

GOETHE E IL “RE DEL MONDO”.

PER UNA LETTURA ESOTERICA DEL *MÄRCHEN*

di *Gianluca Paolucci*

Fin dalla sua pubblicazione sulle “Horen” nel 1795 il *Märchen* di Goethe ha saputo suscitare vivo interesse e curiosità fra i lettori (cfr. Mommsen, 2006, pp. 69-128). In una lettera all’editore Cotta, al quale annunciava l’imminente pubblicazione della favola, Schiller significativamente preconizzava: «An dem Märchen werden die Ausleger zu käuen haben»¹. Fino ad oggi, la critica che si è occupata del *Märchen* si è a lungo dibattuta sulla sua enigmaticità: se parte di questa lo ha definito opera di pura fantasia, dall’altra parte ci si è cimentati nell’esegesi del testo, tuttora oggetto di un’infinita quantità di interpretazioni².

Fu lo stesso Goethe a sottolineare il suo difficile lavoro, «eine schwere Aufgabe zugleich bedeutend und deutungslos zu sein»³. Il *Märchen* goethiano sembra oscillare tra questi due poli: è di certo lavoro di fantasia, ma, allo stesso tempo, sembra essere regolato da una precisa «simmetria», come l’autore ammetteva:

[...] zuerst Symmetrie [...]. Je mannigfaltiger dann aber die Glieder werden, und je mehr jene anfängliche Symmetrie verflochten, versteckt, in Gegensätzen abgewechselt, als ein offenes Geheimnis vor unsern Augen steht, desto angenehmer wird die Zierde seyn, und ganz vollkommen, wenn wir an jene ersten Grundlagen dabey nicht mehr denken, sondern als von einem Willkürlichen und Zufälligen überrascht werden (Goethe, 1999, p. 76).

Partendo da questa affermazione, si tratta nelle prossime pagine di rintracciare tale «simmetria» che sembra far da fondamento al testo⁴. Un “ordine” che tuttavia Goethe sembra abbia voluto “celare” nel disparato e nel discontinuo, fino a renderlo «arbitrario» e «casuale».

Il presente contributo pone come premessa la consapevolezza della profonda conoscenza di Goethe della tradizione esoterica e massonica che pervade la cultura tedesca e in generale europea di fine Settecento. Molti particolari e simboli presenti nella favola, come è già stato sottolineato dalla critica⁵, spingono in tale direzione.

L’“innamoramento” di Goethe per la tradizione ermetico-alchemica risale agli anni della giovinezza. Nell’ottavo libro di *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, l’autore ricorda il primo contatto con l’esoterismo, fino al costituirsi di una «eigene Religion», ricavata dalla lettura dei testi fondamentali del pensiero ermetico, che lo aiutano a superare la malattia e soprattutto la crisi adolescenziale che avviene tra Lipsia e Francoforte e che costituiscono – come è stato notato – lo

sfondo esoterico di molte sue opere⁶. Come confessa nella sua autobiografia, a Francoforte durante la convalescenza che segue l'infezione polmonare, Goethe legge l'*Opus mago-cabbalisticum et theosophicum* di Georg Welling, l'anonimo *Aurea catena Homeri*, le opere di Paracelso, van Helmont, Basilio Valentino, e nel frattempo va elaborando una particolare teoria emanazionista che è alla base delle dottrine di gran parte dei sistemi massonici tedeschi a carattere mistico-esoterico del tempo, dei quali l'autore subisce ben presto il fascino, e che sarà utile considerare nel corso della nostra lettura della favola.

Sappiamo che Goethe era massone (cfr. Wilson, 1999). La sua iniziazione risale al 1780, al periodo weimariano, quando il giovane francofortese si avvicina agli *arcana imperii* nell'avviarsi alla carriera politica al fianco del giovane sovrano Carl August (cfr. Freschi, 1999, pp. 95-8). Riassumere a grandi linee le coordinate storiche e i contenuti culturali del fenomeno Massoneria⁷ risulta particolarmente utile per la nostra comprensione del testo. L'*Ursprungslegende* individua i primi massoni nei muratori che edificarono il Tempio di Gerusalemme sotto il regno di Salomone. L'ideale del costruttivismo è alla base dell'associazione muratoria fino ad oggi: l'edificazione del tempio sta in realtà per quella morale dell'uomo. Nella simbologia massonica tale consapevolezza è spesso rappresentata dalla lettera "G" per "geometria", l'arte liberale mediante la quale la sapienza divina si rivela in generale nella creazione e in particolare nella costruzione del Tempio, attraverso un processo che il massone è deciso a ripercorre durante il percorso iniziatico in loggia. La data di nascita della "moderna" Libera Muratoria risale precisamente al 1717 e da Londra si diffonde in breve tempo in tutta Europa. Le logge sono composte da intellettuali, nobili, borghesi, accomunati da una fraternità spirituale e una curiosità intellettuale che fanno sì che tra gli affiliati vengano abbattute le barriere etiche e confessionali. Nel Settecento illuminista, tolleranza religiosa e libero pensiero si fondono in loggia ai primi ideali del deismo.

Tuttavia, se dal linguaggio delle maestranze edili medievali erano derivati i diversi gradi "azzurri" dell'iniziazione massonica, apprendista-compagno-maestro, dopo l'ostilità del papato, che nel 1738 con una bolla proibisce i "lavori" delle logge, accusate di ateismo, la massoneria francese cerca ben presto un compromesso con la Chiesa cattolica. Nasce così la *Franc-maçonnerie*, a carattere mistico-spirituale (cfr. Le Forestier, 1987; Frick, 2005), che introduce ulteriori gradi – i cosiddetti "alti gradi" – ricalcati sul modello della cavalleria medievale, soprattutto templare. Nella variante "francese", la cultura massonica viene, dalla metà del Settecento in poi, ad arricchirsi di contenuti simbolici che provengono dall'ambito dell'etica cavalleresca, dello spiritualismo cristiano, nonché del rosacrocianesimo e del simbolismo alchemico. L'idea dell'educabilità dell'uomo viene espressa mediante la metafora alchemica della "trasmutazione" da "materia prima" a "oro". Generalmente, all'iniziato è affidato il compito di ritrovare in sé, attraverso un processo di spiritualizzazione che si rifà quello alchemico, la sapienza divina con cui l'uomo era in contatto ma che sembra aver dimenticato in seguito alla caduta. Seppur solcata all'interno da divisioni e opposte tendenze, tale massoneria – come osserva Marino Freschi – vicina alla «spiritualità cristiana, in difesa della tradizione monarchica e spesso della stessa chiesa cattolica» (Freschi, 1999, p. 96), di derivazione "francese" e "scozzese", si diffonde dalla

metà del Settecento in Germania, dando più in là vita a una miriade di sistemi massonici a carattere mistico-esoterico, tra cui quello della "Rosacroce d'oro", a cui Goethe – sappiamo – era vicino.

Se teniamo conto del simbolismo alchemico nella lettura della favola goethiana, sembra alquanto significativo che sia l'oro a fare da motore dell'azione. All'inizio del *Märchen* sono le monete gettate dai fuochi fatui in un crepaccio a risvegliare dal sonno il serpente, probabilmente il vero e unico protagonista: «In dieser Kluft befand sich die schöne grüne Schlange, die durch die herabklingende Münze aus ihrem Schläfe geweckt wurde» («In questo crepaccio si trovava il bel serpente verde che, al tintinnio delle monete cadute, si ridestò dal sonno»)⁸. La vista e il contatto dell'oro producono un effetto immediato sul serpente, il quale «hätte [...] doch des lieben Goldes willen und in Hoffnung des herrlichen Lichtes alles unternommen, was man ihr auferlegte» (*MR*, p. 1084) («Tuttavia, a causa dell'amato oro e nella speranza di quella magnifica luce, avrebbe intrapreso qualsiasi cosa gli fosse stata imposta», *FA*, p. 15). Soprattutto, dopo aver mangiato l'oro, il serpente riesce finalmente a scorgere le statue dei re, di cui in precedenza aveva unicamente intuito la forma nella caverna. E il risveglio dei sovrani, al termine della favola, coinciderà con l'avverarsi della profezia, a ben vedere connotata politicamente dalla congiunzione di trono e altare. Ma tale momento finale risulta comprensibile solamente alla conclusione di un ben preciso percorso, che cercheremo di considerare nelle prossime pagine.

Per riassumere i contenuti della cultura massonica e del suo simbolismo, – forse con una eccessiva ed eppur necessaria generalizzazione – possiamo affermare che è l'opposizione binaria tenebre-luce a caratterizzarli (cfr. Boucher, 2006). Tale polarità può essere rintracciata nel *Märchen*: se nei *Wilhelm Meisters Lehrjahre* – romanzo esplicitamente massonico di Goethe – è ben evidente la presenza di una eguale "simmetria", e cioè la presa di coscienza che – come spiega ancora Freschi – «solo attraverso l'errare l'uomo raggiunge la consapevolezza dell'errore e attinge la coscienza della legge, della sua legge interiore, che lo mette in consonanza con quella della società più progredita» (Freschi, 1999, p. 97), anche nel *Märchen* si tratta di recuperare questa saggezza, che sembra rappresentare una totalità riconquistata, di farla riaffiorare alla superficie, per riscoprire la legge individuale che combacia con quella universale delle cose. Da una fase di partenza di confusione e inversione delle leggi naturali, nella quale impera un fastidioso dualismo che colpisce i personaggi e culmina nell'estrema materialità della morte del principe, si giunge, attraverso un percorso "iniziatico" che segue la rinascita, alla conoscenza della Legge universale, che coincide col definitivo risveglio e il ritorno in superficie dei re, la consacrazione del principe e le nozze con Lillie.

1. Per individuare le tappe di questo percorso, sembra utile soffermarsi su uno spunto che viene dallo studio della tradizione esoterica. In un celebre libro dal titolo *Le roy du monde* (1927), René Guénon fa riferimento a un mito indiano che, presente anche nella dottrina dell'ordine tedesco dei Rosacroce d'Oro (cfr. Marx, 1930), doveva essere familiare a Goethe. Concentrare la nostra attenzione su tale

simbolica figura risulta particolarmente utile a definire la struttura portante, la “simmetria” che sorregge il *Märchen*. «Il titolo di Re del mondo», afferma Guénon,

non indica un personaggio storico o più o meno leggendario. Esso designa, in realtà, un principio, l'Intelligenza cosmica che riflette la Luce Spirituale pura e formula la Legge (Dharma) propria delle condizioni del nostro mondo o del nostro ciclo di esistenza; [...] Manu, letteralmente, è colui che fa girare la ruota, colui cioè che, posto al centro di tutte le cose, ne dirige il movimento senza parteciparvi egli stesso (Guénon, 2006, p. 17).

Il termine “re del mondo” sta, in altre parole, secondo Guénon per la legge eterna che regola il divenire universale delle cose, ovvero la sapienza che è alla base del progetto con cui la divinità ha architettato il mondo.

Secondo il mito indagato da Guénon, il termine “Agarttha” definirebbe il centro iniziatico dove risiederebbe il re. Nell'epoca contemporanea, epoca di decadenza, l'“età del ferro” per gli occidentali o il “Kali-Yuga” secondo la tradizione indiana dei cicli, tale luogo sarebbe nascosto nelle viscere della terra, in una remota e inaccessibile regione. Anche all'inizio del *Märchen* i re risiedono in una caverna, dove attendono di poter tornare in superficie:

Wie dem auch sei, sagte die Schlange, indem sie das abgebrochene Gespräch fortsetzte, der Tempel ist erbauet. Er steht aber noch nicht am Flusse, versetzte die Schöne. Noch ruht er in den Tiefen der Erde, sagte die Schlange; ich habe die Könige gesehen und gesprochen. Aber wann werden sie aufstehen? fragte Lilie. Die Schlange versetzte: Ich hörte die großen Worte im Tempel ertönen: es ist an der Zeit (*MR*, p. 1099).

«Comunque sia,» disse il serpente proseguendo il discorso troncato, «il tempio è costruito». «Ma non sta ancora sul fiume» obiettò la Bella. «Ancora posa nelle profondità della terra;» disse il serpente «io ho veduto i re e ho parlato loro». «Ma quando si drizzeranno in piedi?» domandò Lilie. Il serpente rispose: «Io ho sentito risuonare nel tempio le grandi parole: l'ora è venuta» (*FA*, p. 40).

Nel *Märchen*, in realtà, i re di cui si attende la resurrezione e che, al termine della favola, accompagneranno il principe nella sua consacrazione sono tre, ma, seguendo il ragionamento di Guénon, si comprende che «ben più esatto sarebbe attribuire al Brahâtmâ l'espressione “Signore dei tre mondi”» (Guénon, 2006, p. 38). Ciò si spiega col fatto che «il capo supremo dell'Agarttha porta il titolo di Brahâtmâ “supporto delle anime nello Spirito di Dio”; i suoi due coadiutori sono il Mahâtmâ, “rappresentante dell'Anima universale” e il Mahânga, “simbolo di tutta l'organizzazione materiale del cosmo”» (ivi, p. 37). Possiamo riconoscere che questa, incarnata simbolicamente dai tre re, è anche la divisione che le dottrine occidentali rappresentano mediante la triade “spirito, anima, corpo”, la trinità per il cristianesimo. Guénon spiega ancora: «Al Brahâtmâ appartiene la pienezza dei due poteri sacerdotale e regale, considerati principalmente e in certo senso allo stato indifferenziato; i due poteri si distinguono in seguito per manifestarsi, il

Mahâtmâ rappresenta allora in particolare il potere sacerdotale e il Mahânga il potere regale» (ivi, p. 42). Allo stesso modo i tre re del *Märchen*, a cui si rivolgerà il principe nel corso della sua iniziazione, hanno rispettivamente gli stessi attributi del re dell'Agarththa, e cioè forza, bellezza e saggezza:

[...] der Alte trat zwischen den Jüngling und die Jungfrau und rief mit lauter Stimme: Drei sind die da herrschen auf Erden: die Weisheit, der Schein und die Gewalt. Bei dem ersten Worte stand der goldne König auf, bei dem zweiten der silberne und bei dem dritten hatte sich der eherne langsam emporgehoben [...] (MR, p. 1109).

Il vecchio si mise tra il giovane e la fanciulla e gridò alto: «Sono tre che là dominano sulla terra: la saggezza, l'apparenza e il potere». Alla prima parola si alzò in piedi il re d'oro, alla seconda il re d'argento e alla terza s'era sollevato lentamente quello di bronzo [...] (FA, p. 58).

E ancora, durante la cerimonia di consacrazione del principe:

Der Mann mit der Lampe führte nunmehr [...] den Jüngling vom Altare herab und gerade auf den ehernen König los. Zu den Füßen des mächtigen Fürsten lag ein Schwert, in eherner Scheide. Der Jüngling gürtete sich. Das Schwert an der Linken, die Rechte frei! rief der gewaltige König. Sie gingen darauf zum silbernen, der sein Zepter gegen den Jüngling neigte. Dieser ergriff es mit der linken Hand, und der König sagte mit gefälliger Stimme: Weide die Schafe! Als sie zum goldenen König kamen, drückte er mit väterlich segnender Gebärde dem Jüngling den Eichenkranz aufs Haupt und sprach: Erkenne das Höchste! (MR, p. 1110).

L'uomo della lampada condusse allora giù dall'altare il giovane [...] e lo portò diritto verso il re di bronzo. Ai piedi del potente principe giaceva una spada in un fodero bronzeo. Il giovane se la cinse. «La spada alla sinistra, la destra libera!» esclamò il re potente. Poi andarono da quello d'argento, che inclinò il suo scettro verso il giovane. Questi lo afferrò con la mano sinistra e il re disse con voce gentile: «Pasci le pecore!». Quando giunsero al re d'oro, egli, con gesti di paterna benedizione, calcò sulla testa del giovane la corona di foglie di quercia e disse: «Riconosci quel che è supremo» (FA, p. 59).

Particolare attenzione merita il fatto che in Goethe, con una lieve variazione, il potere sacerdotale diventi «Schein» nella prima citazione, ma nella seconda concordi comunque con l'essenza del potere sacerdotale, rappresentato dall'esortazione del secondo re, «Weide die Schafe». In realtà, il principio intermedio tra i tre sembra poter assumere varie sfumature, che ruotano comunque intorno alla sostanza spirituale dell'uomo, elemento tramite tra il basso e l'alto. In questo principio possono dunque essere comprese insieme la religione, l'estetica o la bellezza in generale: qualsiasi principio che elevi l'uomo dalla condizione materiale. La triade saggezza-bellezza-forza ritorna anche nella simbologia massonica e in loggia è rappresentata da tre colonne, al cui simbolismo – come vedremo – rimanda il testo goethiano. Anzi, diventerà chiaro alla fine del nostro discorso, come l'intero *Märchen*, con un *movimento ascendente*, si articola precisamente in base a questa triade: forza-spirito-saggezza. Per ora limitiamoci quindi ad osservare che i *tre re*

del *Märchen* corrispondono ai tre principi saggezza, spirito – dunque genericamente inteso come tramite tra sensibile e intellegibile – e forza e che insieme costituiscono una totalità riconquistata – incarnata nella figura del principe, sintesi dei tre principi e poteri – ma soltanto al termine di un particolare cammino.

2. Nel *Märchen* è infatti presente un *quarto* re. Come accennato, secondo Guénon, la rappresentazione del centro iniziatico sotto terra, in basso, nel sotto-suolo vale per l'attuale epoca di decadenza, un periodo di oscurità e confusione, di estrema materialità: qui il basso sembra essere estremamente lontano dall'alto; la terra e la materia scisse dalla sfera divina. Si noti che nella favola goethiana questa scissione è rappresentata dalla separazione delle due rive – a est il giardino della bella Lilie, a ovest gli altri. L'età che fa da sfondo al mondo della favola sembrerebbe rappresentare, seguendo ancora il ragionamento di Guénon, quella del Kali Yuga secondo la filosofia indiana, o "età nera o del ferro" degli antichi occidentali, l'ultimo dei quattro periodi in cui è diviso il Manvantara. Quest'ultimo comprende infatti quattro Yuga o periodi secondari: Krita-Yuga, l'"età dell'oro" dell'antichità greco-latina (o età dello spirito e della totalità edenica); Trêta-Yuga, l'"età dell'argento" (o età sacerdotale); Dwâpara Yuga, l'"età del bronzo" (o età della guerra); infine il Kali Yuga, l'"età del ferro" (o età della materia), che corrisponderebbe a un periodo di massima decadenza (cfr. anche Evola, 2002, pp. 41-2). Nel *Märchen* il *quarto* re, che evidentemente è il rappresentante di quest'ultimo periodo, seppur non di ferro, sembra essere comunque composto di metallo vile, nel linguaggio alchemico "materia prima" che non ha ancora subito un processo di raffinamento, di trasformazione in oro:

Allein das Metall, woraus er gegossen war, konnte man nicht leicht unterscheiden. Genau betrachtet war es eine Mischung der drei Metalle, aus denen seine Brüder gebildet waren. Aber beim Gusse schienen diese Materien nicht recht zusammengeschmolzen zu sein; goldne und silberne Adern liefen unregelmäßig durch eine eiserne Masse hindurch, und gaben dem Bilde ein unangenehmes Ansehn (MR, pp. 1088-9).

[...] in quale metallo fosse fuso non si riusciva facilmente a distinguere. Considerandolo con attenzione, si vedeva che era una mescolanza dei tre metalli di cui erano formati i suoi fratelli. Ma pareva che nella fusione quegli elementi non si fossero bene amalgamati: venature d'oro e d'argento attraversavano irregolarmente una massa bronzea e davano all'immagine un aspetto sgradevole (FA, pp. 22-3)⁹.

E ciò spiega anche perché il "centro iniziatico", nella fase d'apertura del *Märchen*, si trovi in basso: sembra infatti che sia il quarto re a governare: «Was wird aus dem jüngsten werden? fragte der König. Er wird sich setzen, sagte der Alte. Ich bin nicht müde, rief der vierte König mit einer rauhen stotternden Stimme (MR, p. 1088)» («"Che avverrà del più giovane?" domandò il re. "Si sederà" disse il vecchio. "Io non sono stanco" gridò il quarto re con una voce rauca e balbettante», FA, p. 22). Se nel *Märchen* è il quarto re a governare, tutti aspettano con ansia il risveglio degli altri *tre* sovrani. E il loro risveglio coinci-

derà con l'avverarsi della profezia e con un'età di redenzione, saggezza ed equilibrio tra i principi che regolano il mondo.

È importante notare come, secondo Julius Evola, la saga del Graal sia una variazione occidentale del mito generale dell'imperatore o "re del mondo" invisibile, «ritiratosi in una sede inaccessibile donde si rimanifesterà un giorno», un re che ora «dorme e dovrà ridestarsi» (Evola, 2002, p. 64). Sempre nel mito del Graal – dice Evola – «il tema complementare, di un regno devastato o isterilito che attende la restaurazione, trova il suo equivalente nel tema dell'Albero Secco» (ivi, p. 68). Nel *Märchen* la povera Lilie si lamenta della sterilità che devasta il suo giardino – il suo grembo? – che non dà più frutti: «Alle Pflanzen in meinem großen Garten tragen weder Blüten noch Früchte» (MR, p. 1097) («Tutte le piante nel mio grande giardino non fanno né fiori né frutti», FA, p. 37). E ancora «Die Schirme dieser Pinien, die Obeliskten dieser Zypressen, die Kolossen von Eichen und Buchen, alles waren kleine Reiser, als ein trauriges Denkmal von meiner Hand in einen sonst unfruchtbaren Boden gepflanzt» (MR, p. 1097) («Gli ombrelli di questi pini, gli obelischì di questi cipressi, i colossi delle querce e dei faggi, erano tutti piccoli ramoscelli quando con le mie mani li piantai, a triste rimembranza, in un terreno peraltro sterile», FA, p. 37).

E come nel mito del Graal «l'immagine di una regalità in stato di "sonno" o di morte apparente si lega a quella di una regalità alterata, lesa paralizzata, non nel riguardo del suo principio intangibile, bensì dei suoi rappresentanti esteriori e storici» (Evola, 2002, p. 64), anche il principe del *Märchen* sembra ritrovarsi in una spiacevole condizione edipica, se non "amletica", di paralisi abulica perché «ein tiefer Schmerz schien alle äußeren Eindrücke abzustumpfen» (MR, p. 1093) («un profondo dolore pareva ottundere ogni impressione esterna», FA, p. 30):

Sieh mich an, sagte er zu der Alten; in meinen Jahren, Welch einen elenden Zustand muß ich erdulden. Diesen Harnisch, den ich mit Ehren im Kriege getragen, diesen Purpur, den ich durch eine weise Regierung zu verdienen suchte, hat mir das Schicksal gelassen, jenen als eine unnötige Last, diesen als eine unbedeutende Zierde. Krone, Zepter und Schwert sind hinweg, ich bin übrigens so nackt und bedürftig, als jeder andere Erdensohn, denn so unselig wirken ihre schönen blauen Augen, daß sie allen lebendigen Wesen ihre Kraft nehmen, und daß diejenigen, die ihre berührende Hand nicht tötet, sich in den Zustand lebendig wandelnder Schatten versetzt fühlen (MR, p. 1094).

«Guardami,» disse alla vecchia «quali misere condizioni sono costretto a sopportare alla mia età. Questa corazza, che in guerra indossai con onore, questa porpora, che governando saggiamente cercai di meritare, il destino me le ha lasciate: quella come un inutile peso, questa come un ornamento privo di significato. Corona, scettro e spada sono scomparsi; per il resto, io sono nudo e bisognoso come ogni altro figlio della terra, poiché talmente fatale è l'effetto dei suoi begli occhi azzurri da togliere la forza a ogni creatura, cosicché coloro che il tocco della sua mano non uccide si sentono ridotti allo stato di vagolanti ombre viventi» (FA, pp. 31-2).

Il principe, separato dalla riva della bella Lilie, nella prima parte del *Märchen* si presenta come depresso e maleducato, incapace di dominarsi e gestire i propri sentimenti, attratto inevitabilmente dalla forza di gravità della materia.

Peggioro, ma anche altamente significativa rispetto alla nostra esegesi del testo, la condizione delle figure femminili. La separazione delle due rive provoca – come detto – un particolare dualismo che sfocia in un’inversione delle leggi naturali. A farne le spese sono soprattutto la vecchia e la bella Lilie. La vecchia assume su di sé il debito dei fuochi fatui nei riguardi del traghettatore e ciò fa sì che la vita per lei non rappresenti più fonte di gioia, ma un peso da sopportare con dubbi e difficoltà:

Das Weib ging mit langsamen Schritt, denn der Korb drückte sie aufs Haupt, und es war doch nicht der Onyx, der so lastete. Alles Tote was sie trug fühlte sie nicht, vielmehr hob sich alsdann der Korb in die Höhe und schwebte über ihrem Haupte. Aber ein frisches Gemüs oder ein kleines lebendiges Tier zu tragen, war ihr äußerst beschwerlich (MR, p. 1091).

La donna procedeva a passo lento perché il cesto le gravava sul capo, eppure non era l'onice a pesare tanto. Tutto ciò che di morto lei portava, non lo sentiva, anzi, il cesto allora si alzava e restava sospeso in aria sopra la sua testa. Ma portare verdura fresca oppure un animaletto vivo l'affaticava moltissimo (FA, p. 27).

E ancora: «Sie bedachte, ob sie nicht lieber zurückgehen und die fehlenden Stücke aus ihrem Garten wieder ersetzen sollte, und ging unter diesen Zweifeln immer weiter vorwärts» (MR, p. 1091) («Lei rifletté se non dovesse piuttosto tornare indietro e sostituire i pezzi mancanti prendendoli dal suo orto, ma con tale dubbio continuò ad andare avanti», FA, pp. 27-8).

Il dualismo colpisce altresì duramente la bella Lilie, portatrice di una spiacevole qualità mortifera: «sie wird ihn durch ihre Berührung lebendig machen, wie sie alles Lebendige durch ihre Berührung tötet» (MR, p. 1091) («lei, con il suo tocco, darà la vita, così come ogni essere vivente al suo tocco muore» FA, p. 26). Con una piccola parafrasi potremmo affermare che la bella Lilie è in grado di donare la morte e al contempo elargire la vita, far morire e insieme rinascere. Sembra rappresenti l'incarnazione insomma, come è chiaro nel *Märchen* nel caso del principe, di una forza vivificante, tramite tra sensi e intelletto. La letteratura trobadorica medievale e la neoplatonica rinascimentale offrono molti esempi di donne con tale qualità e di rapporti amorosi “trasfiguranti”¹⁰. Ad esempio in Da Barberino troviamo un'illustrazione che indica un uomo e una donna colpiti da un dardo di Amore, con la scritta: «Da questa morte seguirà vita»¹¹.

Echi provengono evidentemente anche dalla Cabbala e sembra che Lilie raffiguri il mito ebraico della *Shekinah*. Al centro delle speculazioni teosofico-cabbalistiche si trova la rappresentazione dell'albero delle *Sefiroth*, che descrive il processo attraverso cui il principio divino superiore si emana nel creato attraverso diversi stadi o forze – le *Sefiroth* appunto. In questa progressiva catena emanativa, la *Shekinah* risulta essere l'ultima e più bassa delle *Sefiroth* e rappresenta il «fondamento femminile» (Scholem, 1993, p. 237) e terreno del principio superiore insondabile. Secondo Scholem:

Originariamente [...] questa unione era perpetua: nulla disturbava la beata unione dei ritmi della vita divina nell'unica grande melodia di Dio; e nulla turbava

allora il contatto permanente coi mondi della creazione, e specialmente con il mondo dell'uomo, nei quali pulsava la vita di Dio (ivi, p. 238).

Ma dopo la caduta – continua Scholem – quest'unione s'è infranta e «c'è una misteriosa frattura» nella vita della divinità (e dell'uomo) e l'"alto" si è separato dal "basso": la *Shekinah* viene a trovarsi irrimediabilmente scissa dall'alto, separata da questo dall'intera catena emanativa, che produce anche il dualismo di bene e male. Spiega Gilberto Sacerdoti (1990, pp. 185-6):

Tali forze [le *Sephiroth*], interne alla divinità, ma che si manifestano anche nell'uomo che a immagine della divinità è fatto, comprendono anche il male e il sesso, che vengono così ad essere delle parti integranti dell'"organismo divino". Queste parti "povere" e "basse" [la *Shekinah* appunto] sono di origine divina e celeste non meno di quelle superiori, e producono degli esiti negativi solo quando vengono separate dalla complessa e armonica unità originaria.

Nel *Märchen* la qualità mortifera della bella Lillie è causata principalmente dalla separazione delle due rive. Nel nostro caso dunque, nell'età del ferro, in quest'era di particolare materialità, il basso non è più partecipe dell'alto e l'uomo ha perciò relegato l'elemento femminile in una sfera terrena e deturpata o comunque "altra". Da questa scissione – nella favola tra le due rive, lo ribadiamo – deriva, a nostro avviso, "la colpa" della vecchia, il pregiudizio dei fuochi fatui nei suoi confronti, il colore della sua pelle e la qualità mortifera della bella Lillie, di cui il principe ha paura, sebbene da essa verranno più in là vita e redenzione. Goethe sembra puntare l'attenzione su questo pregiudizio nei confronti dei personaggi femminili, – a ben vedere – le più colpite dall'inversione delle leggi naturali. Adirittura, se leggiamo "tra le righe", la vecchia del *Märchen* sembra ricordare la Maddalena dei vangeli, incarnazione del pregiudizio che ha colpito la donna nei secoli. «Sie saß am Feuer und weinte» (*MR*, p. 1089) («Sedeva accanto al fuoco e piangeva», *FA*, p. 24): è così che il vecchio con la lampada – e si dimostrerà più in là che questo assume nella favola i tratti di Gesù Cristo –, tornando a casa, trova la moglie, che è stata oggetto delle irriverenti allusioni dei fuochi fatui: «kaum sind sie im Hause, so fangen sie an, auf eine unverschämte Weise, mir mit Worten zu schmeicheln, und werden so zudringlich, daß ich mich schäme daran zu denken» (*MR*, p. 1089) («appena in casa cominciano a farmi dei complimenti così importuni che mi vergogno a pensarci»), *FA*, p. 24). Il vangelo di Luca descrive l'incontro di Gesù con la Maddalena con le seguenti parole:

Or, ecco, una donna, che era conosciuta nella città come peccatrice, avendo saputo che egli era a tavola nella casa del Fariseo, venne portando un vaso di alabastro pieno di profumo, e, postasi dietro, vicino ai suoi piedi, piangendo, incominciò a bagnarglieli di lacrime, e li asciugava coi capelli del suo capo, poi li baciava e li unguava di profumo. Il Fariseo, che lo aveva invitato, vedendo questo, pensava dentro di sé: «Se costui fosse profeta, saprebbe chi è questa donna che lo tocca, di che razza, e che è una peccatrice» (*Luca* 7, 37-9).

Come nel caso del *Märchen*, anche nell'episodio biblico Gesù trova la Maddalena in lacrime a causa del pregiudizio che la colpisce. Ma c'è di più: entrambe, la vec-

chia e Maddalena nei due racconti diventano “Schuldnerinnen”, “debitrici”, a causa di questo pregiudizio. La vecchia diventa “debitrice” perché contrae il debito dei fuochi fatui nei confronti del traghettatore: «Es ist noch ein Mittel. Wenn Ihr Euch gegen den Fluß verbürgt und Euch als *Schuldnerin* bekennen wollt, so nehm’ ich die sechs Stücke zu mir, es ist aber einige Gefahr dabei» (MR, p. 1092, corsivo mio) («C’è ancora una possibilità. Se voi vi rendete garante verso il fiume e riconoscete di essergli debitrice, allora io mi prendo i sei ortaggi, però c’è qualche pericolo», FA, pp. 28-9). Da qui, il suo travagliato cammino. Anche nel racconto del vangelo Gesù paragona Maddalena ad una debitrice, a cui sarà necessario condonare il debito: «Un creditore aveva due *debitori*, uno gli doveva cinquecento denari e l’altro cinquanta. Non avendo essi con che pagare, condonò a tutt’e due il loro debito». [...] Disse poi a lei: “Sono perdonati i tuoi peccati”» (Luca 7, 41-8, corsivo mio). Ugualmente, nel *Märchen*, sarà il marito, l’“uomo con la lampada”, una volta avveratasi la profezia, una volta riunite le due rive e perciò il basso e l’alto, a “condonare i debiti” della vecchia con un linguaggio dal chiaro registro evangelico: «Gehe, sagte der Alte, und folge mir! Alle Schulden sind abgetragen» (MR, p. 1109) («Vai,” disse il vecchio “e ubbidiscimi! Tutti i debiti sono rimesisi”», FA, p. 58).

Si noti che, a profezia avverata, il vecchio è anche in grado di “lavare” la mano della povera vecchia, diventata *nera* in seguito al debito contratto. Tale negritudine provocata dalla “colpa” non può che far riflettere alla luce della lettura del *Cantico dei Cantici*, che i cabbalisti erano soliti leggere “esotericamente”:

Bruna son io e pur leggiadra,
o figlie di Gerusalemme,
come le tende di Kedar,
come i padiglioni di Salomone.
Non state a guardare se io son bruna,
perché mi ha abbronzato il sole.
(*Cantico dei Cantici* 1, 5-6)

La sposa del *Cantico* invita lo sposo ad andare al di là del pregiudizio causato dalla sua pelle. E se l’esegesi del *Canto* svolta dai cabbalisti identifica la sposa con la *Shekinah*¹², qui la donna spinge lo sposo soprattutto a riscoprire il numinoso nascosto in lei. È questa infatti la soluzione proposta dai cabbalisti al problema della caduta. Ripetiamo che per questi è la caduta ad aver reso Dio “trascendente”, e solo nella redenzione, quando sarà restaurata l’armonia del mondo, «vi sarà perfezione in alto e in basso e tutti i mondi saranno riuniti in uno» (Scholem, 1993, p. 240). Allora, niente più dualismi, né pregiudizi, né colpe. Il compito dell’uomo è di ristabilire questa *immanenza divina* e questa armonia di alto e basso, spirito e materia. Attraverso l’unione con la *Shekinah*.

In poche parole all’uomo non rimane che raggiungere l’alto attraverso il basso: è il principio femminile a far da tramite. Anche secondo Evola, nella saga del Graal, «per la soluzione positiva, cioè per la trasformazione olimpica come reintegrazione dello stato primordiale, si pone una condizione. Anzitutto la prova e la conquista della dama e la conferma così della qualificazione virile» (Evola, 2002, p. 44). A prescindere dal linguaggio “cavalleresco” di Evola, l’età del ferro

sembra debba esaurirsi nella massima materialità: bisogna insomma che il principe "tocchi il fondo." Per raggiungere l'"alto" dovrà inevitabilmente passare per il "basso" della "morte d'amore". E si prepara così all'atto "eroico":

Nein, es ruht noch ein Funke des alten Heldenmutes in meinem Busen; er schlage in diesem Augenblick zur letzten Flamme auf! Wenn Steine an deinem Busen ruhen können, so möge ich zu Stein werden; wenn deine Berührung tötet, so will ich von deinen Händen sterben (MR, p. 1100).

«No, tuttora langue nel mio petto una scintilla dell'antico eroismo: che divampi in questo momento nell'ultima fiammata! Se le pietre possono posare sul tuo seno, che io diventi pietra; se il tuo tocco uccide, io voglio morire di mano tua» (FA, p. 43).

Si rilegga ora con un po' di malizia l'episodio della "morte" del principe nel contatto con Lillie:

Mit diesen Worten machte er eine heftige Bewegung; der Habicht flog von seiner Hand, er aber stürzte auf die Schöne los, sie streckte die Hände aus, ihn abzuhalten und berührte ihn nur desto früher. Das Bewußtsein verließ ihn, und mit Entsetzen fühlte sie die schöne Last an ihrem Busen. Mit einem Schrei trat sie zurück, und der holde Jüngling sank entseelt aus ihren Armen zur Erde (MR, p. 1101).

Con queste parole fece un gesto brusco; lo sparviero volò via dal suo pugno, ma lui si gettò sulla Bella, che tese le mani per trattenerlo e così non fece che toccarlo ancora prima. Il giovane perse coscienza e lei con terrore sentì l'amato peso sul proprio seno. Con un grido si ritrasse, e il caro giovane, dalle sue braccia, cadde esanime a terra (FA, p. 44).

È d'altronde significativa la circostanza che l'incontro del principe con la bella e "pericolosa" Lillie sia avvenuto grazie all'aiuto del serpente: «Der Alte [...] sagte [...] zur schönen Lillie: Rühre die Schlange mit der linken Hand an und deinen Geliebten mit der rechten» (MR, p. 1105) («Il vecchio [...] disse alla bella Lillie: "Tocca il serpente con la mano sinistra e il tuo amato con la destra"», FA, p. 52). In ambito cabalistico, in un breve trattato di Giqatilla dal titolo *Il mistero del serpente e del giudizio di esso*, possiamo leggere:

Sappi che il serpente al principio della sua creazione rappresenta qualcosa di importante e di necessario per l'armonia [...]. E questo è il mistero del serpente celeste [...] che muove tutte le sfere e guida il loro corso da est a ovest e da nord a sud. E senza esso non avrebbe vita nessuna creatura nel mondo sublunare, e non vi sarebbe seminazione né crescita e nessuno stimolo alla procreazione di tutte le creature (cit. in Scholem, 1993, p. 255).

Ed è altresì significativo che, tornando al mito del "re del mondo", Guénon affermi che

il capo supremo dell'Agarthà è spesso detto sovrano "pontefice". Il *Pontifex* è letteralmente un "costruttore di ponti" (titolo massonico); simbolicamente il

Pontifex è colui che adempie la funzione di mediatore, in quanto stabilisce la comunicazione fra questo mondo e i superiori; un po' dappertutto, presso gli Scandinavi, i Persiani, gli Arabi, in Africa centrale e anche presso certi popoli dell'America del Nord, è il ponte che collega il mondo sensibile a quello sopransensibile (Guénon, 2006, p. 19).

Nel *Märchen* è il serpente a far letteralmente da ponte tra le due rive, per favorire l'incontro tra il principe e Lilie e ricostituire così, con una rinnovata unione di ciò che era separato, l'armonia tra basso e alto: «denn die Schlange war es, die sich jeden Mittag über den Fluß hinüber bäumte und in Gestalt einer kühnen Brücke dastand» (*MR*, pp. 1094-5) («perché era il serpente che ogni mezzogiorno s'inarcava sopra il fiume e così vi restava nella forma di un ardito ponte», *FA*, p. 33).

Nella favola il passaggio per l'estrema materialità della "morte" del principe è infatti necessario punto di partenza per una fase di elevazione e rigenerazione. Evidente è il rimando alla particolare teoria emanazionista che il giovane Goethe aveva elaborato in base al confronto con la letteratura ermetico-alchemica rinascimentale e che abbozza al termine dell'ottavo libro di *Dichtung und Wahrheit*. Come in altre cosmogonie alchemiche e cabbalistiche, in quella di Goethe, il processo emanazionistico che si riversa nella creazione procede significativamente dalla quarta ipostasi dello spirito divino in Lucifero, che all'apice della gloria divina commette il peccato dell'orgoglio e viene punito con la materializzazione nel caos primordiale. Questo *quarto* principio – che nel *Märchen* sembra essere rappresentato dal *quarto* re –, che va a formare il polo della materia, è da Goethe separato dalla trinità cristiana, che costituisce, al contrario, il polo dello spirito – rappresentato nella favola dagli altri *tre* re. Come nelle dottrine gnostiche, secondo Goethe, il principio divino si esprime infatti sotto forma di spirito e materia. E poiché generato dal padre, anche il quarto principio terreno ha un proprio valore perché, nonostante la separazione dall'alto, in esso risplende ancora la scintilla luminosa dell'intelligenza divina. Nello stadio successivo del processo emanazionistico tratteggiato da Goethe, il compito degli Elohim è infatti quello di riaccendere questa scintilla. Per dar vita alla creazione, gli Elohim, gli spiriti "buoni", agiscono cioè sul caos primordiale fino a plasmarlo mediante un'unione. Ciò che era stato separato nella caduta di Lucifero, la materia dallo spirito, va riunito, poiché la progressiva espansione del creato può avvenire unicamente attraverso questa rinnovata unione dei due principi in precedenza separati.

Considerata la cosmogonia ermetico-cabbalistica di Goethe, è necessario sottolineare come le sue fasi siano alla base della pratica alchemica come pure parte del simbolismo della maggior parte delle dottrine dei sistemi massonici teosofici europei di fine Settecento³. Gli alchimisti sono convinti che per sceverare lo spirito dalla materia, raffinare le sostanze e ottenere così la pietra filosofale, per riscoprire la *Sophia*, e cioè la legge primordiale che – per i neoplatonici – informa l'intero cosmo, bisogna ripercorrere nell'alambicco le diverse fasi della creazione. Le diverse fasi del processo alchemico sono quelle riassunte da Goethe nella sua cosmogonia e quindi nel *Märchen*: prima separazione dei due principi – spirito e materia, nel simbolismo alchemico, "sole" e "luna", "re" e "regina", elemento "maschile" e "femminile" – con la caduta di Lucifero e la separazione dagli

Elohim; poi di nuovo la loro unione. Regula Frankhauser riassume così il significato del primo stadio della trasmutazione, detto *nigredo*, che evidentemente nel *Märchen* è raffigurato con il primo contatto tra il principe e la bella Lilie e la successiva separazione:

Die Entmaterialisierung der Materie, soteriologisch gesprochen ihre Erlösung, verläuft dabei über die "materia prima": die Rückführung in einen ungestalteten Ursprungszustand wird zum Anfang einer erneuten Kreation auf einer nunmehr höheren Seinsstufe. Die Zurückverwandlung in den Urstoff oder das reine Zugrundeliegende ist Bedingung dafür, dass die Materie gewissermaßen aufstiegsfähig wird. Am häufigsten wird sie als "nigredo" oder Schwärzung bezeichnet, als Umwandlung also eines Stoffes in ein dunkles Ungestaltetes; ein "kleiner Tod", der innerhalb der alchemistischen Symbolik Tod und Rekreation als sexuelles Erlebnis aus gibt (Frankhauser, 1997, p. 95).

Nel processo alchemico, la fase fondamentale della *nigredo*, o morte della materia, è strettamente connessa a quella della *solutio*, spesso raffigurata nel linguaggio e nel simbolismo alchemici attraverso un atto sessuale tra "re" e "regina", "sposo" e "sposa". La Frankhauser spiega ancora: «Der Tod ist Angelpunkt innerhalb des alchemistischen Laborierens, ohne ihn geht nichts. Seine Bedeutung hat er im Reinigungsritual, welche für "renovatio" oder "resuscitatio" unabdingbar ist. Der Liebesakt allegorisiert die "Solutio perfecta" als erotische Auflösung» (ivi, pp. 97-8).

Allo stesso modo, legato alla metafora alchemica di morte e resurrezione della materia da trasmutare, tra i riti massonici "di passaggio", quello "funerario" assume nei "lavori di loggia" una particolare importanza nel percorso dell'iniziato. Spiega Schiavone (s.d.):

In Massoneria il rito funerario è il simbolo della metamorfosi dell'uomo nel fatale passaggio dalla caducità terrena all'eterno, dal contingente al trascendente, dal sensoriale allo spirituale, richiamando inoltre i concetti di *rinascita*, di *evoluzione continua*, di *fratellanza universale*, di *reintegrazione nell'Uno*. [...] Si fa strada così la consapevolezza che dalla morte possa scaturire un'importante e profonda lezione educativa; che dalla putredine della decomposizione possano nascere i profumi e le bellezze della vita (come, appunto, accade in natura); che il trapasso non è che l'iniziazione ai misteri di una risurrezione e che nulla si disperde e si estingue in natura.

E ancora:

Il rito massonico inizia simbolicamente a Mezzanotte, quando cioè le tenebre più profonde stendono un velo di dolore sulla natura che attende, momentaneamente vedova, il ritorno dell'astro che la vivifica. A questo punto i presenti si raccolgono intorno al tumulo che sta al centro del Tempio [...] (*ibid.*).

Sembra che Goethe nel *Märchen* lavori anche sui dettagli del rito: anche nella favola questo avviene a mezzanotte, quando i presenti formano una catena intorno al corpo del principe, di cui si attende la resurrezione.

3. Il passaggio per l'oscurità della tenebra, per la morte della materia, sembra necessario affinché si cominci di nuovo ad aver speranza nella luce che annuncia la rinascita: «[...] Ihr sollt [...] das größte Unglück als Vorbote des größten Glücks ansehen; denn es sei an der Zeit» (MR, p. 1096) («“dovete [...] vedere nella massima infelicità il preannuncio della massima felicità; poiché l'ora è venuta”», FA, p. 36). E infatti, dopo questa necessaria “ri-caduta”, dopo questa “morte”, eccesso di materialità e corporeità che riproduce la caduta di Lucifero, comincia ora nel *Märchen* una progressiva fase di spiritualizzazione. Tale passaggio sembra simboleggiato dalla figura (Ouroboros) formata dal serpente intorno al cadavere del principe: «Sie zog mit ihrem geschmeidigen Körper einen weiten Kreis um den Leichnam, faßte das Ende ihres Schwanzes mit den Zähnen und blieb ruhig liegen» (MR, p. 1101) («Con il suo corpo flessuoso formò un ampio cerchio intorno al cadavere, poi afferrò con i denti la punta della propria coda e rimase quieto a giacere», FA, p. 44). La fine e l'inizio, la morte e la vita sembrano ricongiungersi nel cerchio. Da qui il venir meno della materia e del principio terreno, simboleggiato dal sacrificio del serpente – «Was hast du beschlossen? Mich aufzuopfern, ehe ich aufgeopfert werde» (MR, p. 1105) («“Che cosa hai deciso?”. “Di sacrificarmi, prima di essere sacrificato”», FA, p. 51) – e la trasformazione in una sostanza più elevata:

wie sonderbar die Schlange sich verändert hatte. Ihr schöner schlanker Körper war in tausend und tausend leuchtende Edelsteine zerfallen; unvorsichtig hatte die Alte, die nach ihrem Korbe greifen wollte, an sie gestoßen, und man sah nichts mehr von der Bildung der Schlange, nur ein schöner Kreis leuchtender Edelsteine lag im Grase (MR, p. 1106).

Ci si accorse della strana trasformazione subita dal serpente. Il suo bel corpo snello si era sgretolato in mille e mille gemme splendidi: sbadatamente la vecchia lo aveva urtato tendendo la mano per prendere il cesto, e più nulla si vedeva della forma del serpente, solo un bel cerchio di fulgide pietre preziose era sull'erba (FA, p. 52).

In questo senso, nella seconda parte del *Märchen* cominciano ad abbondare i riferimenti alla simbologia della Libera Muratoria, segnale che l'elevazione del principe sia in realtà una vera e propria iniziazione massonica: «Ist nicht von den großen Pfeilern geweissagt, die aus dem Flusse selbst heraussteigen werden?» (MR, p. 1098) («“Non parla forse la profezia di grandi pilastri che usciranno fuori dal fiume stesso?”», FA, p. 39). Le tre colonne “Weisheit”, “Schönheit”, “Stärke”, come accennato sopra riguardo agli attributi del re del mondo, sono simboli fondamentali nella tradizione massonica e rappresentano gli attributi richiesti all'adepto per essere iniziato all'ultimo grado. Si noti che sono in scala ascendente: “forza”, “bellezza”, “saggezza”, con la seconda a far da tramite tra i due, e rappresentano – a ben vedere – gli stadi della *Bildung* del principe. Anche il dialogo che segue all'entrata dei protagonisti nel tempio sembra provenire dall'ambito massonico e viene di solito recitato in loggia per accogliere il neofita (cfr. Binder, 2000, pp. 348-51):

Nach einiger Pause fragte der goldne König: Woher kommt ihr?– Aus der Welt, antwortete der Alte. –Wohin geht ihr? fragte der silberne König. – In die Welt,

sagte der Alte. – Was wollt ihr bei uns? fragte der ehernen König. – Euch begleiten, sagte der Alte (MR, p. 1107).

Passato qualche istante, il re d'oro domandò: «Da dove venite?». «Dal mondo» rispose il vecchio. «Dove andate?» domandò il re d'argento. «Nel mondo» disse il vecchio. «Che cosa volete qui da noi?» domandò il re di bronzo. «Accompagnarvi» disse il vecchio (FA, p. 54).

Gli scambi «Woher kommt ihr?» «Aus der Welt» e «Wohin geht ihr?» «In die Welt» sono tipici del rito "di passaggio" massonico, nel quale l'adepto si appresta a scegliere una nuova vita, lasciandosi le precedenti esperienze alle spalle e accettando una nuova disciplina e la sottomissione a un principio superiore, nel *Märchen* evidentemente incarnato dal monarca: «“Was wollt ihr bei uns?” fragte der ehernen König. “Euch begleiten”». Ancora, l'itinerario iniziatico, nella simbologia massonica, è altresì simboleggiato dalla cosiddetta "scala della sapienza" che indica il cammino ascensionale dell'adepto (cfr. Porciatti, s.d.) e ritorna anche nel *Märchen*:

Durch eine Treppe, die von innen heraufging, trat nunmehr der edle Jüngling in die Höhe, der Mann mit der Lampe leuchtete ihm, und ein anderer schien ihn zu unterstützen, der in einem weißen kurzen Gewand hervorkam und ein silbernes Ruder in der Hand hielt; man erkannte in ihm sogleich den Fährmann, den ehemaligen Bewohner der verwandelten Hütte (MR, pp. 1108-9).

Per una scala, che partiva dall'interno, saliva ora in cima il nobile giovane, l'uomo della lampada gli faceva luce e un terzo, spuntato fuori in una veste bianca e corta tenendo nella mano un remo d'argento, pareva sorreggerlo; si riconobbe subito in lui il barcaiolo, il vecchio abitante della capanna trasformata (FA, p. 57).

È di notevole interesse notare come il principe, nel salire la scala, in questa sua "elevazione", sia accompagnato dal vecchio con la lampada e dal traghettatore.

La critica ha già posto l'attenzione sulla trasformazione del tempio che avviene nella fase di chiusura della favola (cfr. Ohly, 1961-62, pp. 147-66). Il tempio, che sembrava, come abbiamo visto, quasi una loggia massonica sembra ora trasformarsi lentamente in una chiesa, che spesso nell'iconografia cristiana viene rappresentata da una nave: «Man konnte deutlich fühlen daß der ganze Tempel sich bewegte, wie ein Schiff das sich sanft aus dem Hafen entfernt, wenn die Anker gelichtet sind» (MR, p. 1108) («Si poteva chiaramente avvertire che l'intero tempio si stava muovendo come una nave che, levate le ancore, pian piano si allontana dal porto», FA, p. 55). Dapprima ha i tratti di un tempio pagano, un pantheon in particolare: «Wenige Augenblicke schien ein feiner Regen durch die Öffnung der Kuppel hereinzurieseln; [...] nicht lange darauf glaubten sie stillzustehen, doch sie betrogen sich; der Tempel stieg aufwärts» (MR, p. 1108) («Per qualche momento parve che una pioggia fine colasse giù dall'apertura della cupola [...]. Poco dopo cedettero di essere fermi, ma s'ingannavano: il tempio stava risalendo», FA, p. 56). Poi sembra trasformarsi in un tempio ebraico, caratterizzato dalla sola presenza di un altare:

Nicht lange, so veränderte sie sogar ihre Gestalt, denn das edle Metall verließ die zufälligen Formen der Bretter, Pfosten und Balken, und dehnte sich zu einem herrlichen Gehäuse von getriebener Arbeit aus. Nun stand ein herrlicher kleiner Tempel in der Mitte des großen, oder wenn man will, ein Altar des Tempels würdig (*MR*, p. 1108).

In breve mutò persino la sua configurazione; il nobile metallo abbandonò infatti le casuali forme di assi, travi e pali, e si distese in un magnifico involucro lavorato a sbalzo. Ora, nel mezzo del grande tempio, si ergeva uno stupendo tempietto o, se si vuole, un altare degno del grande tempio (*FA*, p. 57).

Infine assume i tratti di una chiesa cristiana, in particolare – è stato osservato – la basilica di San Pietro¹⁴:

Ein großer mit Säulen umgebener Platz machte den Vorhof, an dessen Ende man eine lange und prächtige Brücke sah, die mit vielen Bogen über den Fluß hinüber reichte; sie war an beiden Seiten mit Säulengängen für die Wanderer bequem und prächtig eingerichtet, deren sich schon viele Tausende eingefunden hatten, und emsig hin – und widergingen. [...] Der Tempel ist der besuchteste auf der ganzen Erde (*MR*, pp. 1111-4).

Una grande piazza circondata da colonne faceva da atrio, in fondo al quale si vedeva un lungo e magnifico ponte che, con i suoi molti archi, scavalcava il fiume; ai due lati il ponte era stato provvisto di splendidi e comodi portici per i viandanti, che già s'erano raccolti a migliaia e se n'andavano solleciti avanti e indietro. [...] Non c'è, nel mondo intero, tempio più visitato di quello (*FA*, pp. 61-7).

A difesa di tale interpretazione, possiamo osservare come tra la seconda e la terza trasformazione del tempio avvenga qualcosa che deve far riflettere:

Die Alte, deren Hand, solange die Lampe verborgen gewesen, immer kleiner geworden war, rief: Soll ich doch noch unglücklich werden? Ist bei so vielen Wundern durch kein Wunder meine Hand zu retten? Ihr Mann deutete nach der offenen Pforte und sagte: Siehe, der Tag bricht an, eile und bade dich im Flusse. Welch ein Rat! rief sie, ich soll wohl ganz schwarz werden und ganz verschwinden, habe ich doch meine Schuld noch nicht bezahlt. Gehe, sagte der Alte, und folge mir! Alle Schulden sind abgetragen (*MR*, p. 1109).

La vecchia, la cui mano, per tutto il tempo che la lampada era rimasta nascosta, s'era fatta sempre più piccola, gridò: «Devo dunque rimanere ancora infelice? Fra tanti prodigi, non c'è né uno che può salvare la mia mano?». Il marito indicò la porta aperta e disse: «Guarda, spunta il giorno, affrettati a bagnarti nel fiume!». «Quale consiglio!» lei esclamò. «Mi toccherà così diventare tutta nera e scomparire completamente, non avendo ancora pagato il mio debito». «Vai,» disse il vecchio «e ubbidiscimi! Tutti i debiti sono rimessi» (*FA*, p. 58).

Nel passaggio da tempo ebraico a tempio cristiano, il vecchio con la lampada invita sua moglie al *battesimo* e lo fa – come osservato sopra – con un particolare registro evangelico che non può che ricordare la figura di Cristo. Un altro “indizio” spinge a identificare il vecchio nella figura del redentore: «Wer schafft uns den

Mann mit der Lampe, ehe die Sonne untergeht? [...] kurz darauf sah man den Mann mit der Lampe über den See hergleiten, gleich als wenn er auf Schlittschuhen ginge» (MR, pp. 1102-3) («“Chi fa arrivare l'uomo della lampada prima che tramonti il sole?”. [...] poco dopo si vide l'uomo della lampada che arrivava scivolando sul lago, come se andasse sui pattini», FA, pp. 45-7). Non può non far sorridere il fatto che il vecchio accorra al rito funebre, letteralmente *camminando sull'acqua*. Inoltre, il vecchio è sempre accompagnato dalla sua lampada che emana una luce dall'effetto estremamente benefico e anche Gesù, nell'esegesi e nella simbologia cristiana, è spesso associato alla metafora della luce che rischiarava le tenebre – il *lumen Christi* appunto. In molti trattati alchemici medievali e rinascimentali la figura di Cristo viene poi associata, seppur “ereticamente”, alla pietra filosofale, attraverso la quale avviene la trasmutazione alchemica¹⁵ e nel *Märchen* la lampada del vecchio sembra aver la stessa qualità trasfigurante: «Alle Gänge, durch die der Alte hindurch wandelte, füllten sich hinter ihm sogleich mit Gold, denn seine Lampe hatte die wunderbare Eigenschaft, alle Steine in Gold, alles Holz in Silber, tote Tiere in Edelsteine zu verwandeln» (MR, p. 1089) («Tutti i cunicoli per i quali il vecchio passava si riempivano subito d'oro dietro di lui; la sua lampada, infatti, aveva la miracolosa proprietà di trasformare in oro tutte le pietre, in argento tutto il legno, in pietre preziose gli animali morti», FA, pp. 23-4). Possiamo ora capire perché il principe, nel suo cammino iniziatico, dopo la morte alchemica e la nascita, nell'*ascesa* della scala sapienziale sia affiancato dal vecchio e venga costantemente illuminato dalla sua lampada¹⁶.

4. Alquanto significativamente la *Bildung* del principe giunge definitivamente a compimento con le nozze con la bella Lilie, simbolo della ormai raggiunta saggezza. Anche nella simbologia alchemica il culmine del processo di trasmutazione è rappresentato da un simbolico matrimonio, le cosiddette “nozze chimiche”, da cui nasce la pietra filosofale. È utile riassumere gli stadi finali del processo, che sembrano tornare nella simbologia del *Märchen*. Nel terzo stadio della trasmutazione, gli opposti che erano stati divisi nel processo della *solutio* per essere sublimati singolarmente vengono nuovamente uniti: è lo stadio del *coagula*. Sono le “nozze chimiche” di cui parla – un esempio tra gli altri – Johan Valentin Andreae, appunto nel suo *Die Chymische Hochzeit*, “manifesto” del rosacrocianesimo seicentesco e settecentesco. Nel quarto stadio la sostanza da trasmutare assume il colore bianco, l'*albedo*, mentre nel quinto stadio raggiunge la *rubedo* (la materia da trasmutare si fa rossa), che annuncia che l'*opera* è giunta a compimento. Dal “matrimonio” tra il principio attivo, maschile, e il passivo, femminile, nasce la pietra filosofale. Nelle nozze del *Märchen* questi passaggi sembrano essere fedelmente rispettati:

Liebe Lilie! rief er, als er ihr die silbernen Treppen hinauf entgegeneilte; denn sie hatte von der Zinne des Altars seiner Reise zugesehen: Liebe Lilie! was kann der Mann, ausgestattet mit allem, sich Köstlicheres wünschen als die Unschuld und die stille Neigung, die mir dein Busen entgegenbringt? O! mein Freund, fuhr er fort, indem er sich zu dem Alten wendete und die drei heiligen Bildsäulen ansah, herrlich und sicher ist das Reich unserer Väter, aber du hast die vierte Kraft ver-

gessen, die noch früher, allgemeiner, gewisser die Welt beherrscht, die Kraft der Liebe. Mit diesen Worten fiel er dem schönen Mädchen um den Hals; sie hatte den Schleier weggeworfen und ihre Wangen färbten sich mit der schönsten unvergänglichen Röte (MR, pp. 110-1).

«Cara Lillie!» gridò, mentre salendo le scale d'argento correva incontro a lei, che aveva assistito dalla sommità dell'altare a quel suo giro. «Cara Lillie! Che cosa può l'uomo, provvisto di tutto, desiderare di più prezioso dell'innocenza e del tacito affetto che il tuo cuore mi offre? Oh! Amico mio,» proseguì poi rivolgendosi al vecchio e guardando le tre sacre statue «splendido e sicuro è il regno dei nostri padri, ma tu hai dimenticato la quarta forza che, ancora più antica, più universale, più incontestabile domina il mondo: la forza dell'amore». Con queste parole gettò le braccia al collo della bella fanciulla; lei s'era tolto il velo e le sue gote s'erano tinte del più mirabile, imperituro rossore (FA, p. 60).

Goethe sembra lavorare da alchimista: dapprima, la nuova unione dei due, “sposo” e “sposa”, rimanda alla fase del *coagula* appena citata; poi l'*albedo* sembra essere rappresentata dal velo di Lillie, presumibilmente bianco; infine la *rubedo* si manifesta nel rossore delle gote della sposa.

In questo stadio superiore, consacrato dal vincolo matrimoniale, l'amore sembra non uccidere più: solo dopo le prove iniziatiche, con le quali viene “educato” a contenersi e a gestire i propri sentimenti, il principe può unirsi nuovamente a Lillie, se in precedenza era stata necessaria una separazione – o *olutio*: «Die schöne Lillie stieg die äußeren Stufen hinauf, die von dem Tempel auf den Altar führten, aber noch immer mußte sie sich von ihrem Geliebten entfernt halten» (MR, p. 1109) («La bella Lillie salì i gradini esterni che dal tempio portavano all'altare, ma dovette pur sempre tenersi lontana dall'amato», FA, p. 57). Solo dopo esser stato reintegrato nei suoi poteri, il principe può unirsi alla “dama” senza più pericolo. In questo stadio superiore, la presenza dell'amore diventa anzi di estrema importanza nel libero dispiegamento della personalità, poiché come afferma il vecchio della lampada: «Die Liebe herrscht nicht, aber sie bildet und das ist mehr» (MR, p. 1111) («L'amore non domina, ma forma, e questo è più»), FA, pp. 60-1). E tornando al mitico “re del mondo”, Guénon ricorda come “giustizia” (principio maschile) e “pace” (principio femminile, associato alla *Shekinah*) siano i suoi principali attributi:

il Rigore si identifica con la Giustizia e la Misericordia con la Pace. «Se l'uomo pecca e si allontana dalla *Shekinah*, cade in balia delle potenze (Sârim) che dipendono dal rigore» e allora la *Shekinah* è detta «mano di rigore», il che ricorda subito il noto simbolo della «mano di giustizia»; ma all'opposto, «se l'uomo si avvicina alla *Shekinah*, si libera» e la *Shekinah* diviene allora la «mano destra» di Dio, come dire che la «mano di giustizia» diviene allora la «mano benedicente» (Guénon, 2006, p. 31).

Ora, avendo ripercorso insieme tale percorso, possiamo comprendere meglio in che cosa consista questa superiore saggezza, riconquistata dai protagonisti alla fine del *Märchen*, e capire soprattutto perché Goethe abbia usato il motivo del “re del mondo”, che – secondo Guénon – «designa, in realtà, un principio, l'Intelligenza

cosmica che riflette la Luce Spirituale pura e formula la Legge (Dharma) propria delle condizioni del nostro mondo» (ivi, p. 38).

E tuttavia bisogna ricordare, come lo stesso Goethe ci invita a fare attraverso le parole dell'«uomo con la lampada», che la conquista di questa saggezza è stata possibile soltanto grazie all'opera della «quarta forza», quella tellurica e luciferina, rappresentata dal *quarto* re e dal serpente, grazie dunque al fondamentale passaggio per un «Unglück»:

Gedenke der Schlange in Ehren, sagte der Mann mit der Lampe, du bist ihr das Leben, deine Völker sind ihr die Brücke schuldig, wodurch diese nachbarlichen Ufer erst zu Ländern belebt und verbunden werden. Jene schwimmenden und leuchtenden Edelsteine, die Reste ihres aufgeopferten Körpers, sind die Grundpfeiler dieser herrlichen Brücke, auf ihnen hat sie sich selbst erbaut und wird sich selbst erhalten (MR, p. 111).

«Onora la memoria del serpente,» disse l'uomo della lampada «tu gli devi la vita, i tuoi popoli il ponte, grazie al quale per la prima volta queste rive vicine sono diventate una sola e animata contrada. Quelle gemme galleggianti e lucenti, i resti del suo corpo sacrificato, sono i pilastri di questo miracoloso ponte, sopra i quali esso si è da sé innalzato e da sé si manterrà» (FA, p. 62).

Fa pensare la circostanza che Goethe ci presenti tale consapevolezza come l'«Aufklärung eines wunderbaren Geheimnisses» (MR, p. 111) («spiegazione di un prodigioso segreto», trad. mia). Ma che tipo di *Geheimnis*? Di certo il *Märchen* non sembra essere connotato politicamente, ma come ignorare il fatto che chiude le *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* che nascono come reazione – sebbene “impolitica” – a quell'*Unglück* rappresentato dalla Rivoluzione francese e dall'occupazione francese della Germania; e come ignorare che l'immagine del matrimonio nel *Märchen* si stagli sullo sfondo di una vera e propria “restaurazione” che anticipa sinistramente – siamo nel 1795 – quella del 1815? Profezia o *arcana imperii*?

Note

1. La lettera è del 28 settembre 1795 (Schiller, 1969): «Con la Favola i commentatori avranno di che ruminare» (cit. in Mommsen, 2006, p. 86).

2. Per una rassegna delle principali posizioni della critica cfr. Niggel (1988).

3. Lettera di Goethe a W. von Humboldt del 27.5.1796, in Goethe (1992b, p. 1531).

4. Anche secondo la Mommsen, Goethe, «pur attingendo largamente alle sfere dell'ignoto, immette nel racconto [...] le qualità etiche e razionali che lo contraddistinguono» (Mommsen, 2006, p. 85).

5. Cfr. soprattutto Raphael (1965) e Fink (1971).

6. Cfr. soprattutto Zimmermann (1969-79).

7. Per una storia della Massoneria in Europa, cfr. Giarrizzo (1994).

8. Goethe (1992a, p. 1083), d'ora in avanti MR. La versione italiana è citata da Goethe (2006, p. 13), d'ora in avanti FA.

9. La critica ha osservato come qui Goethe abbia usato come modello il libro veterotestamentario di Daniele, nel quale il profeta interpreta il sogno di Nabucodonosor come profezia sulla successione dei regni a venire. In Daniele torna l'avvicinarsi dei quattro periodi, compreso

l'ultimo, anche qui periodo di decadenza, simboleggiato da un miscuglio di ferro e creta (cfr. *Dan 2*, 31-6). Cfr. Niggel (1988, pp. 99-100). Tuttavia in Daniele manca il riferimento al centro iniziatico sotterraneo, ben evidente, al contrario, in Goethe.

10. Sui riferimenti in ambito letterario e filosofico alla potenza trasfigurante dell'esperienza sessuale dal medioevo ai giorni nostri, cfr. Evola (2006).

11. Cfr. Valli (1928, p. 175) cit. in Evola (2002, pp. 184-5).

12. Per Sacerdoti, accanto alle interpretazioni ortodosse del *Cantico* «vi era una fioritura di interpretazioni cabbalistiche, o di letture alchemiche dove l'unione di sposo e sposa è una figura di trasmutazione, e la sua nerezza un'immagine della *nigredo*, della "morte" che deve precedere la trasmutazione» (Sacerdoti, 1990, p. 170).

13. Mi permetto di rimandare Paolucci (2008, pp. 101-207).

14. Secondo la Mommsen (2006, p. 97), «Goethe prese a modello Piazza San Pietro».

15. «Der Gedanke einer "Erlösung" der Metalle aus ihrem unfertigen Rohzustand durch den Lapis führte zu einem Vergleich des Lapis mit Christus. So wie dieser den Menschen erlöst habe, erlöste jener die Metalle» (Priesner, Figala, 1970, p. 219).

16. Per quanto riguarda la figura del traghettatore sembra plausibile, ma è impossibile dimostrarlo data la vaghezza dei suoi tratti, accostarlo alla figura di Mosè oppure a un patriarca della tradizione veterotestamentaria. Il traghettatore è infatti associato alla seconda trasformazione del tempio, quando sembra cioè trasformarsi in un tempio ebraico.

Bibliografia

- BINDER D. A. (2000), *Die Freimaurer. Ursprung, Rituale und Ziele einer diskreten Gesellschaft*, Herder, Freiburg-Basel-Wien.
- BOUCHER J. (2006), *La simbologia massonica*, trad. it., Atanòr, Roma.
- EVOLA J. (2002), *Il mistero del Graal*, Edizioni Mediterranee, Roma (1^a ed. 1937).
- ID. (2006), *Metafisica del sesso*, Edizioni Mediterranee, Roma (1^a ed. 1958).
- FINK G.-L. (1971), «Das Märchen». *Goethes Auseinandersetzung mit seiner Zeit*, in "Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft", N.F., pp. 96-122.
- FRANKHAUSER R. (1997), *Des Dichters Sophia. Weiblichkeitsentwürfe im Werk von Novalis*, Böhlau, Köln-Weimar-Wien.
- FRESCHI M. (1999), *Goethe. L'insidia della modernità*, Donzelli, Roma.
- FRICK K. R. H. (2005), *Die Erleuchteten. Gnostisch-theosophische und alchemistisch-rosenkreuzerische Gebeimgesellschaften*, Marix Verlag, Wiesbaden.
- GIARRIZZO G. (1994), *Massoneria e illuminismo nell'Europa del '700*, Marsilio, Venezia.
- GOETHE J. W. (1992a), *Das Märchen. Unterhaltungen deutschen Ausgewanderten*, in Id. (1992b).
- ID. (1992b), *Sämtliche Werke*, I. Abteilung, Bd 9, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M.
- ID. (1999), *Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden 1*, 1. Heft. *Ästhetische Schriften 1816-1820*, herausgegeben von H. Birus, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M.
- ID. (2006), *Favola*, traduzione di L. Foà e G. Forti, Adelphi, Milano.
- GUÉNON R. (2006), *Il re del mondo* (1977), traduzione di B. Candian, Adelphi, Milano.
- LE FORESTIER R. (1987), *La Franc-maçonnerie templière et occultiste au XVIII^e et XIX^e siècles*, La Table d'Émeraude, Paris.
- MARX A. (1930), *Die Gold- und Rosenkreuzer. Ein Mysterienbund des ausgehenden 18. Jahrhunderts in Deutschland*, Sporn, Leipzig.
- MOMMSEN K. (2006), *La chiave smarrita*, in Goethe (2006, pp. 69-128).
- NIGGL C. (1988), *Verantwortliches Handeln als Utopie? Überlegungen zu Goethes «Märchen»*, in W. Witthauer (hrsg.), *Verantwortung und Utopie*, Niemeyer, Tübingen, pp. 91-108.

- OHLY FR. (1961-62), *Römisches und Biblisches in Goethes «Märchen»* in "ZfdA" 91, pp. 147-66.
- PAOLUCCI G. (2008), *Massoneria ed ebraismo in Germania tra '700 e '800*, in "Cultura Tedesca", 34, pp. 101-207.
- PORCIATTI U. G. (s.d.), *Simbologia massonica. Gradi scozzesi*, Atanòr, Roma
- PRIESNER C., FIGALA K. (1970), *Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft*, Beck, München.
- RAPHAEL A. (1965), *Goethe and the Philosophers' Stone*, Routledge and Kegan Paul, London.
- SACERDOTI G. (1990), *Nuovo cielo, nuova terra. La rivelazione copernicana di «Antonio e Cleopatra» di Shakespeare*, il Mulino, Bologna.
- SCHIAVONE G. (s.d.), *Il rito funerario massonico*, in "Zenit. Rivista di massoneria e cultura simbolica" (www.zen-it.com).
- SCHILLER FR. (1969), *Schillers Werke*, 28. Bd, *Schillers Briefe 1.7.1795-31.10.1796*, herausgegeben von N. Oellers, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar 1969.
- SCHOLEM G. (1993), *Le grandi correnti della mistica ebraica*, trad. it., Einaudi, Torino.
- WILSON W. D. (1999), *Unterirdische Gänge. Goethe, Freimaurerei und Politik*, Wallstein, Göttingen.
- ZIMMERMANN R. CH. (1969-79), *Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur ermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts*, 2 Bde, Fink, München.