento a spirale che caratterizza il tempo ciclico della natura. Il melologo goethiano si configura a nostro avviso proprio come esaltazione, come complessa riproposizione di una simile *passeggiata* conoscitiva: il fulcro non è costituito dall'accadimento drammatico (il rapimento), ma dal progressivo emergere alla coscienza di ciò che è avvenuto e che determina la trasformazione dell'identità di Proserpina. È l'atto di conoscenza a costituire l'elemento tragico del melologo, mediato dalla parola, che per Goethe è supremo veicolo di conoscenza perché *medium* della verità. Così alla parola è demandato il ruolo di dispositivo intrinseco del tragico.

Alla base di ogni processo conoscitivo, sempre secondo le teorie di Turner e Fauconnier, vi sono complessi spazi integrati posti in

²⁵ Si veda, circa l'idea della passeggiata nell'opera di Karl Philipp Moritz e del suo valore gnoseologico, Helmut J. Schneider, *Selbsterfahrung zu Fuß. Spaziergang und Wanderung als poetische und geschichtsphilosophische Reflexionsfigur im Zeitalter Rousseaus*, in *Rousseauismus: Naturevangelium und Literatur*, a cura di Jürgen Sörings e Peter Gasser, Lang, Frankfurt a.M. 1999, pp. 133-154; Antony Krupp, *Das Geben als Grundfigur bei Karl Philipp Moritz*, in *Karl Philipp Moritz in Berlin 1789-1793*, a cura di Christof Wingertzahn e Ute Tintemann, Wehrhahn, Hannover-Laatzten 2005, pp. 215-232.

²⁶ Secondo Michail Bachtin, le opere d'arte autentiche vivrebbero in un «tempo grande», sarebbero cioè in grado di espandersi superando la soglia tra epoche e interpretazioni. Una grande opera letteraria, in quanto stratificato tessuto linguistico denso di significato, non è altro che una struttura complessa costruita per attraversare le epoche, per varcare i confini del proprio tempo. Cfr. Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979.



relazione dinamica tra loro grazie a delle relazioni vitali.²⁷ I concetti considerati comunemente come *contenitori*, ai quali conferiamo un significato univoco e stabile, rivelano, grazie alla loro proiezione creativa nella narrazione, che il significato è invece vivo, attivo, dinamico e diffuso, non racchiuso in singole unità (concetto-parola) ma in una operazione complessa di collegamento, integrazione, sovrapposizione, condensazione, di *blending* tra spazi memoriali e *input* sensoriali. L'opera d'arte proietta una serie di spazi integrati, selezionati in modo tale da guidare la mente del fruitore alla scoperta di un determinato rapporto tra soggetto e ambiente e da rifletterlo specularmente nella propria immaginazione. Il testo drammatico, in maniera simile a un dispositivo ottico, trae spunto da un germe iniziale (un'idea, un'esperienza, una percezione, un'emozione) e rivela la sua capacità di *proiettare* un mondo nella sua complessità, con tutte le tensioni, polarizzazioni, trasformazioni, attraverso la stimolazione della capacità immaginativa dei suoi fruitori. Ecco che da un motivo germinale, di pura potenzialità, come quello offerto dal mitologema di Proserpina, Goethe crea uno spazio immaginale complesso in grado di condurre ogni spettatore a *ri-conoscere* una parte della propria esperienza conoscitiva e di rivivere il momento culminante in cui si diviene coscienti di una trasformazione, ovvero dell'avvenuto apprendimento.

Nel nostro caso, il percorso di conoscenza di Proserpina è ricreato entro lo spazio dell'immaginazione degli spettatori attraverso l'attivazione di un complesso di stimoli senso-motori che contribuiscono a suscitare esperienze sensoriali confluenti, in un modo che potremmo definire sinestetico. Le indicazioni di regia per la messinscena del 1815 rivelano l'intento di un allestimento concepito come un *Gesamtkunstwerk*:²⁸ Goethe sceglie con cura

²⁷ Fauconnier - Turner, *The Way we think*, cit., pp. 75-89.

²⁸ Goethe definisce e descrive tutti gli elementi che devono contribuire a un'esperienza globale del fenomeno artistico: «Die verschiedenen Elemente nun, aus welchen die erneute Darstellung aufgebaut worden, sind folgende: 1. Dekoration 2. Rezitation und Deklamation 3. körperliche Bewegung 4. Mitwirkung der Kleidung 5. Musik, und zwar a. indem sie die Rede begleitet, b. indem sie zu malerischen Bewegungen auffordert c. indem sie den Chor melodisch eintreten läßt.



e mette meticolosamente in atto ogni strumento in grado di stimolare la partecipazione del fruitore attraverso tutti i possibili canali di conoscenza, da quelli più schiettamente legati alla sfera emotiva ed empatica, come la musica e la gestualità, all'immediatezza della significazione attraverso la componente visiva, al potere conoscitivo dell'immagine potenziato nel quadro finale in cui Proserpina siede sul trono accanto ad Ade.

Il mito di Proserpina, figlia di Cerere e Giove,²⁹ era noto a Goethe attraverso diverse fonti, sintetizzate anche nel *Gründliches mythologisches Lexikon*³⁰ di Benjamin Hederich, «uno dei principali strumenti della sua cultura giovanile»,³¹ sintesi di fonti antiche, fra le quali *l'Inno omerico a Demetra* e le *Metamorfosi* di Ovidio (V, vv. 391-571).³² Del racconto ovidiano, Goethe elimina la premessa (il desiderio di Venere di estendere il suo potere d'amore anche nell'ultima parte del triplice regno, *Metamorfosi*, V, vv. 359-384) e l'epilogo (il compromesso, deciso da Giove, che decreta l'appartenenza della figlia rapita a entrambi i regni, la sua permanenza nell'Ade solo per metà della durata dell'anno, il suo ritorno al regno della madre per l'altra metà), condensando il racconto della vicenda mitologica nell'esposizione del *climax* drammatico, caratterizzato sostanzialmente dall'assenza di azione scenica e da una struttura prettamente narrativa.

Per comprendere meglio le implicazioni del personaggio di Proserpina, facciamo riferimento alla *Philosophie der Mythologie* di Friedrich Schelling, ben consapevoli del fatto che Goethe, morto

²⁸ (segue) 6. Alles dieses wird durch einen Tableau geschlossen und vollendet» (Johann Wolfgang Goethe, *Proserpina*, in «Morgenblatt», 8 giugno 1815, adesso in *Werke. Hamburger Ausgabe*, a cura di Erich Trunz, 14 voll., Christian Wegener, Hamburg 1948 [ultima ristampa, dalla quale si cita, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1998], vol. 4, pp. 661-663, qui p. 661).

²⁹ Secondo Nonno di Panopoli Giove, trasformatosi in uno dei draghi che vegliava la dimora della splendida fanciulla, si era unito a lei generando Zagreo o Bacco (*Dionisiache*, libro VI, v. 157).

³⁰ Benjamin Hederich, *Gründliches mythologisches Lexikon*, Gleditschens Handlung, Leipzig 1770.

³¹ Giuliano Baioni, *Il giovane Goethe*, Einaudi, Torino 1996, p. 354.

³² Cfr. anche Apollodoro (*Biblioteca* 1, 5, 1-3; 2, 5, 12), Igino (*Favole*, 141, 146, 147), Claudio Claudiano (*Il ratto di Proserpina*), Nonno di Panopoli (*Dionisiache*, VI).



già da dieci anni, non poteva esserne a conoscenza. Questi scritti schellingiani, tuttavia, sono utili per confrontarci con questa figura mitologica. Il personaggio di Proserpina è secondo l'interpretazione di Friedrich Schelling «die im Ur-Bewusstsein gesetzte, ihm zu Grunde liegende Potenz des anders-Seins».³³ La figura della giovane riunisce in sé «das Seyende» e «das Seyn-könnende» della coscienza umana. «Das Seyende» corrisponde al principio della volontà e sarebbe da riconnettere alla componente maschile, mentre «das Seyn-könnende» al divenire, alla potenzialità dell'essere e quindi alla componente femminile. In Proserpina questi due aspetti sono ancora inscindibilmente fusi insieme nella natura androgina della sua innocenza. Non essendo consapevole della sua condizione femminile, Proserpina incarna in sé tutte le potenzialità del mutamento sospeso in un fragile equilibrio tra forze opposte. Nel momento in cui tale equilibrio è spezzato dalla violenza del divenire, che sotto forma di un evento (il rapimento) irrompe bruscamente, la mutazione di Proserpina diviene inevitabile e inarrestabile.

La trasformazione, vale a dire la dinamica creativa fondata sulla forma quale risultato di un processo di polarizzazione, costituisce per Goethe il principio guida della creazione vitale e di conseguenza anche di ogni forma d'arte. Quest'atteggiamento di Goethe troverà una più precisa sistemazione nel concetto di metamorfosi a partire dagli anni Novanta, in una direzione in cui, l'uomo, a differenza degli altri esseri viventi, esperisce tale costante processo non come una legge ineludibile, ma come uno sviluppo continuo. Grazie all'osservazione e alla comprensione delle relazioni fondamentali che guidano tale processo metamorfico, l'essere umano è in grado di divenire parte attiva del processo naturale e creativo mediante il linguaggio, influenzando altresì su tali trasformazioni.

La creazione di una lingua degli affetti, definita da Herder una «feine, spät erfundene metaphysische Sprache»,³⁴ secondo un'idea

³³ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Philosophie der Mythologie* (1842), in *Schellings Werke*, a cura di Manfred Schröter, sulla scorta dell'edizione originale edita da Cotta (1856-1861), Beck, München 1959, qui vol. 5, p. 22.

³⁴ Johann Gottfried Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, Reclam, Stuttgart 1966, p. 9.



formulata in altri termini da Moritz e certamente nota a Goethe,³⁵ ha potenziato durante l'evoluzione le funzioni cognitive del pensiero umano al punto da renderlo capace non solo di *erfassen*, circoscrivere una parte dal tutto e quindi comprendere la sua relazione con quella parte, ma anche di *verfassen*, ovvero esprimere affetti, emozioni, sensazioni, idee entro forme e immagini in grado di attivare in altri individui stati empatici e processi gnoseologici speculari.

Il principio della metamorfosi, energia primigenia di natura, viene reso a dimensione del pensiero umano (*human scale*) nel momento in cui il fenomeno del cambiamento diviene cosciente ed è reso *ri-creabile* dall'immaginazione attraverso le parole. Il processo che rende possibile tale passaggio a livello cosciente è dato dalla narrazione, vale a dire dalla straordinaria capacità di *condensazione*, di riduzione a dimensione umana dell'infinita molteplicità delle relazioni che il soggetto stabilisce con il circostante. Nelle parole vengono iscritte le parti significative del tutto e individuate le relazioni dinamiche del soggetto con l'ambiente. Grazie all'elaborazione dell'immaginazione, le parole riproducono tali relazioni entro contesti *ridotti* (*blend*) ordinandole nell'atto della narrazione.

La figura mitologica di Proserpina, nella rielaborazione del *Gesamtkunstwerk* che Goethe realizza nell'allestimento del 1815, coinvolgendo le diverse componenti percettive ed emotive dello spettatore, sembra incarnare proprio la tensione tra forze opposte da cui ha origine la metamorfosi.

Il melologo *Proserpina*³⁶ è, fra le opere di Goethe, una delle

³⁵ Cfr. a tale proposito le opere di Karl Philipp Moritz in particolare il saggio *Die Signatur des Schönen*, in Id., *Beiträge zur Ästhetik*, a cura di Hans Joachim Schrimpf e Hans Adler, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, Mainz 1989, pp. 116-140 e Id., *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788. In Briefen*, 3 voll., Maurer, Berlin 1792-1793, in particolare vol. III, pp. 227-228.

³⁶ Il testo apparve dapprima in prosa in una limitata edizione di trecento copie, pubblicata a Weimar nel gennaio 1778, e nel mese successivo sulla rivista «Der teutsche Merkur», diretta da Christoph Martin Wieland. La stesura in versi, inserita nel quarto atto della commedia satirica *Der Triumph der Empfindsamkeit*, fu messa in scena al *Liebbaber-Theater* di Weimar il 30 gennaio 1778, in occasione del compleanno della duchessa Luise (nella replica del 10 febbraio Goethe interpretò il ruolo del re Andrason), ed è stata pubblicata nell'edizione di Göschen delle *Schriften* (Leipzig 1787-1790).



meno note e di rara esecuzione,³⁷ nonostante l'interessante partitura di Carl Eberwein. Il giovane compositore realizzò, sotto la guida di Goethe, le musiche nel 1814 dopo che le precedenti, di Karl Friedrich Freiherr von Seckendorff, eseguite in occasione dell'allestimento del 10 giugno 1779 a Ettersburg,³⁸ erano state accantonate dall'insoddisfatto poeta. Scritto in prosa per la prima volta nel 1777, fu sottoposto a una profonda revisione e pubblicato in versi nel 1778, prima in edizione separata e poi come inserto nel quarto atto della satira *Der Triumph der Empfindsamkeit*. A testimoniare l'importanza attribuita da Goethe all'impianto scenico, troviamo alla data dell'8 giugno 1815 sulla rivista «Morgenblatt für gebildete Stände»³⁹ un testo dal titolo *Proserpina* in cui l'autore rese pubbliche anche tutte le sue indicazioni di regia.

La scena avrebbe dovuto mostrare un paesaggio sobrio ma costellato di rovine per sottolineare il ritorno alla natura di tutte le creazioni umane. Proserpina avrebbe indossato un abito ricco, degno di una regina, da cui pian piano si sarebbe liberata, rimanendo con indosso la veste leggera della ninfa di un tempo. Tutti gli elementi della scena dovevano contribuire a quello che Goethe stesso definì un «Augenschmaus»,⁴⁰ un godimento per gli occhi, corredato anche di una musica in grado di muovere profondamente l'animo degli spettatori. Ogni elemento era studiato perché contribuisse a stimo-

³⁷ Dopo l'allestimento del 4 febbraio 1815 curato da Goethe al *Weimarer Hoftheater*, il melologo è stato eseguito nel 1930, sempre a Weimar, sotto la direzione di Ernst Praetorius, e, sempre nella stessa città, nel 1982 nell'edizione diretta da Peter Gülke (di questa esecuzione esiste un'incisione realizzata dalla casa discografica Dabringhaus & Grimm). La prima esecuzione in Italia ha avuto luogo, interprete Andrea Jonasson e direttore Claudio Desderi, al Teatro Olimpico di Vicenza il 30 settembre 1999, nell'ambito di uno spettacolo su testi goethiani dal titolo *...la strada che conduce a Vicenza è piacevolissima...* (cfr. *Un melologo dall'Ade*, cit.).

³⁸ Si tratta della prima esecuzione di *Proserpina* al di fuori del *Triumph der Empfindsamkeit*, la commedia al cui interno il monodramma era stato presentato nell'allestimento di Weimar del 30 gennaio 1778.

³⁹ Johann Wolfgang Goethe, *Proserpina*, cit., pp. 661-663.

⁴⁰ Lettera di Johann Wolfgang Goethe a Karl Friedrich Zelter (17 maggio 1815), in *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796 bis 1832*, a cura di Friedrich Wilhelm Riemer, Duncker & Humblot, Berlin 1834, qui vol. 2, p. 180.



lare il *panorama* emozionale degli spettatori attraverso una immersione nello sviluppo emotivo, nella metamorfosi del personaggio. Ciò che invece manca sulla scena è proprio l'azione, limitata al solo atto del cogliere la melagrana. Gestualità, declamazione, pronuncia, canto, tutto è impiegato al fine di ricreare l'ambiente mentale in una confluenza sinestetica delle facoltà percettive.

Il ricorso alla figura del mito evita all'autore di doversi soffermare su elementi ed episodi antecedenti l'apparizione in scena della protagonista, nonché di dover ricostruire l'identità e il carattere del personaggio. Il melologo inizia in una «öde felsige Gegend», con una grotta nello sfondo. Tutto è già avvenuto: la bella e giovane Proserpina ha subito la violenza del rapimento. Ade l'ha strappata dalla compagnia delle giovani ninfe e Amore ha infranto la sua spensieratezza giovanile con il suo strale. Entra in scena in abiti regali e rimane sola con i suoi ricordi. Le parole sgorgano dal suo petto e, in una atmosfera vaga, tra sogno e realtà, esse ricostruiscono lentamente l'accaduto:

Halte! Halt einmal, Unselig! Vergebens
Irrst du in diesen rauhen Wüsten hin und her!
Endlos liegen vor dir die Trauergefælde,
Und was du suchst liegt immer hinter dir. (vv. 1-4)

Tornare con la mente indietro alla sua vita sulla terra quando, fanciulla «voll Lust zu leben» (v. 27), insieme alle compagne trascorreva il tempo giocando e fantasticando con il pensiero dell'amore: ciò crea conforto al suo animo turbato, sembra darle sicurezza nella nuova situazione di vita. La nostalgia culmina nello straziante ricordo del rapimento, carico di dolore e sensualità e testimonianza dell'implicita promessa d'amore tradita:

Weggerissen haben sie mich,
Die raschen Pferde des Orkus;
Mit festen Armen
Hielt mich der unerbittliche Gott!
Amor! Ach Amor floh lachend auf zum Olymp – (vv. 36-40)



La narrazione è volta a proiettare, riproducendole, le *sensazioni* provate dalla protagonista: le braccia forti di Ade, i cavalli veloci dell'Orco. Ogni movimento del corpo, ogni gesto della mano, ogni variazione di tono diviene elemento fondamentale per questa narrazione di una esperienza individuale. Le sue parole non sono frutto di astrazione, un prodotto puramente mentale, sono intimamente connesse al corpo che ha vissuto l'esperienza. Le sue parole, sottolineate con enfasi dalla raffinata musica di Carl Eberwein, sono cariche di una memoria che fa riferimento in prima istanza ai sensi, a tal punto da proiettare tale memoria *fisica* della paura mista a eccitazione e aspettativa anche verso i fruitori.

La ricostruzione narrativa di questa prima parte è tutta sviluppata in un gioco di rimandi tra la dimensione di un io che ricorda i giorni felici, e l'uso di una terza persona di cui si narra la misera situazione (vv. 45-85). Nella ricostruzione del passato felice l'io narrante coincide pienamente con l'io narrato, mentre per il presente si rende evidente uno scollamento con la realtà e la narrazione procede tra la prima persona e la terza persona come in sogno: Proserpina sembra non riuscire ancora a riconoscere se stessa quale regina dell'Ade e non si riconosce fra le ombre che la circondano. La speranza di tornare a essere felice, come un tempo, sembra rinascere nel suo petto con l'invocazione alla madre e al padre Zeus, perché vengano a trarla in salvo. La speranza, la visione di un possibile cambiamento nel futuro, le permettono di sovrapporre l'immagine del passato al panorama presente. Ecco costituirsi quel *blend* creativo, dinamica fondamentale del nostro pensiero. Il melologo giunge al suo *climax*, alla peripezia, all'interno di uno spazio figurale in cui passato e presente si sovrappongono, rendendo possibile vedere un melograno carico di frutti e un paesaggio rassicurante proprio nel regno dei morti:

Dieser Boden
nicht Fels, nicht Moos mehr;
Diese Berge
Nicht voll schwarzen Grauses!
Ach, hier find ich wieder eine Blume! (vv. 170-74)



Curiosa, stranita Proserpina si guarda intorno e riconosce elementi di un paesaggio del passato, piccole gocce di gioia che la confortano nella sua ricerca d'identità:

Seltsam! Seltsam!
Find ich diese Frucht hier?
Die mir in den Gärten droben,
Ach! So lieb war – (vv. 179-182)

Questo incomparabile momento in cui memoria del passato ed esperienza del presente si sovrappongono, allorché la protagonista coglie la melagrana, a sua volta simbolo della pienezza e della potenzialità vitale che caratterizzavano il suo precedente stato, sintetizza mirabilmente in un solo gesto il moto interiore che condurrà alla presa di coscienza, alla nascita della nuova identità di Proserpina. Il frutto sembra contenere l'essenza del passato, l'atto del coglierlo serbare la promessa di un ritorno. Proserpina si rifugia nel dolce sapore del passato:

Sie bricht den Granatapfel ab.
Laß dich genießen,
Freundliche Frucht!
Laß mich vergessen
Alle den Harm! (vv. 183-185)

Il sapore aspro del frutto dissolve improvvisamente ogni illusione. La visione, il ricordo svaniscono per mostrare la realtà in tutta la sua crudezza. L'irruzione delle «forze notturne» nel mondo idilliaco della giovinezza, come ebbe modo di puntualizzare Kéreny⁴¹ a proposito del dipinto di Francesco Albani, *Il ratto di Proserpina*, non riguarda soltanto la violenza subita, ma delinea la trasformazione

⁴¹ «Ades non era un demone, ma un dio», rispose Károly Kerényi alla domanda posta da Furio Jesi circa l'atmosfera serena che nel dipinto *Il ratto di Proserpina* di Francesco Albani (Pinacoteca Sabauda di Torino) circonda l'apparizione della forza infera e notturna di Ades. Tale intricata questione coinvolge il significato dell'elemento demonico in relazione all'essere degli dèi, al senso del mito della morte e pone in luce i valori umanistici della prospettiva interpretativa dello studioso ungherese:



della giovane e innocente ninfa in una donna consapevole delle proprie debolezze e dei propri limiti. La combinazione del ricordo (*mental space*) con l'esperienza presente (*input space*), attiva un circuito conoscitivo in cui il mutamento affiora quale effetto e nuovo dato esperienziale entro lo spazio immaginale creato. Le relazioni vitali che connettono dinamicamente le varie componenti percettive e memoriali entro tale nuovo spazio conoscitivo, rendono improvvisamente evidenti i legami esistenti tra il momento della memoria e il momento presente. Si viene a creare un *blended space*, un terzo spazio in cui l'assaporare il frutto si collega e sovrappone al rapimento. La melagrana è staccata dall'albero come la fanciulla è stata separata dal suo ambiente. Entrambe le azioni sono compiute al fine di procurare piacere a chi le compie. La melagrana, finora vista solo come frutto e memoria del passato felice, viene associata alle sue tradizionali funzioni simboliche culturali:⁴² è simbolo di onestà e purezza, delle numerose virtù di Maria, ma anche dell'osservanza delle leggi fondamentali nella tradizione ebraica, oltre che viatico per accedere al mondo degli Inferi e simbolo di immortalità nella tradizione iniziatica dei misteri eleusini.⁴³ Al di là delle allusioni cristiane, di quelle a carattere rituale e sessuale, nei versi che seguono il momento in cui Proserpina assapora i chicchi di melagrana, affiora, a nostro avviso, l'allusione al rituale iniziatico eleusino:

⁴¹ (segue) gli dèi, non essendo mai stati altro che se stessi, non possono essersi manifestati come «mostri della notte» e la scoria *demonica* del mito si profila come «partecipazione umana al mito». L'episodio è narrato da Furio Jesi nel primo dei tre capitoli dedicati a Károly Kerényi, *I "pensieri segreti" del mitologo* raccolti in uno dei testi classici dello studioso italiano, *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Einaudi, Torino 1979, pp. 3-53, qui pp. 12-13.

⁴² Per la coesistenza nel simbolo della melagrana di un sostrato pagano e di implicazioni cristiane, così come esse sembrano affiorare nella narrazione goethiana, si veda anche l'interpretazione di Arthur Schopenhauer in *Die Welt als Wille und Vorstellung* (§ 60), in *Sämtliche Werke*, vol. 1, Piper, München 1911, p. 284.

⁴³ Nella sua analisi dell'*Inno a Demetra* di Omero, Giorgio Colli ha collegato i versi omerici a una pagina di Platone e a un frammento di Plutarco [fr. 178], in cui si riscontrerebbe una scansione dell'esperienza *epoptica*, come documentazione storica dell'evento eleusino simile a quello rappresentato nel testo goethiano. Cfr. Giorgio Colli, *La sapienza greca*, vol. 1, Adelphi, Milano 1981³, p. 113.



Sie ist einige Körner.
Wie greift's auf einmal
Durch diese Freuden,
Durch diese offne Wonne
Mit entsetzlichen Schmerzen,
Mit eisernen Händen
Der Hölle durch! –
Was hab' ich verbrochen,
Daß ich genoß? (vv. 198-205)

Secondo una tradizione critica ottocentesca, sostenuta in particolare da Karl Otfried Müller,⁴⁴ il rituale eleusino era costituito principalmente da una rappresentazione mistica, in cui all'iniziato era fatto rivivere in forma mimica il dramma di Demetra e Core. Proprio Müller sviluppò la sua teoria sul tragico interpretando poi il processo di catarsi, di origine aristotelica, come trasformazione del culto orgiastico dei misteri, in quanto unione di tensioni emotive opposte che conducono alla *chiarezza*, alla conoscenza.⁴⁵

Nonostante l'atteggiamento melanconico e retrospettivo che ha caratterizzato la sua azione, l'improvvisa consapevolezza del piacere provato nell'assaporare il frutto, della sua innegabile componente sensuale, diviene momento di rivelazione.⁴⁶ L'azione, ricostruita in forma simbolica, condensata in proiezioni figurative elaborate dall'immaginazione, implode nel momento in cui la protagonista coglie e assapora il frutto. Lo spazio creato dalla sovrapposizione di passato e presente rivela ai sensi e alla mente l'avvenuta trasformazione. Il

⁴⁴ Cfr. *Zwischen Rationalismus und Romantik. Karl Otfried Müller und die antike Kultur*, a cura di William M. Calder e Renate Schlesier, Olms, Hildesheim 1998.

⁴⁵ Cfr. Renate Schlesier, *Lust durch Leid: Aristoteles Tragödien-theorie und die Mysterie. Eine interpretations-geschichtliche Studie*, in *Die athenische Demokratie im 4. Jahrhundert v. Ch.*, a cura di Walter Eder, Franz Steiner, Stuttgart 1995, pp. 389-415, qui p. 399.

⁴⁶ I misteri implicavano, soprattutto nella loro fase culminante, una prova sul piano esistenziale irripetibile e indicibile. Questo rinserrarsi in se stessi, evocato dal *myein*, e, indirettamente, attraverso la parola derivata *mysteria*, palesa la sua inaccessibilità e incomprensibilità al non-iniziato. Cfr. Dario Sabbatucci, *Saggio sul misticismo greco*, Laterza, Roma-Bari 1979².



riconoscimento della potenza forgiante dell'esperienza senso-motoria costituisce il vertice intuitivo-contemplativo-plasmante del melologo. Proserpina è improvvisamente bandita dall'illusione di un ritorno allo stato di pienezza vitale e precipita nel baratro della rivelazione del nuovo sé. Come in ogni percorso iniziatico la paura della fine fa il suo ingresso; ecco che le rocce intorno a Proserpina sembrano volerla cingere più da vicino, le nubi scendere su di lei, il timore per la propria vita prendere possesso della sua anima:

Ach warum schafft
Die erste Freude hier mir Qual?
Was ist's? Was ist's? –
Ihr Felsen scheint hier schrecklicher herabzuwinken,
Mich fester zu umfassen!
Ihr Wolken tiefer mich zu drücken! (vv. 206-210)

Il futuro diventa minaccioso e le Parche che, sicure, incessanti, filano il destino dell'individuo fino al traguardo della morte diventano una realtà vicina, di cui Proserpina sente la voce:

Im fernen Schoße des Abgrunds
Dumpfe Gewitter tosend sich zu erzeugen!
Und ihr weiten Reiche der Parzen
Mir zuzurufen:
Du bist unser! (vv. 211-216)

Proserpina condivide l'ineludibilità e l'apparente inutilità del destino con altri, Tantalò, le Danaidi e Issione. Eppure costoro non sembrano soffrire come lei, perché continuano ad agire meccanicamente senza avere consapevolezza dell'avvenuta trasformazione:

So schöpft, Danaiden!
Spinnt, Parzen! Wütet, Furien!
In ewig gleich elendem Schicksal.
Ich beherrsche euch
Und bin darum elender als ihr alle. (vv. 243-247)



Solo all'iniziato è concesso *vedere* la mutata condizione, solo a lui è dato unire passato e presente in un'unica immagine ed esperire il flusso della vita. La parola, con il suo potere simbolico, e la narrazione, in quanto atto conoscitivo, permettono all'uomo di essere iniziato alla forza vitale che si muove in una continua lotta tra vita e morte. Proserpina è custode consapevole di tale mistero iniziatico, del processo che la rende regina dell'Ade e contemporaneamente personificazione della fertilità naturale, punto di contatto tra distruzione e creazione. Il senso per la bellezza e il cedimento al piacere segnano la sua condanna alla conoscenza:

O verflucht die Früchte!
Warum sind Früchte schön,
Wenn sie verdammen? (vv. 231-234)

L'arrivo delle Parche ne è conferma. Consapevoli del destino degli uomini, filatrici del tempo e della vita di ogni individuo, a loro è dato conoscere il segreto della vita, quel contrasto tra vita e morte che costituisce il senso del loro filare. Le Parche eleggono Proserpina loro regina, perché adesso anche lei conosce il tragico alternarsi di vita e morte.

Proserpina si ribella, invoca Plutone invano perché le doni l'incoscienza, il beato oblio dei dannati, che continuano a ripetere meccanicamente il loro destino:

O Pluto! Pluto
Gib mir das Schicksal deiner Verdamnten!
Nenn es nicht Liebe! –
Wirf mich mit deinen Armen
In die zerstörende Qual! (vv. 266-270)

Con queste parole di Proserpina e con l'agghiacciante conferma da parte delle Parche che non esiste ritorno dalla consapevolezza si conclude l'opera.

Il *tableau vivant* di chiusura ferma il movimento della musica e della parola in un'immagine sospesa nel tempo e nello spazio, incor-



niciano il significato dell'azione. La scena si pietrifica, «erstarrt zum Gemälde»,⁴⁷ in modo da permettere allo spettatore di *comprendere* la situazione nella sua interezza, come succede quando si guarda da un'altura il panorama di una città. La dimensione educativa implicita nella creazione di un'opera d'arte era per Goethe indissolubilmente legata al potenziamento della coscienza etica degli spettatori.

Proserpina sa di essere diventata la regina dell'Ade ed è consapevole della trasformazione subita dal sentimento del piacere, alimento e prodotto dell'amore, in grumo di sofferenza, prodotto dal confronto diretto con la morte. Il sipario si chiude sulla scena e si riapre sullo stesso quadro con Proserpina che siede, nei suoi abiti regali, sul trono accanto allo sposo. Composta, ma con lo sguardo rivolto altrove, Proserpina non vaga più tra le rocce dell'Ade, inconsapevole e melanconica, ma ormai come una vera iniziata, conosce il legame indissolubile tra amore e morte, tra narrazione e conoscenza e tra conoscenza e tragico.

Anche nell'*Ifigenia* Goethe affronta la questione della trasformazione della coscienza, ma rivolgendo una particolare attenzione all'interazione fra peculiarità individuali e ambiente, alle modalità di determinazione dell'azione. Sul personaggio di Ifigenia ha gravato l'interpretazione quale icona della rinuncia e della rassegnazione,⁴⁸ depauperando la sua complessa personalità di molte sfaccettature. L'indagine qui condotta, a partire dalla sovrapposizione della figura della martire cristiana a quella mitologica, consente di

⁴⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Proserpina*, in «Morgenblatt für gebildete Stände», cit., p. 663.

⁴⁸ A una visione piuttosto schematica della figura di Ifigenia come *anima bella*, incarnazione del principio di umanità, priva di turbamenti ed emozioni, è subentrata nel corso degli anni una più articolata e approfondita visione del personaggio, risultato delle ricerche compiute a partire da una prospettiva di indagine psicologica e della dimensione retorica e performativa del linguaggio. Si vedano in merito: Ursula J. Colby, «The Sorrows of Iphigenie», in «Publications of the English Goethe Society», 35 (1965), pp. 38-67; Arthur Henkel, *Die "vertauselt humane" Iphigenie*, in «Euphorion», 59 (1965), pp. 1-17; William D. Sims-Gunzenhauser, *Conflict of the Inner Life in Goethe's "Iphigenie" and Shelley's "Cenci"*, in «Neophilologus», 63 (1979), pp. 95-107; Ray C. Ockenden, *On Bringing Statues to Life: Reading Goethe's Iphigenie auf Tauris and Torquato Tasso*, in «Publications of the English Goethe Society», 55 (1985), pp. 69-106;



avanzare una nuova interpretazione del personaggio, di scrutare nel processo speculativo di Goethe e di rileggere il dramma come dispositivo di trasformazione della coscienza del lettore. Quest'ultimo aspetto spinge l'indagine verso una ulteriore riflessione sulla funzione etica del testo letterario in quanto dispositivo cognitivo in grado di suscitare nel lettore reazioni decisionali in merito ai conflitti presentati e ai principi che presiedono alla trasformazione del personaggio, giacché la lettura si configura quale esperienza di conoscenza possibile in quanto prodotto della coscienza.

Il processo creativo, come si è già accennato, si determina e agisce attraverso operazioni di *blending*. All'origine della creazione goethiana è la figura mitologica di una donna maturata nel dolore del tradimento paterno e dell'esilio, malinconica testimone della sofferenza della condizione femminile, delle vicende familiari dominate da un fato tiranno. Un nuovo *input space* inerente alla figura della martire cristiana, contemplata in un dipinto a Bologna, sembra sovrapporsi al *mental space* del dinamogramma mitologico nella fase successiva alla stesura del 1779, quella della rielaborazione *italiana* del dramma concluso nel 1787,⁴⁹ addensando per un processo di *compressione* dati ed elementi apparentemente eterogenei, *mental space* che, interagendo nell'atto del *blending* fanno affiorare, a livello della riscrittura del mito, il volto della nuova creatura. Dalla combinazione degli spazi mentali e percettivi, quello dell'iconografia

⁴⁸ (segue) Sybille Kershner, «Mein Schicksal ist an deines fest gebunden». *Rettung, Heilung und Entsühnung in Goethes "Iphigenie"*, in «Goethe-Jahrbuch», 111 (1994), pp. 23-34; Dieter Liewerscheidt, *Selbsthelferin ohne Autonomie – Goethes "Iphigenie"*, in «Goethe-Jahrbuch», 114 (1997), pp. 219-230.

⁴⁹ La prima testimonianza in merito alla stesura dell'*Ifigenia* risale al 14 febbraio 1779, data sia di un'annotazione diaristica che di un accenno al dramma in una lettera a Charlotte von Stein, in cui la notizia del progetto, la cui idea germinale risale al 1776, come rivela un'affermazione di Riemer, si accompagna alla confessione delle difficoltà incontrate nella stesura. (*Goethe über seine Dichtungen. Versuch einer Sammlung aller Äußerungen des Dichters über seine poetischen Werke*, a cura di Hans Gerhard Gräf, 9 voll. in 3 parti, Rütten und Loening, Frankfurt a.M. 1901-1914, qui vol. 3.II, p. 160). Il 6 aprile 1779 va in scena a Ettersburg la versione in prosa con Goethe nel ruolo di Oreste, l'attrice Corona Schröter nei panni della protagonista, il principe Constantin e il duca in quelli di Pilade (rispettivamente alle prime due recite e alla terza recita), l'amico Karl Ludwig von Knebel nella parte di Toante.



greca e dell'iconografia cristiana, si crea un nuovo *network* in cui emergono i seguenti elementi: la rimodulazione del concetto di fato in una moderna visione del destino, inteso come prodotto del libero arbitrio; la secolarizzazione del divino; la riflessione sulla perfettibilità dell'essere umano nella sua interazione con gli eventi. Nel nuovo *network* si staglia un'originale creatura che, da vittima degli eventi, si trasforma in protagonista di una scelta missionaria da compiere per la trasformazione etica del mondo circostante, sicché l'apparente accettazione del potere patriarcale del mondo degli dèi e degli eroi si rivela un atto di ribellione alla società patriarcale e al principio della violenza.

In tale prospettiva, Ifigenia non appare più una figura passiva e rassegnata, ma una donna artefice del proprio destino, in grado di mutare l'efficacia delle sue azioni mediante la proiezione sul mondo effettuale dell'immagine mentale della realtà come ella vorrebbe che fosse. Il personaggio assume un ruolo cardine all'interno del progetto utopico di un'umanità guidata dal senso etico e non dalla violenza e dalla legge di sopraffazione, in una più vasta ipotesi d'ispirazione massonica di trasformazione sociale e politica, purtroppo destinata al fallimento, come confermano altre opere del tempo ad essa ispirate, fra cui la *Zauberflöte* di Mozart.

⁴⁹ (segue) Ma Goethe non pare soddisfatto di questa stesura. Nel giugno 1786 scrive di una nuova versione in versi giambici da sottoporre al giudizio di Wieland (lettera a Charlotte von Stein del 25 giugno 1786, p. 176) e del plauso tributato alla stessa dal duca Carl August (lettera a Charlotte von Stein del 23 agosto 1786, p. 177). D'improvviso una nuova inquietudine si fa largo nelle parole scritte a Herder in una lettera del 1° settembre dello stesso anno (p. 177): Goethe è scontento e definisce «illeggibile» il suo testo, e, solo dopo esser giunto in Italia, comunicherà di essere nuovamente in grado riprendere la scrittura, dal momento che in Italia il suo orecchio si è dischiuso a nuove sonorità (lettera a Johann Gottfried Herder del 18 settembre 1786, p. 179), e che il benessere fisico provato in Italia lo stimolerà a operare sensibili cambiamenti. Di fatto, dopo le ipotesi di un incontro fra Elettra e Ifigenia (*Italienische Reise*, Bologna, 19 ottobre 1786), durante il soggiorno romano il lavoro procede alacramente (lettera ai coniugi Herder del 2 dicembre 1786, p. 184; lettera a Charlotte von Stein del 13-16 dicembre 1786, p. 186; *Italienische Reise*, Roma, 6 gennaio 1787, 10 gennaio 1787) e, il 13 gennaio 1787, il testo viene inviato a Weimar, per apparire, dopo alcuni ritocchi non più individuabili di Herder (lettera del 13 gennaio 1787, p. 188), per i tipi dell'editore Göschen a Leipzig.



Il passaggio fondamentale per la definizione della nuova creatura nel *network* del dramma goethiano è il *blending* mentale che presiede alla sua genesi, fra la figura mitologica e quella della martire, con il conseguente immediato potenziamento emotivo del motivo del sacrificio, vissuto come riscatto del proprio libero arbitrio. Goethe stesso ci fa sbirciare nel suo processo creativo, lì dove rivela di aver scelto a palinsesto della propria Ifigenia la figura di una martire cristiana, Sant'Agata. Nella *Italienische Reise* riferisce dell'impressione subita da un quadro allora attribuito a Raffaello, ammirato a Palazzo Ranuzzi a Bologna (probabilmente si trattava di un dipinto non più conservato di Guercino).⁵⁰ Nelle pagine del diario in data 19 ottobre si legge:

So habe ich eine heilige Agathe gefunden, ein kostbares, obgleich nicht ganz wohl erhaltenes Bild. Der Künstler hat ihr eine gesunde, sichere Jungfräulichkeit gegeben, doch ohne Kälte und Rohheit. Ich habe mir die Gestalt wohl gemerkt und werde ihr im Geist meine "Iphigenie" vorlesen und meine Heldin nichts sagen lassen, was diese Heilige nicht aussprechen möchte.⁵¹

Non a caso, proprio quello stesso giorno, Goethe scrive della ripresa del suo progetto intorno a *Ifigenia*: si deve proprio al nuovo *input space* suscitato dall'impressione del dipinto italiano la ripresa della scrittura di *Ifigenia*⁵² condotta a termine durante il soggiorno italiano nel gennaio del 1787:

Da ich nun wieder einmal dieser süßen Bürde gedenke, die ich auf meiner Wanderung mit mir führe, so kann ich nicht verschweigen, daß zu den großen Kunst- und Naturgegenständen, durch die ich mich durcharbeiten muß, noch eine wundersame Folge von poetischen Gestalten hindurchzieht, die mich beunruhigen.

⁵⁰ Una rappresentazione di Sant'Agata per il Principe di Massa è registrata fra le annotazioni del fratello Paolo Antonio Barbieri. Per tale dipinto Guercino ottenne «ducatoni 60», come è annotato in data 15 marzo 1654. Si veda: Jacopo Alessandro Calvi, *Notizie della vita e delle opere del Cavaliere Gio. Francesco Barbieri detto il Guercino da Cento*, Tipografia Guidi all'Ancora, Bologna 1842, p. 63.

⁵¹ Goethe, *Werke*, cit., vol. 11, p. 107.

⁵² In una prima idea (*Ifigenia von Delphi*), poco dopo abbandonata, il dramma avrebbe dovuto svolgersi a Delfi e vertere intorno all'incontro fra Ifigenia e la sorella Elettra.



Von Cento herüber wollte ich meine Arbeit an *Iphigenia* fortsetzen, aber was geschah? Der Geist führte mir das Argument der «Iphigenia von Delphi» vor die Seele, und ich mußte es ausbilden.⁵³

Come a seguito della compressione del *mental space* determinato dalla sopravvivenza della figura mitologica con l'*input space* suscitato dalla visione del dipinto e, ancora, con il *pattern* culturale definito dalla «sicure Jungfräulichkeit» della Santa e dalla scelta del martirio, si determina, come in un *blend* risultante, l'emergenza di un nuovo *network*: qui si compie la radicale trasformazione del concetto di destino, non più inteso come fato ineluttabile, ma come esito della capacità umana di interagire con gli eventi, di dominarli e di elaborarli. In tal senso la parola della nuova Ifigenia, specchio e motore della sua coscienza, trasforma, con la «sicure Jungfräulichkeit» della martire cristiana, il fato che grava sulla casa dei discendenti di Tantalos in una scelta consapevole di sacrificio: la protagonista non subisce il destino, ma sceglie come interagire con gli eventi della vita pilotandoli alla luce dei propri pensieri e della elaborazione di principi etici nella parola. In tal senso è anche in grado di intervenire nella dimensione sociale dell'esistenza, dal momento che, tramite la parola, riesce a indurre pateticamente i suoi interlocutori alla scelta della non-violenza e alla rinuncia all'inganno, contrapponendo all'arbitrio della sopraffazione il potere di una soluzione pacifista effettuata in nome dell'etica. Ponendo fine a una legge che impone l'assassinio, riesce a introdurre in Tauride una nuova etica umana e, ripudiando l'inganno voluto da Oreste e Pilade, pena il rischio della vita propria e dei greci, a differenza che in Euripide, muta il presupposto stesso di ogni interazione sociale.

Tramonta l'antico concetto di fato, trasformato in un destino scelto dall'uomo, così come tramontano gli dèi antichi, che incarnano adesso i conflitti psichici degli individui. In nome di un principio di responsabilità e consapevolezza etica, Ifigenia inverte un concetto moderno di destino, mentre Oreste e Pilade sono testimoni di un'umanità incapace di autodeterminarsi, accecata dalla paura e dal

⁵³ Goethe, *Werke*, cit., vol. 11, pp. 107-108.



ricorso all'inganno come unica possibile soluzione dei conflitti. Tutto ciò comporta la fine del senso del tragico che domina il mondo antico, determinato da uno scontro insanabile. Così afferma Goethe:

Alles Tragische beruht auf einem unausgleichbaren Gegensatz. Sowie Ausgleichung eintritt oder möglich wird, schwindet das Tragische.⁵⁴

Venendo meno il tragico, le tensioni, che nel mondo antico si esplicavano in situazioni conflittuali estreme, abitano adesso l'animo umano, che assurge a sede del divino, collocato non più in una dimensione trascendente, ma immanente all'animo umano. Ciò si esprime chiaramente non solo nelle dinamiche drammaturgiche – come l'eliminazione rispetto al modello antico dell'intervento di Atena e la risoluzione dell'azione per via dell'operato di Ifigenia – ma anche per via della modificazione di precise valenze metaforiche, come nel caso della parola *Bild* nel dibattito intorno all'oracolo di Delfi. Nel motivo dell'immagine della dea, che in base al dettato dell'oracolo Oreste e Pilade dovrebbero riportare in patria, viene veicolata la sostituzione del divino presentificato dalla statua con l'essenza interiore di Ifigenia:

OREST
 Das Bild, o König, soll uns nicht entzweien!
 Jetzt kennen wir den Irrthum, den ein Gott
 Wie einen Schleier um das Haupt uns legte,
 Da er den Weg hierher uns wandern hieß.
 Um Rath und um Befreiung bat ich ihn
 Von dem Geleit der Furien; er sprach:
 "Bringst du die Schwester, die an Tauris Ufer
 Im Heiligthume wider Willen bleibt,
 Nach Griechenland; so löset sich der Fluch."
 Wir legten's von Apollens Schwester aus,
 Und er gedachte dich! Die strengen Bande

⁵⁴ Johann Wolfgang Goethe a Friedrich von Müller (6 giugno 1824), in Kanzler Friedrich von Müller, *Unterhaltungen mit Goethe*, Böhlau, Weimar 1956, p. 118.



Sind nun gelöst; du bist den Deinen wieder,
 Du Heilige, geschenkt. Von dir berührt
 War ich geheilt; in deinen Armen fasste
 Das Übel mich mit allen seinen Klauen
 Zum letztenmal, und schüttelte das Mark
 Entsetzlich mir zusammen; dann entfloh's
 Wie eine Schlange zu der Höhle.⁵⁵ (vv. 2107-2124)

La stessa trasposizione metaforica anima la preghiera di Ifigenia che chiede agli dèi di porre in salvo non la statua, né lei stessa, ma il sacro di cui l'anima è depositaria, di cui è manifestazione l'immagine che l'uomo serba in cuore:

IPHIGENIE

[...]

Und rettet euer Bild in meiner Seele! (v. 1717)

E soprattutto nelle parole di Ifigenia, nel primo dialogo chiarificatore con Toante, nella terza scena del primo atto, il cuore, metonimia dell'animo umano, viene ipostatizzato a sede della voce del divino e a tramite dell'epifania del divino:

THOAS

Es spricht kein Gott; es spricht dein eignes Herz.

IPHIGENIE

Sie reden nur durch unser Herz zu uns. (vv. 493-494)

Da istanza esterna all'uomo, il divino viene trasformato da Goethe in principio interiore di coscienza, che implica l'interazione di cognizione, emozione e azione. La coscienza, secondo le recenti teorie sviluppate da Alva Noë, che ribalta ogni presupposto dell'attuale riflessione, non si può identificare astrattamente con

⁵⁵ Johann Wolfgang Goethe, *Iphigenie auf Tauris*, Göschen, Leipzig 1787; anche in *Werke*, vol. 5, pp. 7-67.
 Di seguito le citazioni saranno accompagnate dal numero dei versi fra parentesi nel corpo del testo.



una funzione mentale complessa, o circoscrivere nello spazio del cervello o della corporeità, ma si esplica in un'interazione della mente incarnata in un corpo con l'ambiente:

La coscienza non è qualcosa che accade al nostro interno; è qualcosa che facciamo, attivamente, in un'interazione dinamica con il mondo che ci circonda. Il cervello – questo particolare organo del nostro corpo – è certo decisivo per comprendere come funzioniamo. Non è mia intenzione negarlo. Ma se vogliamo capire come il cervello contribuisca alla coscienza dobbiamo guardare al lavoro che esso fa in relazione con le altre parti del corpo e con l'ambiente nel quale ci troviamo.⁵⁶

Essere cosciente è un atto di comprensione delle modalità di relazione fra cervello, corpo e ambiente. Il mutamento del concetto di divino presiede alla esplorazione teorica, che ha luogo nello spazio della parola, di diverse ipotesi di azione umana, di diverse modalità di interazione dell'essere umano con la propria storia e con il proprio tempo. Il dramma goethiano dischiude al lettore un ulteriore spazio scenico, quello della coscienza, e si rivela in tal modo un raffinato dispositivo di sollecitazione della dimensione etica.

Il tema cardine della scelta di coscienza di Ifigenia, con le diverse potenziali soluzioni implicate dalle differenti ipotesi elaborate dal personaggio prima di giungere alla scelta finale, viene replicato nel processo della fruizione, dal momento che la presentazione di logiche differenti rispetto a situazioni controverse, prospettate dalla protagonista e via via da ciascun personaggio, induce il lettore a operare una propria scelta nei confronti delle soluzioni delineate. Facendo leva sui meccanismi dell'immedesimazione empatica, Goethe abilmente sfaccetta molteplici aspetti potenziali, a partire dall'intrigo drammaturgico, creando una sorta di prisma evenemenziale delle differenti visioni dei fatti elaborate da ciascun personaggio e, come nel caso di Ifigenia e Toante, dallo stesso personaggio che muta la propria visione e la propria modalità di azione nella storia in relazione al cambiamento della propria coscienza. In tal senso il dramma goethiano è il luogo

⁵⁶ Alva Noë, *Perché non siamo il nostro cervello. Una teoria radicale della coscienza*, Cortina, Milano 2010, p. 25.



per la simulazione di possibili modalità di azione proprio poiché dispiega il paesaggio interiore dell'animo di Ifigenia quale spazio della coscienza in cui si compiono le scelte attraverso un continuo processo di simulazione di diverse ipotesi di azione.

L'elemento saliente che presiede alle specifiche modalità del percorso cognitivo ed etico compiuto da Ifigenia è il perfetto equilibrio raggiunto dal personaggio nel corso dell'opera fra la forte emotività, con cui vive gli eventi, e il controllo razionale degli stessi, tramite i quali stabilisce le modalità di relazione con l'altro, come si può evincere da un'indagine del linguaggio, riassumibile nei seguenti punti:

- il linguaggio di Ifigenia è carico di sentimenti: ha un effetto patemico in grado di suscitare una reazione empatica nei suoi interlocutori e nel lettore, così da modificarne opinioni e azioni;

- il linguaggio di Ifigenia è perlocutorio, estremamente controllato dal punto di vista dell'indirizzo *registico* che ella dà alla performance messa in atto con le sue parole, determinando una reazione empatica in interlocutori e lettori;

- la duplice (e solo apparentemente contraddittoria) funzione esercitata dalla parola di Ifigenia (espressione immediata del sentimento e controllo del sentimento altrui) consente a una donna, esule e fuggiasca, di affrancarsi dal proprio destino e ribellarsi al principio della violenza e dell'inganno.

L'umanità di Ifigenia, come è noto già evidenziata da Goethe nella lettera a Schiller (19 febbraio 1802), ove definisce la sua protagonista «dannatamente umana»,⁵⁷ si esprime nella ricchezza e complessità emotiva della donna, apparentemente fragilissima. Sin dal monologo d'apertura, il linguaggio adoperato da Ifigenia è caratterizzato da una piena dell'emozione, un «Vorwalten der Empfindung».⁵⁸

⁵⁷ La ricerca di aspetti profondamente umani e tormentati della figura di Ifigenia è stata ripresa di recente, con esiti di grande interesse, negli studi di Sibylle Plassmann, *Die Humanisierung Iphigeniens*, in *Nachdenklicher Leichtsinn: Essays on Goethe and Goethe Reception*, a cura di Heike Bertel e Brian Keith-Smith, Mellen, Lewiston 2000, pp. 83-100; Erich Meuthen, *Das Entsetzen der schönen Seele*, in *Goethes Kritiker*, a cura di Karl Eibl e Bernd Scheffer, Mentis-Verlag, Paderborn 2001, pp. 45-56.

⁵⁸ Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823-1832*, 2 voll., Brockhaus, Leipzig 1836, vol. 2, p. 204.



Tale elemento era stato evidenziato da Schiller in un commento di cui Goethe riferisce a Eckermann (21 marzo 1830) circa la natura romantica dell'opera apparentemente classicista e la dimensione emotiva del personaggio:

Er bewies mir, daß ich selber, wider Willen, romantisch sey, und meine *Iphigenie*, durch das Vorwalten der Empfindung, keineswegs so classisch und im antiken Sinne sey, als man vielleicht glauben möchte.⁵⁹

Nell'elaborazione mentale della *Pathosformel* mitologica dell'esilio e del *nostos*, Ifigenia incarna la variante settecentesca della sofferenza della donna prigioniera del mondo patriarcale dell'antichità. Non a caso Goethe le mette in bocca un concetto desunto dalla *Medea* di Euripide, lì dove Ifigenia lamenta il destino doloroso della donna: «allein / Der Frauen Zustand ist beklagenswerth» (vv. 23-24). E prosegue:

Zu Haus und in dem Kriege herrscht der Mann
Und in der Fremde weiß er sich zu helfen.
Ihn freuet der Besitz; ihn krönt der Sieg!
Ein ehrenvoller Tod ist ihm bereitet.
Wie eng-gebunden ist des Weibes Glück!
Schon einem rauhen Gatten zu gehorchen,
Ist Pflicht und Trost; wie elend, wenn sie gar
Ein feindlich Schicksal in die Ferne treibt! (vv. 25-32).

Il suo destino infelice suggella quello di altre donne del mondo classico: ingannata dal padre, attratta in Aulide con la promessa di felici nozze, è destinata all'altare del sacrificio. Anche la salvezza voluta da Diana si tramuta in sofferenza per via dell'esilio cui è costretta, orfana e sola in terra straniera:

Leider faßte da
Ein fremder Fluch mich an und trennte mich
Von den Geliebten, riß das schöne Band

⁵⁹ *Ibidem*.



Mit ehrner Faust entzwei. Sie war dahin,
 Der Jugend beste Freude, das Gedeihn
 Der ersten Jahre. Selbst gerettet, war
 Ich nur ein Schatten mir, und frische Lust
 Des Lebens blüht in mir nicht wieder auf. (vv. 84-91)

Ma a differenza di altre donne, come la sorella Elettra o Medea che, folli di rabbia e vendetta, a seguito del conflitto con il mondo dei padri e degli eroi si autodistruggono, Ifigenia riesce a elaborare il dolore, a trasformare positivamente gli eventi e a mutare la sua vita in una missione umanitaria, alla quale ella adempie, da vera e propria martire, in base a una libera scelta, così da ridivenire padrona del proprio destino.

Il concetto di libera scelta sul quale si basa la disposizione d'animo di Ifigenia appare basato su un'idea di libertà estremamente radicale, simile al concetto di recente esposto dal neurologo Damasio; questi, affascinato dal pensiero di Spinoza proprio per l'aspetto che ci interessa in questa sede, cioè la riflessione sulla relazione fra emozione, cognizione e azione, tratta, non a caso riprendendo l'*Etica* di Spinoza (V, 32-36), del concetto di libertà inteso come liberazione dell'individuo dalle dipendenze e dai bisogni fisico-emozionali che lo rendono schiavo:

Spinoza believed that an entity is free only when it exists solely by the lights of its nature and when it acts solely by its own determination. The individual also achieves the most desirable kind of joy in Spinoza's canon, a joy that is perhaps conceived as pure feeling almost liberated for once, from its obligate body twin.⁶⁰

La suggestione cristiana della Santa, che con determinazione e sicurezza affronta l'evento del martirio, assumendo, per contro, nell'iconografia tratti da antica eroina, muta, nella genesi della creatura goethiana, il presupposto della sua interazione con gli eventi, non più subiti, ma, come nel caso della martire, affrontati con l'esaltante e

⁶⁰ Antonio Damasio, *Looking for Spinoza. Joy, Sorrow and the Feeling Brain*, Mariner Books, Orlando et al. 2003, p. 276 (trad. di Isabella Blum, *Alla ricerca di Spinoza. Emozioni, sentimenti e cervello*, Adelphi, Milano 2003).



corroborante fiducia provata dal sentimento della libera scelta di una missione da svolgere per dare un senso alla propria vita.

Il *pathos* del sentimento della martire arricchisce il dinamogramma emotivo del personaggio goethiano, improntando di sé il linguaggio e, tramite il linguaggio, ripercuotendosi patemicamente sugli interlocutori. Non solo il monologo d'apertura, anche il racconto della storia della propria stirpe, come pure le reazioni al racconto alle vicende della guerra di Troia narrate da Oreste e Pilade sono contrassegnati da una forte implicazione emotiva. Eppure, un'analisi delle strategie retoriche messe in atto consente di cogliere un ulteriore aspetto della dinamica delle emozioni che viene abilmente veicolata in un eloquio denso di *pathos* per suscitare reazioni negli interlocutori. L'emotività si coniuga a un controllo consapevole e razionale delle proprie e altrui emozioni, apparentemente in contrasto con la piena dei sentimenti. Tale contraddizione scompare alla luce della revisione dei paradigmi conoscitivi dal punto di vista degli studi neurocognitivi, che suggellano il superamento della dicotomia fra sentimento e ragione, mente e corpo, cervello e cuore, come pure fra pensiero logico e pensiero immaginale. Antonio Damasio,⁶¹ fra numerosi altri studiosi sia in ambito neurologico, che cognitivo, filosofico, psicologico ed estetico, ha indagato la dimensione emotiva come parte integrante dell'atto cognitivo. Sulla base di casi clinici indagati nel corso dei decenni, Damasio ha evidenziato come l'emozione non sia confinata al sistema limbico, ma i suoi processi siano diffusi in diversi circuiti neurali in cui i percetti sensoriali, originati dall'interazione fra corpo e circostanze esterne dell'ambiente, vengono elaborati in circuiti interattivi diffusi.

Sia in base alla prospettiva della *embodied mind* che alla teoria, a cui si è già fatto riferimento, della *conceptual integration* formulata da Fauconnier e Turner, nonché alle recenti ipotesi inerenti all'apper-

⁶¹ Antonio Damasio, *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, Putnam Publishing, New York 1994 (trad. di Filippo Macaluso, *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Adelphi, Milano 1995); Antonio Damasio, *The Feeling of What Happens: Body, Emotion and the Making of Consciousness*, Heinemann, London 1999 (trad. di Simonetta Frediani, *Emozione e coscienza*, Adelphi, Milano 2000).



cezione dei fenomeni estetici,⁶² le funzioni cerebrali complesse e superiori si basano su un'interazione di processi razionali ed emotivi. Tali approcci, che mutano la tradizionale visione della questione, non sono però una novità: se consideriamo la visione antropologica e filosofica dell'epoca goethiana, le ritroviamo formulate in maniera intuitiva da Novalis. Negli scritti del poeta si rinviene un sistema della conoscenza che non solo implica il superamento della dicotomia fra emozione e ragione che apparentemente dominava la sua epoca, ma anche una teoria incarnata della mente e dello spirito che viene considerato manifestazione di funzioni di quello che oggi viene definito il «wet brain»:

Der ganze menschliche Körper besteht aus Sinn und Kraft, und ihren Organen: Nerv und Muskel. Der Mensch muß nicht allein an stärkere Reize, sondern auch an schnellere Abwechslungen gewöhnt werden. Diese beiden Gesichtspunkte gehören in die Kunstlehre der Unsterblichkeit. [...] Vermehrung und Ausbildung der Sinne gehört mit zu der Hauptsache der Verbesserung des Menschengeschlechts, der Graderhöhung der Menschheit. Bildung und Vermehrung der Seele ist das wichtigste und erste Unternehmen. [...] Die Sinne im strengeren Sinn sind viel animirter, als die übrigen Organe; der übrige Körper soll ihnen nachfolgen, und sie sollen zugleich mehr animirt werden, und so ins Unendliche.⁶³

Ragione ed emozione appaiono non più come principi antitetici, ma congiunti:

Klarer Verstand mit warmer Phantasie verschwivert, ist die ächte, Gesundheit bringende Seelenkost. Der Verstand thut lauter vorhergesehene bestimmte Schritte. Ist Denken auch Absondern? Dann ist Empfinden vielleicht Treffen. Selbstdenken ist vielleicht ein Lebensprozeß; Treff- und Absonderung-Prozeß zugleich; Denken und Empfinden zugleich.⁶⁴

⁶² Si veda, per esempio, Terrence Deacon, *The Aesthetic Faculty*, in Mark Turner, *The Artful Mind*, Oxford University Press, New York 2006, pp. 21-53, qui p. 37.

⁶³ Friedrich von Hardenberg, *Fragmente vermischten Inhalts*, in *Novalis Schriften*, a cura di Friedrich Schlegel e Ludwig Tieck, Macklot, Stuttgart 1826⁴, pp. 372-373.

⁶⁴ *Ivi*, p. 372.



In Ifigenia le dinamiche di pensiero, rispetto alle situazioni nelle quali si trova implicata, sono contraddistinte da un controllo razionale dell'emozione che la induce a un particolare uso del linguaggio: lungi dall'essere meramente argomentativo, esso agisce sugli interlocutori in maniera perlocutiva, mediante le *performances* che Ifigenia inscena da abile regista della parola. Tali strategie emergono con particolare evidenza nei dialoghi con Toante decisivi per le sorti della vicenda, nei quali Ifigenia trasforma le sue argomentazioni in azioni tramite il potere performativo della parola.

La strategia retorica di Ifigenia muove dalla visione consolidata della società patriarcale che pare legittimare il principio del potere del più forte e del predominio della stirpe vincitrice. Di fronte a tale prospettiva, però, Ifigenia fa provare a Toante stesso, esponente di tale ordine sociale, sebbene vittima della visione che attribuisce la superiorità alla razza egemone, l'orrore di fronte alla violenza legittimata da tali assunti. Tramite la parola, Ifigenia effettua la sostituzione della figura mentale della propria regalità alla figura della sacerdotessa, ruolo riconosciute, inscenando dinamiche interpersonali che sorprendono l'interlocutore, dischiudendo nuove prospettive sui ruoli attribuiti e accettati per convenzione e opportunità politico-sociale. Al ruolo pubblico esercitato in Tauride, Ifigenia contrappone quello che non esercita per via delle peripezie esistenziali, ma al quale avrebbe diritto per natali e che rivendica per diritto acquisito tramite le proprie scelte etiche, riuscendo a imporlo al suo interlocutore in virtù della forza interiore dei principi che vi presiedono:

IPHIGENIE

Nicht Priesterin! nur Agamemnons Tochter.
Der Unbekannten Wort verehrtest du;
Der Fürstin willst du rasch gebieten? Nein!
Von Jugend auf hab' ich gelernt gehorchen,
Erst meinen Eltern und dann einer Gottheit,
Und folgsam fühlt' ich immer meine Seele
Am schönsten frei; allein dem harten Worte,
Dem rauhen Ausspruch eines Mannes mich



Zu fügen, lernt' ich weder dort noch hier.

THOAS

Ein alt Gesetz, nicht ich, gebietet dir.

IPHIGENIE

Wir fassen ein Gesetz begierig an,
Das unsrer Leidenschaft zur Waffe dient.
Ein andres spricht zu mir, ein älteres,
Mich dir zu widersetzen, das Gebot,
Dem jeder Fremde heilig ist. (vv. 1822-1836)

Di fronte alla resistenza opposta da Toante, Ifigenia inscena un ulteriore gioco di ruolo, operando una nuova sostituzione di immagini. A quella della donna debole e sottomessa, sostituisce l'immagine mentale della forza e del comando, attribuiti dalla mentalità del tempo all'uomo, mediante la trasformazione dei termini del confronto dialettico in atto con la sostituzione alla propria figura dell'immagine del figlio di Agamennone. Così facendo, Ifigenia impone un confronto fra pari, esigendo quel rispetto che a una donna non veniva riconosciuto all'epoca:

IPHIGENIE

Laß ab! Beschönige nicht die Gewalt,
Die sich der Schwachheit eines Weibes freut.
Ich bin so frei geboren als ein Mann.
Stünd' Agamemnons Sohn dir gegenüber,
Und du verlangtest was sich nicht gebührt:
So hat auch Er ein Schwert und einen Arm,
Die Rechte seines Busens zu vertheid'gen.
Ich habe nichts als Worte, und es ziemt
Dem edlen Mann, der Frauen Wort zu achten. (vv. 1892-1919)

Ifigenia crea un *blend* in cui sovrappone la sua figura a quella di un fratello maschio, creando una realtà alternativa, in cui la mente dell'interlocutore riesce a muoversi traendo le dovute conclusioni.



La sostituzione è di forte impatto emotivo, proprio poiché destabilizza i rapporti di ruolo implicati dalle accettate convenzioni sociali e culturali, provocando la trasformazione dell'animo di Toante che riconosce nel potere non violento della parola un principio superiore a quello della violenza delle armi:

THOAS

Ich acht' es mehr als eines Bruders Schwert. (vv. 1920)

Alla forza del potere, Ifigenia contrappone il potere della convinzione di una parola che attraversa l'esperienza di sofferenza dell'animo e in essa matura. Tale parola agisce pateticamente sull'animo dell'interlocutore, provoca la sua immedesimazione empatica e suscita la comprensione delle ragioni dell'altro. Un'operazione simile viene compiuta anche nel dialogo con Pilade (scena 4, atto IV), in cui al realismo politico del greco Ifigenia contrappone la forza autorevole della propria decisione dettata dalla consapevole riconsiderazione dell'inganno. Per finire, allorché la salvezza dei greci pare definitivamente compromessa dalla rivelazione del piano a Toante, Ifigenia mette in atto una nuova azione teatrale affidata alla parola, veicolo di una raffinata drammaturgia dello sguardo: invoca la morte per non dover incontrare lo sguardo che il fratello e l'amico le rivolgerebbero nel momento della loro morte causata dalla decisione di Ifigenia di svelare il piano di fuga. Lo scambio di sguardi inscenato nelle parole determina in Toante quel sentimento di pietà, che finisce per provocare il mutamento della sua disposizione emotiva e la decisione di acconsentire al ritorno in patria dei greci.

Al principio maschile dell'inganno, Ifigenia contrappone la strategia tutta femminile della verità, ottenuta tramite la parola, arma del debole, ma potentissimo strumento di trasformazione del pensiero: «Ich habe nichts als Worte» (v. 1863). La parola recupera la sua valenza antica di *logos apophantikos*, cioè in grado di mostrare, portare alla luce i fenomeni. All'interno delle teorie aristoteliche il *logos* si configurava come enunciato apofantico in quanto dichiara un fenomeno così come esso è. In tale visione è radicata la parola di Ifigenia, che, in primo luogo, attinge il vero, la verità del manifestarsi



del fenomeno, operando un disvelamento dell'essenza di verità.

In tal senso il dramma risulta un testo paradigmatico della funzione etica della letteratura che attraversa nella parola la dimensione del vero e ricorre alla finzione letteraria come spazio della risoluzione non violenta dei conflitti della storia e della politica, dal momento che presenta una situazione controversa, in cui logiche differenti si scontrano (quella dei greci, dei *barbari*, del sacerdote, del tiranno, del fratello, della sorella), ciascuna dominata da una diversa visione del medesimo conflitto. In tale prospettiva non risulta determinante soltanto lo scontro di valori inscenato, ma la strategia retorico-drammatica di coinvolgimento del lettore, coinvolgimento suscitato mediante il capovolgimento delle situazioni inscenate: il lettore viene sollecitato a prendere posizione, a valutare con sguardo sempre nuovo il problema del rapporto fra culture diverse e fra ruoli, reali o mentali, al fine di addivenire a una personale rielaborazione dei diversi valori presentati.

Di fatto, e questo caso ne è conferma, il testo letterario è, a nostro avviso, un raffinato dispositivo di simulazione di atti di coscienza virtuali, che in quanto lettori effettuiamo rispetto alla realtà presentata dalla narrazione, facendoli nostri per processi empatici. Questi ci consentono di ampliare e modificare la nostra conoscenza del mondo, dell'uomo, della storia, dell'ambiente e di noi stessi dal momento che potenziano il sentimento che abbiamo della nostra soggettività, del nostro essere al mondo in relazione alle situazioni esperienziali offerte dalla narrazione. Nella lettura, l'esperienza del nostro essere al mondo non muta rispetto a quella che effettuiamo nella nostra esperienza di esseri viventi sul piano fisico e biologico, essendo isomorfa rispetto ad essa. Anch'essa è esperienza di conoscenza possibile in quanto prodotto della coscienza. Sempre nella lettura, la coscienza continua ad agire come nell'esperienza del mondo reale, ma al mondo fisico (che comunque è un costrutto delle nostre modalità di percezione), si sostituisce un mondo costruito da immagini (che sono frutto dell'elaborazione immaginale di *input* percettivi, memoriali, emotivi). Esse si rivolgono ai sensi, sollecitandoli attraverso il potenziamento mentale innescato dagli stati di coscienza che hanno presieduto alla creazione di quel particolare ambiente



narrativo, frammento del mondo reale e proprio per questo condensazione e potenziamento dello stesso e dell'esperienza della coscienza che il particolare essere al mondo dell'autore comporta.

Il testo, irto di sussulti emotivi, induce il lettore a inoltrarsi empaticamente in un proprio personale percorso di confronto con l'alterità e con situazioni avulse dalla sua mentalità: il sacrificio imposto dal padre alla figlia, la barbarica ritualità di sangue della Tauride, la rassegnata rinuncia di Ifigenia alla propria felicità, lo svelamento del piano di fuga che mette a repentaglio la vita del fratello, dell'amico e la propria. Il testo assurge a palcoscenico dell'incontro con l'alterità, a spazio ideale dove l'uomo può sciogliere, in una prospettiva non violenta, pacifista e di rispetto dell'altro, il conflitto fra culture.⁶⁵ Il progetto pedagogico si svela progetto politico, di una politica illuminata dai più autentici valori etici elaborati dall'uomo, in grado, tramite questi, di gestire il conflitto fra civiltà senza il ricorso alla violenza. Si tratta di un progetto utopico di risoluzione di conflitti interculturali, sociali e politici. Al corso crudele e violento della storia, Ifigenia contrappone valori etici, acquisiti nell'equilibrio raggiunto per via di una maturazione della propria coscienza tramite un confronto serrato fra passato e ipotesi di proiezione nel futuro, valori etici oggi come allora, purtroppo, lontani dall'essere inverati nella prassi del reale.

⁶⁵ Il confronto con l'alterità in opere della classicità – dall'*Ifigenia* di Goethe alla *Medea* di Grillparzer – è stato oggetto di numerosi studi: Alois Wierlacher, *Ent-Fremdete Fremde – Goethes "Iphigenie auf Tauris" als Drama der Völkerrechte*, in *Hermeneutik der Fremde*, a cura di Dieter Kusche, Iudicium, München 1990, pp. 197-217; Norbert Mecklenburg, *Dialogizität und Differenzästhetik in Goethes "Iphigenie"*, in «Etudes germano-africaines», 17 (1999), pp. 65-79. I testi critici più recenti affrontano in maniera più problematica la questione dello scontro fra civiltà, evidenziando la soluzione non violenta del conflitto messa in atto dalla strategia di Ifigenia, fine politica dell'arte della parola: Lisa Böcker, *"Und es gewöhnt sich nicht mein Geist hierher". Reflexionen über Fremdheit. Goethes "Iphigenie auf Tauris" im Deutschunterricht als Chance zum interkulturellen Lernen*, in *Dauer im Wechsel?*, a cura di Bodo Lecke, Lang, Frankfurt a.M. 2000, pp. 413-449; David Simo, *Modelle der Fremderfahrung in Goethes "Iphigenie auf Tauris"*, in Id., *Die Erfahrungen des Imperiums kehren zurück*, Leipziger Univ. Verlag, Leipzig 2002, pp. 12-25; Herbert Uerlings, *"Ich bin von niedriger Rasse": (Post-)Kolonialismus und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur*, Böhlau, Köln 2006; Markus Winkler, *Von Iphigenie zu Medea. Semantik und Dramaturgie des Barbarischen bei Goethe und Grillparzer*, Niemeyer, Tübingen 2009.



In tal senso il mondo dell'*Ifigenia* di Goethe non rappresenta un passato ideale e perfetto, ma un progetto utopico per il futuro, un progetto politico che ruota intorno alla conoscenza come atto di mediazione e maturazione di un livello superiore di consapevolezza umana. Scrive Damasio in merito alle immagini di ipotetici eventi futuri e alla loro valenza gnoseologica:

Images of something that has not yet happened and that may in fact never come to pass. They are not different in nature from images you hold of something that already has happened. They constitute the memory of a possible future rather than of past that was.⁶⁶

L'immagine del mondo come vorremmo che fosse conserva, nella sua utopica valenza, la memoria di una potenzialità che epoche future possono attivare, possono rendere reali, al di là di ogni crisi e della cancellazione della speranza. Sono immagini in grado di oltrepassare lo spazio storico della loro irrealizzabilità nel tempo breve della loro genesi, fruizione e del loro apparente immediato fallimento.

Il carattere utopico del progetto tradisce il fallimento del classicismo⁶⁷ e dei suoi ideali, lo scetticismo rispetto all'ipotesi di un'effettiva trasformazione sociale e umana nell'epoca della rivoluzione, in maniera non dissimile da come l'utopia della *Zauberflöte* suggella la fine degli ideali della massoneria illuminista e del progetto politico

⁶⁶ Antonio Damasio, *Descartes' error*, cit., p. 97.

⁶⁷ L'opera di Goethe, apparente monumento agli ideali della classicità, mostra a una approfondita lettura, come già a quella di Schiller che la definì «per nulla grecizzante» (lettera di Schiller a Körner del 21 gennaio 1802), profonde lacerazioni e contraddizioni. Da Adorno in poi si sono susseguite indagini critiche tendenti a evidenziare i significati meno apparenti del testo nelle tracce del mito, nelle sue modificazioni. Fra i numerosi studi si rimanda qui a Theodor W. Adorno, *Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie* (1967), in *Noten zur Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1981, pp. 495-514; Dieter Borchmeyer, *Höfische Gesellschaft und französische Revolution bei Goethe. Adliges und bürgerliches Wertesystem im Urteil der Weimarer Klassik*, Athenäum, Kronberg/Ts. 1977; Hans Mayer, *Der eliminierte Mythos in Goethes "Iphigenie auf Tauris"*, in *Das unglückliche Bewußtsein. Zur deutschen Literaturgeschichte von Lessing bis Heine*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1986, pp. 246-254; Irmgard Wagner, *Vom Mythos zum Fetisch: die Frau als Erlöserin in Goethes klassischen Dramen*, in «Goethe Yearbook», 5 (1990), pp. 121-143.



dell'assolutismo illuminato. Ma quel progetto continua a proiettare le sue immagini nei nostri tristi tempi e in un futuro, che sta al destinatario di quella memoria riuscire a inverare, in un progetto che riemerge dalle fratture e dalle intermittenze della storia.