ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

STUDI TEDESCHI

direttore: Luciano Zagari

Per ogni anno solare è prevista la pubblicazione di tre fascicoli.

XXIII, 1 1980

INDICE

Manfred Durzak, « *Un cimitero del romanticismo?* ». *Considerazioni sull'idioma lirico di Heine e la sua collocazione nel contesto storico* . . . . . pag. 9

Paolo Chiarini, *Epigonismo e transizione. La scrittura di Heine fra personale e politico* . . . . . » 39

Alberto Destro, *Il* « Buch der Lieder » *e i suoi lettori: le premesse di una ricezione fallita* . . . . . » 67

Ida Porena, *Schumann, Heine e la* « Dichterliebe » . . » 89

Karol Sauerland, *Riflessioni sulla collocazione storica dei* « Reisebilder » *di Heine come genere letterario* . . » 95

Lia Secci, *Il linguaggio dionisiaco della danza nell'opera di Heine* . . . . . » 113

Mazzino Montinari, *Le* « Confessioni » *di Heine come testamento politico, filosofico, religioso, poetico* . . » 131

Wolfgang Preisendanz, *Le isole della felicità come antimondo. Heine e i modi dell'idillio* . . . . . » 151

Luciano Zagari, « *Das ausgesprochne Wort ist ohne Scham* ». *Il tardo Heine e la dissoluzione del linguaggio poetico* . . . . . » 171

RIASSUNTI . . . . . » 203

COLLABORATORI AL PRESENTE FASCICOLO . . . » 213

AION

STUDI TEDESCHI

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

XXIII, 1

STUDI TEDESCHI

NAPOLI 1980

Nel presente fascicolo vengono pubblicati gli atti del convegno su « Heinrich Heine. Il poeta, l'intellettuale e la molteplicità dei linguaggi », svoltosi a Napoli, presso l'Istituto Universitario Orientale, dal 27 al 29 novembre 1978.

Le redazioni tedesche degli interventi appaiono contemporaneamente presso l'editore Klett di Stoccarda in un volume dal titolo Interpretationen zu Heinrich Heine *a cura di Luciano Zagari e Paolo Chiarini.*

Dato il rilievo che l'opera di Heine ha sempre avuto e ha di nuovo oggi nella vita culturale italiana, si è ritenuto importante favorire, anche al di là dell'ambito strettamente germanistico, la circolazione dei testi destinati a dare alla discussione su Heine un taglio da numerosi punti di vista innovatore.

LA REDAZIONE

HEINRICH HEINE

Il poeta, l'intellettuale e la molteplicità dei linguaggi

UN CIMITERO DEL ROMANTICISMO?
Considerazioni sull'idioma lirico di Heine e la sua collocazione nel contesto storico *

di
MANFRED DURZAK
Kiel

I. « La ferita Heine » non si rimargina — non si rimargina soprattutto perché perdura quella controversa ricezione del poeta che ha finito per deformarne l'immagine servendosi ora dell'apologia, ora della polemica. Tale ricezione da un lato celebra, infatti, la lirica di Heine come compimento del *Lied* romantico già nella fase in cui l'ironia ne accentua l'autoproblematizzazione; dall'altro vede, invece, in lui soltanto il propagandista di quel « diluvio poetico »[1] che ha dilavato le conquiste formali della poesia classico-romantica trascinandole nelle basse regioni dei giochi di rime trivializzati anche se non privi di un virtuosismo formale, i cui esiti lirici saranno ancora rintracciabili — nei loro sviluppi estremi — in Rückert, in Geibel o in Heyse. Heine sarebbe cioè per gli uni solo l'ultimo rampollo di una fioritura esemplare della poesia che ha cambiato in spiccioli lirici l'oro di vena estratto da Goethe, Brentano, Eichendorff portandolo fra la gente come moneta sonante. Per gli altri invece egli rappresenta l'erede scialacquatore che saccheggiò senza ritegno la camera del tesoro della lingua da poco colmata di ricchezze, dissipandone sconsideratamente ai quattro venti l'eredità.

---

* **Traduzione di Giovanni Chiarini.**

[1] Cfr. Friedrich Sieburg, *Ich weiß, was soll es bedeuten*, in F.S., *Nur für Leser. Jahre und Bücher*, München 1961, pp. 94-97.

Heine, dunque, come fine della poesia classico-romantica? Oppure è più vicino al vero quanto Heine sostiene di se stesso nei *Geständnisse* [2]:

« mit mir ist die alte lyrische Schule der Deutschen geschlossen, während zugleich die neue Schule, die moderne deutsche Lyrik von mir geöffnet ward. » (6/I, 447) *

Dobbiamo perciò intendere Heine nello stesso tempo come inizio di una nuova poesia scaturita da una mutata situazione storica che sa ormai sfruttare l'eredità lirica soltanto in forma di citazione, vale a dire entro moduli riflessi giocosi e ironici e che pretende di cogliere la realtà ormai solo frammentariamente, in immagini caleidoscopiche, mentre d'altra parte penetra in maniera evidente fin dentro i contesti politici? Heine, in altre parole, — questa è almeno la tesi esposta da Höllerer [3] e poi da altri fino a Heißenbüttel [4] — come fenotipo del lirico moderno *tout court*. Heine avrebbe, cioè, trasposto nella crittografia di una nuova esperienza del mondo tutti quegli aspetti della lacerazione che possiamo leggere tra i risvolti della sua biografia e della sua esistenza spirituale. Tale nuova esperienza del mondo sarebbe poi quella che scopre ambivalenze e contraddizioni laddove, prima, dominava la visione armonica di un'esperienza unitaria del reale, che già Heine vede trasmigrata irrevocabilmente nell'arsenale dell'ideologia.

---

[2] Le opere di Heine verranno citate nel corso del presente lavoro secondo la seguente edizione: H. Heine, *Sämtliche Werke*, (in 6 voll.), a cura di Klaus Briegleb, München 1968-69; in sede di citazione i numeri avranno il seguente ordine: volume, tomo, pagina.

* « Con me si è conclusa l'antica scuola lirica dei tedeschi, ma nello stesso tempo è stata da me inaugurata la nuova scuola, la moderna lirica tedesca. » (Le versioni italiane delle citazioni, ove non sia specificata la fonte, sono da attribuire al traduttore.)

[3] Cfr. Walter Höllerer, *Heine als ein Beginn*, in « Akzente » 3 (1965), pp. 116-127.

[4] Helmut Heißenbüttel, *Materialismus und Phantasmagorie im Gedicht. Anmerkungen zur Lyrik Heinrich Heines*, in H.H., *Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen 1964-1971*, Neuwied 1972, pp. 59-69.

C'è chi tenta di ' salvarlo ' invocando il postulato [5] di una nuova lirica realistica, ripiegata su se stessa, come quella delle tarde poesie del periodo della « tomba dei materassi »; c'è chi vuole salvarlo rifacendosi a quei versi politici non ironici, che rivelano un *engagement* combattivo e che si possono rintracciare in singole poesie di argomento attuale, le quali rivelano un pensiero emancipatorio proiettato verso il futuro [6]. Rimane comunque il fatto che « la ferita Heine » — così Adorno ha intitolato il suo saggio su Heine nelle *Noten zur Literatur* [7] — non accenna a rimarginarsi. Nessuna terapia interpretativa ha finora prodotto il miracolo della guarigione. Le varie diagnosi — che per lo più si annullano l'una con l'altra — non arrivano neppure a promettere prospettive di guarigione.

Esemplare in questo senso è un vasto *Forschungsbericht* [8], recentemente apparso, che si presenta programmaticamente come strumento di una campagna tesa a valorizzare, in senso politico-progressivo, l'eredità heiniana, e che bolla tutti i cosidetti « salvataggi estetici » di Heine come ciarlatanerie ideologiche. Orbene, alla fine, il *Forschungsbericht* ricordato ritratta le proprie tesi con disarmante ingenuità, definendole involontariamente una donchisciotteria. Ecco cosa si legge:

« Contrapposizioni critiche di questo tipo sono inevitabili quando è in gioco Heine. Questo poeta non fa parte di coloro, sui quali ci si possa facilmente trovare d'accordo. Persino nelle sue concezioni di fondo Heine è estremamente sfaccettato, ' dilacerato ', anzi, qualche volta addirittura contraddittorio. E questa è anche la sua grandezza. Mentre nel caso dei suoi contemporanei conservatori,

---

[5] Si veda a questo proposito Wolfgang Preisendanz, *Die Gedichte aus der Matrazengruft*, in W.P., *Heinrich Heine. Werkstrukturen und Epochenbezüge*, München 1973, pp. 99-130.

[6] Cfr., per esempio, la dissertazione americana di Uta Ingvelde Schaub, *Poesie als Kritik. Zum Stil der Versdichtung von Heinrich Heine*, (datt.), Rice University, Houston-Texas 1971.

[7] Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur*, Frankfurt/M. 1958, pp. 144-152.

[8] Jost Hermand, *Streitobjekt Heine. Ein Forschungsbericht 1945-1975*, Frankfurt/M. 1975.

degli Eichendorff, degli Stifter, o dei Gotthelf, si sa subito come stanno le cose, la sua opera è invece oggetto di una 'riflessione infinita' [...] ». (193).

Heine, che prima era stato collocato così decisamente al servizio politico della causa progressiva dell'umanità, diventerebbe dunque improvvisamente colui che realizza paradossalmente il concetto romantico della poesia? La ferita Heine non si rimargina — anche per ciò che concerne gli abbracci della critica letteraria che, quando crede di averlo saldamente in pugno, stringe, invece, solo quell'ombra che lui stesso ha gettato. La grandezza di Heine, dunque, come momento provocatorio permanente della sua ricezione? Sarebbe troppo poco e al tempo stesso una somma astratta composta quasi solo di addendi negativi.

Rispetto a quanto già scriveva Hebbel nella sua recensione giovanile del *Buch der Lieder*[9] non è mutato sostanzialmente nulla in questa situazione:

« Ich wollte, vom freien und unpartheiischen Standpuncte aus, über einen Dichter, der, je nachdem der Kritiker sich mit seiner Persönlichkeit befreundet oder verfeindet hat, bald bis in die Wolken erhoben und bald noch ungebührlicher in den Staub getreten wird, ein gründliches, ruhiges Wort sagen. » (76) *

Ma in quale spazio fra le stelle del cielo e la polvere della terra potrebbe essere ancorata quest'ottica libera e imparziale? E d'altra parte l'immedesimazione critica di Hebbel è capace di far saltar fuori realmente la bacchetta magica poetologica che permetterebbe di determinare concretamente una simile prospettiva?

[9] Cfr. *Buch der Lieder von Heinrich Heine (1841)*, qui citato in base alla raccolta documentaria di Karl Hotz, *Heinrich Heine: Wirkungsgeschichte als Wirkungskritik*, Stuttgart 1975, pp. 74-76.

* « Muovendo da una prospettiva libera e imparziale ho voluto dare un giudizio sereno e approfondito su un poeta, che — a seconda se il critico è venuto a confrontarsi con la sua personalità in modo conciliante o polemico — è stato di volta in volta portato alle stelle o ancor più sconvenientemente calpestato nella polvere. »

Facendo risaltare come segno distintivo della poesia heiniana il fatto che in presenza della « verità della forma » è « impensabile la non verità del contenuto » (76), Hebbel non si limita a decretare un'identità di forma e contenuto scaduta ad involucro concettuale-filosofico; egli mette anche in relazione questa verità della poesia heiniana con la situazione storica specifica che impediva ormai quell'identità, cosa che, invece, era stata ancora possibile alla poesia classica. Ma Hebbel va ancora oltre: nel rifiuto di questa identità da parte di Heine, se non addirittura nella frattura con la poesia classica, individua — anche se *ex negativo* — la verità storica della poesia heiniana.

Significativamente Hebbel parla, dunque, di una delle poesie più care agli interpreti di Heine — fino al saggio di Adorno sul poeta e oltre[10] —, cioè della III poesia del ciclo *Ritorno* « Mein Herz, Mein Herz ist traurig » (1, 108) che sembra voler unire, ancora una volta, gli *interieurs* della poesia romantica della natura, appena percorsa da momenti di disturbo, ad un *arrangement* nostalgico. In essa l'anticipazione del desiderio di morte, che lacera violentemente la figurazione finale, ha la funzione di mettere in rilievo la condizione di 'sopravvivenza' storica di questo quadro di natura. Su questa poesia Hebbel scriveva:

« Der Humor ist empfundener Dualismus: nicht die Caricatur des Ideals soll er zeichnen, oder seinen Schatten, sondern das Ideal selbst in seinem vergeblichen Ringen nach Gestaltung. Allein, wenn die positive Kunst den Abgrund, der das Wirkliche von dem Möglichen scheidet, zu überfliegen sucht, so stürzt der Humor, als die negative, sich in diesen Abgrund hinunter, und hierin liegt soviel Verzweiflung, aber nicht so viel Trost, wie in der erschütterndsten Tragik [...] » (75) *

[10] Si veda per esempio l'esauriente interpretazione di Walter Müller-Seidel nel suo lavoro *Probleme der literarischen Wertung*, Stuttgart 1969², pp. 110-116.

* « L'humor è dualismo profondamente vissuto; non la caricatura dell'ideale esso vuol disegnare, oppure la sua ombra, ma l'ideale stesso nella sua vana lotta per raggiungere la forma. Mentre però l'arte positiva cerca di superare a volo l'abisso che separa il vero dal possibile, l'humor, al contrario, si precipita — in quanto arte

Ciò costituirebbe *in nuce* già una definizione storico-ideologica della poesia di Heine, nella quale l'abisso fra il reale e il possibile — abisso sul quale l'evocazione dell'ideale tenta di gettare un ponte — è diventato così vasto da rendere la caduta per lui una realtà non più evitabile. Considerata in questi termini, la velenosa polemica di Heine con Platen nei *Bäder von Lucca* assume — al di là di ogni personale rivalità e di ogni perfida stroncatura — un significato storico molto più importante [11]. Heine così motiva la condizione di disperata estraneità di Platen rispetto al verbo magico della vera lirica:

« Nie sind tiefe Naturlaute, wie wir sie im Volksliede, bei Kindern und anderen Dichtern finden, aus der Seele eines Platen hervorgebrochen oder offenbarungsmäßig hervorgeblüht [...] — so gänzlich unbekannt mit dem Wesen der Poesie, weiß er nicht einmal, daß das Wort nur bei dem Rhetor eine Tat ist, bei dem wahren Dichter aber ein Ereignis. Ungleich dem wahren Dichter, ist die Sprache nie Meister geworden in ihm, er ist dagegen Meister geworden in der Sprache oder vielmehr auf der Sprache, wie ein Virtuose auf seinem Instrumente. » (2, 454-455) *

Tale formulazione è acuta e al tempo stesso miope. Acuta in quanto definisce chiaramente l'ipoteca storica che grava sulla poesia di Platen, e miope poiché Heine non riconosce che egli registra le carenze che costituiscono il limite della sua stessa lirica, la quale non è affatto una voce

negativa — nel fondo di questo abisso, e proprio in ciò è nascosta tanta disperazione, ma non altrettanta consolazione, quanta se ne trova nel tragico più sconvolgente. »

[11] Questa collocazione sembra anche a me porsi al di là della socializzazione messa in rilievo da Hermand, cfr. *Der frühe Heine. Ein Kommentar zu den* 'Reisebildern', München 1976, p. 162 ss.

* « Mai sono dall'anima di un Platen scaturiti o germogliati, simili ad una rivelazione, profondi accenti naturali, come li troviamo nel canto popolare, nei bambini o in altri poeti [...] — così assolutamente estraneo all'essenza della poesia, egli non sa neppure che la parola soltanto nel retore è un'azione, laddove nel vero poeta è un evento. A differenza del vero poeta, in lui la lingua non è diventata mai maestra, mentre egli invece si è fatto maestro nella lingua, o meglio della lingua, come un virtuoso del suo strumento. »

della natura e non rifiorisce dal fondo dell'anima « simile ad una rivelazione ». Essa, per l'appunto, non si realizza come evento della lingua, bensì si rivolge con lo sguardo nostalgico al passato come un prodotto artistico strappato faticosamente alla lingua, senza riuscire a trasformare questo passato in un vivo presente. In altre parole ciò che Heine contesta a Platen [12], trova nella sua opera perfetta corrispondenza in quelle fratture, in quelle dissonanze della sua poesia, ora virtuosisticamente mascherate, ora esplicitamente ammesse. E quindi non è del tutto ingiustificato se Adorno, un secolo più tardi, classifica la lirica di Heine facendo ricorso pressappoco alla stessa motivazione addotta da Heine per la poesia di Platen. Adorno scrive:

« Infatti la comprensibilità ovvia e scorrevole che egli ha preso in prestito dal linguaggio della comunicazione è il contrario di una familiarità veramente intima col linguaggio stesso. Riesce a disporre del linguaggio come di uno strumento, solo colui che in realtà non vive in esso. » (150-151)

Heine e Platen, dunque, non sono da intendere come le due contrapposte alternative di un'ulteriore evoluzione dell'idioma lirico, propria di un'epoca venuta dopo la poesia classico-romantica. Entrambi sono, invece, gli esponenti di una poesia segnata da quello che potremmo definire il vizio dell'epigonalismo, laddove con questo termine non si vuole indicare una condanna dei poeti sul piano del gusto, bensì una precisa collocazione nella prospettiva storico-ideologica. Entrambi si trovarono nella situazione di dover prendere possesso, nella loro lirica, di una eredità (cioè quella della poesia classico-romantica), che già si trovava in posizione antitetica rispetto alla loro esperienza del reale, un patrimonio che poteva essere tenuto ancora in vita

[12] A proposito di Platen si veda qui in particolare Herbert Cysarz, *Platens lyrisches Werk*, in Platen, *Gedichte*, a cura di Carl Fischer, Heidelberg 1958, pp. 343-358; sullo stesso problema anche Jürgen Link, *Artistische Form und ästhetischer Sinn in Platens Lyrik*, München 1971.

soltanto facendo violenza a se stessi e a scapito della sostanza artistica. Con ciò non si vuole stabilire a priori chi dei due abbia aperto veramente all'idioma lirico nuove possibilità di sviluppo e non solo vicoli ciechi. Infatti non è assolutamente detto che la poesia politica, di cui nell'opera di Heine si trovano esempi notevoli — anche se isolati — distingua Heine in senso progressista rispetto al conservatore Platen. I *Politische Zeitgedichte* di Platen [13], che hanno come tema principale la lotta politica di liberazione del popolo polacco allora in atto, mostrano la stessa serietà di impegno di Heine e perciò non possono essere minimizzati, per non dire poi dei versi energici come quelli indirizzati da Platen *An einen deutschen Fürsten*:

« Und seis, und soll die Welt es glauben,
Der Mächtige darf sich kühn erlauben
Jedwede Tat:
Er wetze hunderttausend Klingen
Und lasse sein Tedeum singen
Vom Volke, das er niedertrat!
[...]
Nur rühm er sich nicht und erdichte
Ein göttlich Recht! Es ruft Geschichte
Ihr lautes Nein.
Wie manche, deren Gräber sprechen,
Erlangten Kronen durch Verbrechen!
Kann ein Verbrechen göttlich sein? » (92-93) *

Certo in questi versi risuona il pathos della retorica schilleriana, così lontana dalla risolutezza laconica tutta gestuale della moderna poesia politica di provenienza brechtiana. È altrettanto lontana quanto il tono ora beffardamente lamentoso, ora implorante e elevato delle poesie attuali di

[13] Cfr. nel volume già menzionato *Gedichte*, pp. 71-102.

* « È così, e il mondo deve crederlo, / il potente può ardito ogni azione / permettersi: / affili pure mille e mille lame / e poi dal popolo calpestato faccia / cantare per lui il Te deum! / [...] / Solo che non si glori e non s'accampi / diritto divino! La storia grida alto / il suo no. / Quanti, dei quali le tombe parlano, / conseguirono con il delitto corone! / Può il delitto chiamarsi divino? / »

Heine. La comune eredità di epigoni li avvicina, malgrado le contese letterarie, più di quanto essi stessi si rendano conto; e non tanto per il fatto in sé di essere contemporanei, quanto per quella consapevolezza della perdita che costituisce il nucleo del loro linguaggio poetico.

I modi che essi scelgono nelle loro poesie per esprimere questa coscienza della perdita sono ovviamente diversi. Heine cerca di catturare gli ultimi echi del *Lied* romantico e, malgrado ogni dissonanza, di potenziarli in un'ultima cadenza cantabile [14]. Platen elabora in modo complesso e travagliato il ' gesto ' formalmente preciso della lirica classica e lo esaspera nei suoi versi fino ad ottenere una struttura irrigidita in una sorta di archeologia formale. Ma come in molte poesie di Platen le regole formali della poesia classica diventano un letto di Procuste che imprigiona la vita ritmica nell'angustia del metro, in molti poemi di Heine il susseguirsi all'infinito di rime e strofe liederistiche tradisce una pura abilità ritmica, che rivela uno svuotamento all'altro polo dello spettro formale. La monotonia musicale heiniana e l'affettazione formale di Platen sono fenomeni complementari, legati ad una origine storica comune, che diventa artisticamente vera nei loro versi soltanto quando il cordoglio per questa consapevolezza della perdita diventa cifra delle loro poesie. In Platen, per esempio, nei sonetti dedicati a Venezia, la città del passato storico-culturale, la città della morte, oppure nei versi della poesia a Tristano:

« Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
Ist dem Tode schon anheimgegeben,
Wird für keinen Dienst auf Erden taugen,
Und doch wird er vor dem Tode beben,
Wer die Schönheit angeschaut mit Augen!
[...]
Ach, er möchte wie ein Quell versiechen,
Jedem Hauch der Luft ein Gift entsaugen
Und den Tod aus jeder Blume riechen:

[14] Cfr. la confessione di Heine nei *Geständnisse*: « Lo so, era ' l'ultimo libero canto del bosco del romanticismo ', e io sono il suo ultimo poeta » (6/I, 447).

Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
Ach, er möchte wie ein Quell versiechen! » (43) *

Le sorgenti non mormorano e non incantano più come in Brentano o in Eichendorff. L'olezzo dei fiori non incarna più il fascino amoroso della natura. La bellezza del paesaggio non è più l'aperto libro di Dio in cui è possibile leggere il senso di una creazione divina che comprenda anche l'uomo [15]. Al contrario, questo significato antico si è capovolto nel suo opposto: da esso non parla più la promessa della vita, bensì la promessa del tramonto. Sulla natura non aleggia più il riflesso paradisiaco dell'origine, ma l'ombra della *vanitas* cristiana.

Questa esperienza storica è fin troppo nota a Heine che l'ha ripetutamente definita, con sguardo nostalgico rivolto al passato, una perdita; si veda il sonetto indirizzato ad August Wilhelm Schlegel, che si chiude con questi versi:

« Von jenem Garten meine Amm erzählte:
Dort lebt ein heimlich wundersüßes Klingen,
Die Blumen sprechen und die Bäume singen. » (I, 222) **

Oppure nella poesia *Abenddämmerung* del ciclo *Die Nordsee*, dove i versi mediani così suonano:

« Dazwischen ein wiegenliedheimliches Singen —
Mir war, als hört ich verschollne Sagen,

* « Chi con i suoi occhi vide la bellezza, / fatto è già preda della morte; / a nessuna cosa terrena potrà più attaccarsi, / e pur tremerà al cospetto della morte, / chi con i suoi occhi vide la bellezza! / [...] / Ah, egli vorrebbe come una fonte inaridire, / suggere da ogni alito dell'aria un veleno, / morte odorare da ogni fiore. / Chi con i suoi occhi vide la bellezza, / vorrebbe, ah! come una fonte inaridire. » (testo it. da L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal Biedermeier al fine secolo*, tomo I, Torino 1971, p. 119).

[15] Cfr. a questo riguardo le argomentazioni di Heinrich Henel, *Erlebnisdichtung und Symbolismus*, in: «Deutsche Vierteljahrsschrift », 32 (1958), pp. 71-98.

** « Colà, mi raccontava la nutrice, / s'odono suoni di dolcezza tanta, / parlano i fiori e ogni albero canta. » (trad. it. da E. Heine, *Poesie*, trad. di F. Amoroso, Milano-Napoli 1967, p. 79).

Uralte, liebliche Märchen,
Die ich einst, als Knabe,
Von Nachbarskindern vernahm [...] » (I, 181) *

E sebbene Heine in molti *Lieder* abbia furtivamente ascoltato questo « cantico simile a un canto di culla », tentando di catturarne tutto il fascino, sa d'altra parte fin troppo bene che riuscirà semmai a riprodurre solo frammenti di questa melodia infantile. È consapevole che non gli sarà più dato di abbozzare nei suoi versi la partitura di questa melodia; sa che anche la sua poesia è tarda, oscurata dalla certezza di questa perdita, insomma è un « canto del cigno ».

II. In una delle poesie meglio riuscite del ciclo *Lyrisches Intermezzo* nel *Buch der Lieder*, Heine non ha voluto esprimere direttamente questa esperienza, ma raffigurarla in immagini di natura che — collocate tutte nello spazio visuale della notte — accentuano la situazione del precipitare, dell'ammutolire, dell'affievolirsi della luce, della vita e del *Lied*:

« Es fällt ein Stern herunter
Aus seiner funkelnden Höh!
Das ist der Stern der Liebe,
Den ich dort fallen sehe.

Es fallen vom Apfelbaume
Der Blüten und Blätter viel!
Es kommen die neckenden Lüfte,
Und treiben damit ihr Spiel.

Es singt der Schwan im Weiher,
Und rudert auf und ab,
Und immer leiser singend,
taucht er ins Flutengrab.

* « e un cantico simile a un canto di culla ... / credevo d'udire storie svanite, / vecchie favole care, che già sentii fanciullo / dai piccoli del vicinato, / [...] » (testo it. da E. Heine, *Poesie*, trad. di F. Amoroso, Milano-Napoli 1952, p. 164).

Es ist so still und dunkel!
Verweht ist Blatt und Blüt,
Der Stern ist knisternd zerstoben,
Verklungen das Schwanenlied. » (I, 100) *

Certo ciò può essere riferito, sul piano personale, all'esperienza dell'amore deluso che, troncato già nell'euforia dell'inizio, viene confrontato con la fine. Come la stella precipita dal cielo o i fiori dell'albero di frutta vengono strappati molto prima che maturino da un vento primaverile improvviso e gelido, così anche il cigno canoro, che ha cominciato a scrivere cerchi sull'acqua, improvvisamente ammutolisce e scompare nell'oscurità dello stagno, nell'« acqueo avello ». Ma l'atto del cadere che ricorre nelle prime tre strofe ogni volta come ' gesto ' ripetuto, caratterizza figurativamente anche il movimento della linea melodica del canto del cigno. Dopo — come viene accentuato senza pathos dall'ultima strofa — non ci sarà più niente; la parabola luminosa della stella cadente si è spenta, i fiori e le foglie sono dispersi. L'oscurità, la solitudine e il vuoto della notte — dal quale Heine perentoriamente ha escluso la consolazione di un cielo stellato — connotano la situazione dopo il dissolversi del canto del cigno che, a livello storico-ideologico, è in certo senso anche la cifra totale di questa poesia:

« Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
Ist dem Tode schon anheimgegeben... »

La consapevolezza della perdita, presente in questi versi di Platen, non è lontana dall'esperienza espressa nella tessitura figurativa di Heine. Heine l'ha ripetuta più volte in altre

* « Cade una stella in terra / dalle sue sedi eteree: / la stella dell'amore / è questa ch'io vedo cadere. / Cadono giù dal melo / e fiori e foglie assai. / Diventano gaio trastullo / dei venticelli gai. / Canta nel lago il cigno / e nuota da sponda a sponda. / Smorzando sempre più il canto, / nell'acqueo avello affonda. / Silenzio e oscurità! / S'è sperso il fogliame col vento, / stridendo è svanita la stella, / il canto del cigno s'è spento. » (trad. it. da E. Heine, *op. cit.*, p. 85).

poesie con toni ora nostalgici, ora beffardi o maligni, nel contrasto ironico, nel repentino *anticlimax* figurativo. Qui dove il poeta la fa emergere dall'interno della tessitura figurativa di una poesia apparentemente semplice e la fonde con le configurazioni linguistiche di questo *Lied*, l'esperienza raggiunge la massima forza di persuasione.

In questo senso si potrebbe se non annullare, certamente modificare la netta contrapposizione di Heine e Baudelaire decretata da Adorno:

« Ma Baudelaire, il più giovane, strappa alla modernità stessa, all'esperienza avanzata dell'elemento irresistibilmente distruttivo e dissolvitore in maniera eroica il sogno e l'immagine. Anzi, trasfigura in immagine la perdita di tutte le immagini » (147).

Ripensando alla poesia sopra citata, non è riuscito anche a Heine qualcosa di simile? Questo invero non è lo Heine che ha sulla coscienza la lirica borghese del taglio dorato, da Geibel, Heyse, Rückert, fino a Falke e Löns, le cui insulse facili rime hanno contribuito a discreditare anche lui. E ciò spiega anche perché dalla comparsa di Stefan George e dell'espressionismo — quando Herwarth Walden, per esempio, sottopose Heine a una critica annientatrice [16] — egli non ha più avuto quasi nessun ruolo nella evoluzione della lirica tedesca. La poetica della poesia simbolista, invece, grazie a numerose elaborazioni sotterranee subite durante l'espressionismo e attraverso Gottfried Benn e lirici come Stephan Hermlin o Paul Celan, ha continuato ad operare fin nel presente [17]. Di fronte a questi condizionamenti che

[16] Si veda per esempio la conferenza di Walden *Einblick in die Kunst*, in « Der Sturm » VI (1915), pp. 122-124; a questo proposito si vedano in particolare le argomentazioni dell'autore stesso in *Symbolismus und Expressionismus. Der Modellfall Stefan George und Herwarth Walden*, in: M.D., *Zwischen Symbolismus und Expressionismus: Stefan George*, Stuttgart 1974, pp. 154-178.

[17] A questo proposito si veda in particolare il lavoro del sottoscritto sopra citato. Quanto poco la lirica di Heine viva in realtà come « forza creativa poetica » nella coscienza degli autori contemporanei lo dimostra il volume *Geständnisse. Heine im Bewußtsein heutiger Autoren*, a cura di Wil. Gössmann, Düsseldorf 1972.

hanno pesato negativamente su Heine è senz'altro da considerare un indizio importante che la famosa antologia lirica di Stefan George e Karl Wolfkehl *Das Jahrhundert Goethes* [18] contenga di Heine il numero minore di poesie fra tutti gli autori presentati. Alla lirica di Friedrich Hebbel viene qui, invece, riconosciuto per la prima volta tutto il suo significato. Nella introduzione a questa antologia, della quale un testimone non certo fazioso come Arnold Zweig ha detto:

« Per quasi duecento pagine non una poesia debole o non riuscita. Questa è stata un'impresa che ha contribuito in maniera determinante alla formazione del gusto per la poesia lirica di un'epoca che nel campo dell'arte fu dominata da Goethe. » [19]

viene anche messo l'accento sul fatto che

« Il nome di Goethe domina un intero secolo poetico · anche se non tutto ciò che l'ha preceduto è stato preparazione · né tutto ciò che l'ha seguito è stato soltanto epigonismo. Tuttavia non è lecito affiancare a lui · che tollera come figura di contrasto solo Jean Paul · un altro — meno che mai · come purtroppo si continua a fare · Schiller o Heine: l'uno il più raffinato maestro di bellezza · l'altro il primo scribacchino da giornale · entrambi però in questa costellazione sono piuttosto i più piccoli che i più grandi. » (6)

L'antologia include, infatti, in tutto soltanto quindici poesie di Heine, mentre il suo polo opposto — Platen — è rappresentato con un numero tre volte maggiore.

Tuttavia qui non si intende contrapporre l'uno all'altro i due poeti, per sminuire poi con spirito di parte l'opera di Heine « con il metodo del duello a colpi di citazione » (10), come dice Hans Kaufmann [20]. È nostra intenzione, invece, elaborare — facendo ricorso a quella recensione di Hebbel

[18] Cit. qui secondo la IV ed. curata da R. Boehringer, Düsseldorf-München 1964.

[19] A. Zweig, *Standbild und Einsturz des Stefan George*, p. 107, in: « Neue Deutsche Literatur » II (1957), pp. 107-116.

[20] Cfr. H. Kaufmann, *Heinrich Heine. Geistige Entwicklung und künstlerisches Werk*, Berlin-Weimar 1976³.

su Heine — l'ottica imparziale entro la quale determinare la collocazione storica della poesia heiniana in tutta la gamma delle sue possibilità. La collocazione storico-ideologica di questa lirica trova, a quanto sembra, un supporto in quelle riflessioni che Brecht ha formulato in esilio negli appunti *Zu den Epigrammen* [21]. In queste note così si esprime Brecht a proposito dello « sviluppo della lirica » (90):

« Quale declino! Subito dopo Goethe si disgrega la bella e contraddittoria unità e Heine segue la linea interamente profana, mentre Hölderlin segue quella interamente pontificale Nella prima linea la lingua, con l'andar del tempo, si corrompe sempre più, poiché la naturalezza non può essere raggiunta mediante piccole violazioni della forma. Oltre a ciò l'arguzia è sempre abbastanza irresponsabile e l'effetto che il poeta trae dall'elemento epigrammatico lo dispensa dall'obbligo di perseguire un effetto lirico; l'espressione diventa più o meno schematica, scompare la tensione fra le parole, mentre la loro scelta, dal punto di vista lirico, diventa negligente [...] Il poeta rappresenta ormai soltanto se stesso. La linea pontificale diventa in George apertamente controrivoluzionaria dietro la maschera del disprezzo della politica [...] » (90)

L'operazione che Brecht fa è quella di contrapporre Heine a Hölderlin e — tenendo presente la situazione fine-secolo — raffrontare George e Karl Kraus, che qui è visto in posizione mediana fra Heine e George. Lo stesso procedimento potrebbe essere applicato al rapporto fra Heine e Platen. Ed è significativo che Brecht, in questo tentativo di descrivere lo scisma apertosi nello sviluppo della lirica tedesca dopo Goethe, non a caso ricorra a concetti motivati teologicamente per connotare la situazione creatasi in seguito alla distruzione della visione unitaria del reale come totalità. Goethe riesce ancora a cogliere nel simbolo questa totalità come legge dell'armonia e a tradurre in visione sensibile la corrispondenza fra particolare e universale. La conoscenza della realtà contemporanea, nella quale erano già attivamente presenti i problemi sociali, politici e indu-

[21] Citazione tratta da B. Brecht, *Über Lyrik*, Frankfurt a.M. 1964, pp. 89-92.

striali dei decenni successivi, induce Heine a ridurre la totalità del reale — che Goethe riusciva ancora a plasmare nel linguaggio figurativo delle sue poesie — ad un astratto postulato, nel quale non riesce più neppure a credere.

Heine compie già il passo in direzione di un mondo destituito di legami religiosi, privato di ogni certezza metafisica, nel quale egli si muove senza orientamento. Con sarcasmo e amaro cinismo il poeta ora si volge entusiasticamente verso il passato, ora si proietta politicamente verso il futuro per conquistarsi punti di riferimento che vengono però puntualmente rinnegati. Platen ma soprattutto George tentano di compensare mediante un rigorismo etico e formale quella perdita di senso del reale di cui entrambi soffrono. Questa realtà in certo senso radicalmente purificata, viene liberata da tutti gli elementi politici e sociali di disturbo e al tempo stesso viene sacralizzata dalla forza della parola. In altre parole ciò vuol dire che il senso perduto della realtà può venir recuperato solo tramite la rifondazione del significato della parola poetica. Da qui le due linee evolutive indicate da Brecht, la profana e la pontificale, la cui divaricazione — che si è poi costantemente accentuata — indica la distanza storica crescente tra la parola poetica tesa al raggiungimento della forma ed una realtà sempre più astratta, e sfuggente nei suoi molteplici aspetti.

Posto il problema in questi termini, sarebbe in effetti assai partigiano rimproverare a Heine che la sua lirica porti le cicatrici di questa situazione storica. In questo senso, dietro ai giudizi critici sulla lirica di Heine che vanno da Walter Muschg [22] fino a Walter Killy [23], si può intravedere la proposizione di un'estetica classica estrapolata dal contesto storico e ipostatizzata a un canone di regole assolute.

[22] Cfr. l'analisi di W. Muschg dell' 'illusionismo' di Heine in *Tragische Literaturgeschichte*, Bern 1957², p. 269.

[23] Si veda il lavoro di W. Killy *Mein Pferd für'n gutes Bild. Heine und Geibel*, in: W.K., *Wandlungen des lyrischen Bildes*, Göttingen 1967⁵, pp. 94-115.

Ciò traspare per esempio dal seguente giudizio di Killy che svaluta Heine rispetto a Brentano:

> « [Heine], più giovane di una generazione, avverte tutta la dolcezza ammaliante della distruzione e del non senso; la grandezza di un sentimento lirico senza scorie gli era preclusa e forse egli stesso non si rendeva conto di essere destinato a diventare il liquidatore definitivo delle immagini dorate che in quei versi [di Brentano] diffondono ancora una propria forza vitale. » (94)

Per quanto riguarda gli inizi della lirica di Heine, si tratta realmente, come sostiene Killy, di una « specie di supremo opportunismo nato dall'indigenza della lingua e dal gusto del gioco »? (103) O piuttosto le « immagini dorate » non costituivano ormai per Heine niente altro che segni di nostalgia sull'orizzonte del passato? Quello che a lui viene ascritto come strategia opportunistica fra i poli della « indigenza della lingua » e del « gusto del gioco » — tensione che gli è stata imputata come difetto personale — testimonia piuttosto un tentativo incessante di costringere, nonostante tutto, entro forme linguistiche questa realtà destituita di contenuti significativi e sdivinizzata; realtà che verrebbe contraffatta da quelle « immagini dorate » con le quali tutti si immedesimavano. Si tratta, in altre parole, dello stesso tentativo — del resto non meno violento — intrapreso da Platen, da George o dal tardo Gottfried Benn.

III. Paradossalmente una delle verità proprie della lirica di Heine è che essa non copre col silenzio le dissonanze della realtà, ma cerca di esprimerle direttamente in un ampio spettro di variazioni formali che vanno dal retrospettivo sguardo nostalgico fino al contrasto violento, dal ribaltamento ironico e satirico fino alla scoperta parodia. Così nel *Buch der Lieder* Heine canta con toni nostalgici il « paese magico » (92):

> « Wo alle Bäume sprechen
> Und singen, wie ein Chor,
> [...]

Und Liebesweisen tönen,
Wie du sie nie gehört,
Bis wundersüßes Sehnen
Dich wundersüß betört! » (1, 92) *

Alla fine invece confessa:

« Ach, jenes Land der Wonne,
Das sehe ich oft im Traum;
Doch kommt die Morgensonne,
Zerfließts wie eitel Schaum. » (1, 93) **

Così egli disegna nella poesia *Im Oktober 1849* del ciclo *Romanzero* un quadro idillico di natura in cui inserisce una dissonanza politica inattesa che illumina fulmineamente la situazione depressa susseguente alla rivoluzione del 1848:

« Gemütlich ruhen Wald und Fluß,
Von sanftem Mondlicht übergossen;
Nur manchmal knallts — Ist das ein Schuß? —
Es ist vielleicht ein Freund, den man erschossen. »
(6/I, 116) ***

Nella poesia *Vitzliputzli*, anche essa del *Romanzero*, è delineata la quintessenza di una nuova realtà che viene esemplificata da una immagine utopica dell'America precolombiana, proprio partendo dalla negazione ironica di quella realtà che vive nella poesia classico-romantica:

« Dieses ist die neue Welt!
Wie sie Christoval Kolumbus

* « dove gli alberi parlano / e sanno anche cantare, / [...] / e melodie risuonano, / che l'uomo quaggiù non sente, / ed un desio dolcissimo / ti prende dolcemente. » (trad. it. da E. Heine, *op. cit.*, p. 78).

** « Ahimè! ma solo in sogno / quel suolo mi apparì; / e subito dispare, / appena spunta il dì. » (trad. it. da E. Heine, *op. cit.*, p. 79).

*** « La luna placida rischiara / il bosco e il fiume addormentati. / A tratti crepita. Si spara? / Amici forse, morti fucilati. » (trad. it. da E. Heine, *op. cit.*, p. 301).

Aus dem Ozean hervorzog.
Glänzet noch in Flutenfrische,
[...]
Ist kein Kirchhof der Romantik,
Ist kein alter Scherbenberg
Von verschimmelten Symbolen
Und versteinerten Perücken » (6/I, 56) *

Tutto questo si potenzia fino alla satira nella poesia *Symbolik des Unsinns* nei *Neue Gedichte* dove Heine, con una scrittura esageratamente caricaturale, ridicolizza il linguaggio simbolico della tradizione poetica, ricorrendo all'esempio del simbolismo dei numeri di cui fa un uso del tutto arbitrario. Alla fine di questa poesia deve, però confessare deluso:

« Was hilft mir meine Tugend jetzt?
Mich höhnen Weise und Toren;
Die Welt ist schlecht und ungerecht,
Läßt niemand ungeschoren.

Doch tröste dich, mein Herz, dir blieb
Dein Lieben, Hoffen, Glauben,
Auch guter Kaffee und ein Schlückchen Rum,
Das kann keine Skepsis mir rauben. » (4, 404-405) **

Proprio una parodia del *Mailied* di Goethe, in cui la certezza dell'amore giovanile al cospetto della natura primaverile celebra insieme alla primavera dell'anima quella del paesaggio

« Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!

* « Questo è il vecchio Nuovo Mondo, / quale il genio di Colombo / dall'Oceano lo trasse. / Lustro ancor di freschi flutti, / [...] / Non è certo un cimitero / da romantici, un ossario / di ammuffiti simbolismi / e parrucche scheletrite. » (trad. it. da E. Heine, *op. cit.*, p. 244).

** « Che serve ormai la mia virtù? / M'irride la turba e il sapiente. / Il mondo è ingiusto e perfido, / s'è fatto irriverente. / Ma càlmati, cuore! / Ancor ti restò / l'amore, la speme, la fede, / e un ghiotto caffè, e un sorsetto di rum, / in barba a chi non crede! » (testo it. da E. Heine, *Poesie*, trad. it. di F. Amoroso, Milano-Napoli 1963, pp. 87-88).

Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur! »[24]

sembrano quei versi del *Buch der Lieder* in cui Heine alla fine, anziché cantare l'amore giovanile al cospetto della natura, giunge a dire:

« Die alte Liebe erscheinet,
Sie stieg aus dem Totenreich,
Sie setzt sich zu mir und weinet,
Und macht das Herz mir weich. » (1, 89) *

Heine qui non solo elimina la corrispondenza di mondo interno e mondo esterno, la fusione di quadro di natura e immagine degli amanti, ma ridicolizza addirittura, all'inizio di questa poesia il *gestus* dei versi goethiani:

« Philister in Sonntagsröcklein
Spazieren durch Wald und Flur;
Sie jauchzen, sie hüpfen wie Böcklein,
Begrüßen die schöne Natur.

Betrachten mit blinzelnden Augen,
Wie alles romantisch blüht;
Mit langen Ohren saugen
Sie ein der Spatzen Lied. » (1, 89) **

Al canto dell'allodola, evocato nell'esempio goethiano, corrisponde in Heine il prosaico cicaleccio dei passeri; laddove in Goethe la sensibilità soggettiva si apre con giubilo alle

[24] « Come risplende magnifica per me la natura, come brilla il sole, come ride il prato. » Goethe, *Sämtliche Gedichte, I. Teil* (dtv-Gesamtausgabe) München 1961, p. 45. Trad. it. da *Le più belle liriche della letteratura tedesca*, a cura di G.V. Amoretti, Firenze 1948, p. 143.

* « Sale dal regno dei morti / e appare l'antico amore. / Mi siede vicina e piange, / e m'intenerisce il cuore. » (testo it. da E. Heine, *Poesie*, trad. di F. Amoroso, Milano-Napoli 1952, p. 75).

** « Borghesi vestiti da festa / passeggiano per la pianura. / Saltellano come capretti, / si godono la natura. / Osservan con occhi strizzanti / come tutto è romantico e in fiore. / Coi lunghi orecchi ascoltano / le passere canore. » (trad. it. da E. Heine, *op. cit.*, p. 75).

impressioni della natura fiorente, i filistei di Heine — che sentono romanticamente la natura e sono stimolati eroticamente dalla primavera — saltellano in un paesaggio stereotipato.

Lo stilema ricorrente dello smascheramento delle illusioni, verificabile in tutti questi ambiti, non può però essere ridotto a una mera reattività soggettiva dello Heine psicologicamente dilacerato, al quale comunque mancherebbe una vera profondità di sentimento, mascherata con lo scherno. Dietro a tutto ciò si può addirittura intravedere, invece, una conoscenza del reale non più legata alla sua genesi paradisiaca, anzi condizionata dalla sua fine, dall'incessante trascorrere, dal morire, dall'acquetamento nella morte. Ciò spiegherebbe anche in Heine la ripetuta presenza di sepolcri, cimiteri e sarcofagi — segnali e campi figurativi della morte continuamente riemergenti, che compaiono già quasi riassunti sentenziosamente in alcuni versi del *Romanzero*. Nella poesia *Waldeinsamkeit* Heine ha raffigurato, in un certo senso, il proprio itinerario poetico, originariamente ancora contraddistinto dalla forza evocatrice del reale propria della parola poetica, che all'inizio della poesia viene emblematicamente rappresentata dalla corona del poeta:

« Ich hab in meinen Jugendtagen
Wohl auf dem Haupt einen Kranz getragen;
Die Blumen glänzten wunderbar,
Ein Zauber in dem Kranze war. » (6/I, 79) *

La perdita di questa corona segna la perdita della forza magica del linguaggio poetico, la metamorfosi del mondo vivo nel paesaggio tombale della fine:

« Der Kranz ist mir vom Haupt genommen,
Ich weiß es nicht, wie es gekommen;
Doch seit der schöne Kranz mir fehlt,
Ist meine Seele wie entseelt.

* « Portai nei giovani anni belli / una ghirlanda sui miei capelli. / I fiori splendevano in mille colori. / Ammaliïanti erano i fiori. » (trad. it. da E. Heine, *op. cit.*, p. 265).

Es glotzen mich an unheimlich blöde
Die Larven der Welt! Der Himmel ist öde,
Ein blauer Kirchhof, entgöttert und stumm.
Ich gehe gebückt im Wald herum. » (6/I, 83) *

Ai fini del mio tentativo, di attribuire cioè una valenza alla collocazione storico-ideologica della poesia heiniana, mi sembra estremamente importante rilevare che lo stesso Heine ammette la propria lacerazione, testimoniandola frequentemente nella sua poesia ed esprimendola attraverso elementi formali sempre nuovi. È la lacerazione che — con l'irruzione del cristianesimo — ha scisso la totalità armonicamente conclusa del mondo sensibile dell'antichità, nella cui immanenza rientravano anche gli dei. Ne è risultato il dualismo fra un mondo cristiano della redenzione dopo la morte, teso nella speranza di un al di là, ed un mondo dell'al di qua orientato verso la morte, dal quale gli dei furono cacciati per continuare ad esistere, per così dire, al margine di questa realtà. Questi dei sono ridotti a lemuri e spettri, proprio perché la reinterpretazione cristiana del mondo non ha saputo eliminare tutti gli elementi di disturbo del passato classico. Si pensi solo alla credenza pagana nel destino che continuò e continua tuttora a sopravvivere nell'astrologia come possente avanzo dell'antichità, accanto alla escatologia cristiana.

Heine ha analizzato questo sovvertimento storico di portata così vasta nell'importante scritto *Die Götter im Exil* [25], un tema questo, a proposito del quale confessa nella nota introduttiva:

« das ich bereits öfter berührte, nämlich die Umwandlung, welche die griechisch-römischen Götter erlitten, als das Christentum zur

* « Il serto, ahimè, mi fu sottratto. / Ignoro come avvenne il fatto. / Ma da che son del serto privo, / pure vivendo, più non vivo. / Mi fissano livide, l'occhio sbarrato, / le larve del mondo. Sdivinizzato, / il cielo è una morta necropoli blu. / Nel bosco m'aggiro come uno che fu. » (trad. it. da E. Heine, *op. cit.*, p. 269).

[25] Lia Secci ha fornito un'interpretazione positivistica di questo tema anziché determinarne le implicazioni per la lirica di Heine,

Weltherrschaft gelangte und nicht bloß der Volksglaube, sondern sogar der Kirchenglaube ihnen eine wirkliche, aber vermaledeite Existenz zuschrieb. » (6/I, 399) *

Oltre a ciò in due grandi poesie, che delimitano ai due opposti estremi la sua opera sul piano cronologico e su quello della dimensione filosofica, egli ha raffigurato le conseguenze di questa « demonizzazione degli dei » (6/I, 399), le conseguenze della distruzione della totalità antica del reale e la sua sostituzione con un dualismo manicheo che — con il bando e la condanna della sensualità — decomponeva anche la riproducibilità della bellezza che era già stata possibile all'opera d'arte. Una di esse è la poesia *Die Götter Griechenlands* del ciclo *Nordsee* in cui Heine lamenta la cacciata degli dei pagani ad opera di quelli cristiani:

« Doch heiliges Erbarmen und schauriges Mitleid
Durchströmt mein Herz,
Wenn ich euch jetzt da droben schaue,
Verlassene Götter,

Tote, nachtwandelnde Schatten,
Nebelschwache, die der Wind verscheucht —
Und wenn ich bedenke, wie feig und windig
Die Götter sind, die euch besiegten [...] » (1, 207) **

Ma ancora più importante e di più ampia portata per la vastità della sua concezione è quella poesia del ciclo *La-*

cfr. 'Die Götter im Exil' - *Heine und der europäische Symbolismus*, in: « Heine-Jahrbuch », 15 (1976), pp. 96-114. Anche le argomentazioni di A.I. Sandor nel suo studio *The Exile of Gods* (L'Aia 1976) si intersecano appena con le mie.

* « spesso e volentieri ho accennato a questo, e cioè alla trasformazione che gli dei greci e romani subirono, quando il cristianesimo raggiunse il dominio del mondo e non solo la credenza popolare, ma persino la fede della chiesa attribuì loro un'esistenza reale ma maledetta ».

** « Ma una sacra pietà, una trepida pena / mi gonfiano il cuore / ora ch'io scorgo voi lassù, / deità derelitte, / defunti notturni fantasmi, / nebbie inermi cui dissolve il vento ... / E se penso agli dei che v'hanno vinti, / quanto son falsi e quanto vili, / [...] » (trad. it. da E. Heine, *op. cit.*, p. 191).

mentationen, collocata alla fine dei *Nachgelesene Gedichte*, cioè *Für die Mouche*, che esordisce con un paesaggio di antiche rovine immerso in una luce lunare, relitti di un mondo distrutto dal cristianesimo, e che pone a confronto fantasmagoricamente gli antichi dei con le figure bibliche della tradizione cristiana:

« Hier sieht man des Olympos Herrlichkeit
mit seinen liederlichen Heidengöttern,
Adam und Eva stehn dabei, sind beid
versehn mit keuschem Schurz von Feigenblättern. »[26]

Al senso nascosto della parola « lascivo » in cui si uniscono gioia del canto e sensualità, come attributi degli antichi dei, si contrappone, nell'accenno figurativo alla vergogna di Adamo e Eva, la negazione cristiana della sensualità. Ciò viene espresso con immediatezza in una successiva strofa della poesia:

« Die Gegensätze sind hier grell gepaart,
Des Griechen Lustsinn und der Gottgedanke
Judäas! Und in Arabeskenart
Um beide schlingt der Efeu seine Ranke. » (6/I, 346) *

La distruzione della totalità antica del reale che Heine attribuisce qui al cristianesimo coinvolge anche la posizione storica dello stesso Heine. Egli ne è in un certo senso colpito. La frattura fra sensualità, contemplazione e vita, la spiritualizzazione tutta cristiana della vita rappresentano l'ipoteca che pesa su di lui in quanto artista. Ciò emerge

[26] « Qui l'Olimpo pagano si vedeva, / con i suoi dei lascivi e col suo fasto. / Accanto erano messi Adamo ed Eva, / con la foglia di fico a scherno casto. » (H. Heine, *Für die Mouche*, in H.H., *Sämtliche Werke*, cit., 6/I, 345; testo it. da E. Heine, *Poesie*, trad. di Ferruccio Amoroso, Milano-Napoli 1967, p. 229). Si vedano a questo proposito fra l'altro le argomentazioni di S. Prawer nel volume *Heine the Tragic Satirist*, Cambridge 1961, p. 259 ss.

* « L'antitesi dei miti è qui lampante: / l'ellenico edonismo ed il giudaico / deismo! E tutto avvolge la rampante / edera, come un arabesco arcaico. » (trad. it. da E. Heine, *op. cit.*, p. 230).

scopertamente nel contesto della poesia, in quanto Heine stesso si colloca al centro di questo sistema figurativo squisitamente allegorico. La strofa all'inizio della poesia

« Es steht ein offener Marmorsarkophag
Ganz unverstümmelt unter den Ruinen,
Und gleichfalls unversehrt im Sarge lag
Ein toter Mann mit leidend sanften Mienen » (345) *

viene inequivocabilmente chiosata nel corso della poesia dai versi di un'altra strofa:

« Doch wunderbar! Derweilen solcherlei
Bildwerke träumend ich betrachtet habe,
Wird plötzlich mir zu Sinn, ich selber sei
Der tote Mann im schönen Marmorgrabe. » (346) **

La mutazione allegorica a questo punto, comunque, non è ancora alla fine. La morte del poeta e della poesia in questo paesaggio di antiche rovine viene riassorbita in una nuova metamorfosi quando egli ricomincia a vivere di fronte e a contatto di quel fiore enigmatico[27] che si muta poi nell'immagine dell'amata:

« Zu Häupten aber meiner Ruhestätt
Stand eine Blume, rätselhaft gestaltet
Die Blätter schwefelgelb und violett,
Doch wilder Liebreiz in der Blume waltet.

* « Un marmoreo sarcofago solenne, / aperto e ancora intatto, stava eretto, / e dentro era disteso, ancora indenne, / un morto dal dolente dolce aspetto. » (trad. it. E. Heine, *op. cit.*, p. 229).

** « Ma, bizzarria del sogno! mentre assorto / contemplo quei lavori di scalpello, / mi viene in mente che son io quel morto, / quell'uomo steso nell'adorno avello. » (trad. it. da E. Heine, *op. cit.*, p. 230).

[27] Le implicazioni allegoriche di questo fiore enigmatico vengono formulate concettualmente direttamente da Heine in *Die Romantische Schule*: « Questa poesia era però scaturita dal Cristianesimo, era un fiore della Passione, germogliato nel sangue di Cristo. Non so se il fiore melanconico che noi in Germania chiamiamo passiflora, abbia questo significato anche in Francia... ». (3,361).

Das Volk nennt sie die Blume der Passion
Und sagt, sie sei dem Schädelberg entsprossen,
Als man gekreuzigt hat den Gottessohn,
Und dort sein welterlösend Blut geflossen. » (347) *

Si tratta di un fiore in certo senso ' de-naturato ', radicato nel sacrificio e nella morte, che assume anche fattezze umane e inizia un dialogo con il poeta mortalmente malato, che ha ormai lasciato dietro di sé il linguaggio e realizza nel silenzio — senza ricorrere a metafore — quella corrispondenza di muta comprensione:

« Wir sprachen nicht, jedoch mein Herz vernahm,
Was du verschwiegen dachtest im Gemüte —
Das ausgesprochne Wort ist ohne Scham,
Das Schweigen ist der Liebe keusche Blüte.

Und wie beredsam dieses Schweigen ist!
Man sagt sich alles ohne Metaphoren,
Ganz ohne Feigenblatt, ganz ohne List
Des Silbenfalls, des Wohllauts der Rhetoren.

Lautloses Zwiegespräch! man glaubt es kaum,
Wie bei dem stummen, zärtlichen Geplauder
So schnell die Zeit verstreicht im schönen Traum
Der Sommernacht, gewebt aus Lust und Schauder.

[...]
Frag, was er strahlet, den Karfunkelstein,
Frag, was sie duften, Nachtviol und Rosen —
Doch frage nie, wovon im Mondschein
Die Marterblume und ihr Toter kosen! » (348) **

---

* « A capo del mio letto d'alabastro / spuntava un fiore d'apparenza strana, / colorato in viola ed in giallastro, / donde un acerbo fascino promana. / Si chiama ' passiflora ' questo fiore, / e si dice sul Golgota sia nato, / quando fu crocefisso il Redentore / ed il suo sangue fu per noi versato. » (trad. it. da E. Heine, *op. cit.*, p. 231).

** « Non parlavamo, ma nel cuor profondo / io percepivo il tuo pensier taciuto. / L'amor favellato è inverecondo, / il casto fiore dell'affetto è muto. / Eppure, in quel tacer, quanta eloquenza! / Si dice tutto, senza gli espedienti / dell'oratoria, senza veli, senza / euritmici ed eufonici ornamenti. / Tacito dialogare! Non si sente / del tempo il ratto scorrere, durante / quell'amoroso conversar silente / nel sogno estivo, orrido e beante. / [...] / chiedi al carbonchio, il suo fulgor che sia, / chiedi, che sia l'olezzo, ad ogni fiore, / ma non chieder giammai che gioie dia / la passiflora al suo defunto amore! » (trad. it. da E. Heine, *op. cit.*, p. 232).

Heine tenta qui, con immagini strutturate allegoricamente, di restituire evidenza ad una realtà oscurata dalla condanna del cristianesimo, nella quale storia paradisiaca della natura e storia umana segnata dal dolore vengono fuse in una paradossale unità che già si colloca al di là del linguaggio e si esprime nel silenzio. Non c'è dubbio, si tratta del tentativo intrapreso da Heine di individuare la collocazione storico-ideologica della sua lirica nella collisione di affermazione antica della realtà e spiritualizzazione cristiana:

« Spukt in dem Stein der alte Glaubenswahn?
Und disputieren diese Marmorschemen?
Der Schreckensruf des wilden Waldgotts Pan
Wetteifert wild mit Mosis Anathemen!

O, dieser Streit wird endgen nimmermehr
Stets wird die Wahrheit hadern mit dem Schönen,
Stets wird geschieden sein der Menschheit Heer
In zwei Partein: Barbaren und Hellenen. » (349) *

La frattura sottolineata nella contrapposizione del Mosè biblico col dio boschivo Pan, dei barbari con gli elleni, della verità con la bellezza, è la lacerazione storica di cui soffre l'arte di Heine e la sua prassi artistica. E almeno qui sarebbe da prendere sul serio — come punto di approccio euristico per una interpretazione del linguaggio figurativo di Heine — il tentativo indicato da Walter Benjamin in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [28], di individuare cioè

---

* « L'antico credo ancor nei marmi è vivo? / E i miti opposti sono ancora in lizza? / Ulula il fiero Pan, il dio boschivo, / a gara con Mosè che anatemizza. / Oh! questa lite mai non finirà! / Tra Vero e Bello mai l'accordo ottieni. / Sempre scissa sarà l'umanità / in due partiti: Barbari ed Elleni. » (trad. it. da E. Heine, *op. cit.*, p. 233).

[28] Citato secondo le *Gesammelte Schriften* I/1, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1974, pp. 203-430.

nell'allegoria la tessitura figurativa che dà al capovolgimento il significato di evento che segna una svolta storica, come sottolineava lo stesso Heine. Scrive Benjamin:

« La concezione allegorica trae origine dal confronto fra la physis affetta dal peccato, quale venne decretata dal cristianesimo, e la più pura natura deorum che si incarnava nel Pantheon. » (400) *

Non v'è dubbio, questo è anche il tema di Heine. E come Heine anche Benjamin vede gli antichi dei, ormai privi di una patria, demonizzati in diavoli cristiani:

« gli dei penetrano dentro il mondo estraneo, diventano cattivi e diventano creatura. Resta il manto dell'olimpico, intorno al quale, con l'andar del tempo, si raccolgono gli emblemi. E questo manto è creaturale come il corpo di un demonio. » (397) **

Oltre a ciò non bisogna dimenticare che il tentativo di Benjamin di riabilitare l'allegoria [29] è indirizzato contro la generalizzazione dogmatica del concetto goethiano di simbolo, il cui spessore poetico sensibile è capace solo a tratti di recuperare la totalità della realtà di un mondo originario, come esisteva nell'antichità classica. L'allegoria, invece, tiene conto, entro un mondo determinato in senso cristiano, della progressione della storia verso la sua fine. Nella frattura insanabile tra segno figurativo e significato sotteso e nel potenziale di mutazione di questi segni si documenta la distanza storica che separa anche il mondo figurativo di Heine dal « mistero manifesto » dei simboli goethiani.

« Mentre nel simbolo — così scrive Benjamin — con la trasfigurazione della caducità fuggevolmente si rivela il volto trasfigurato della natura nella luce della redenzione, nell'allegoria si propone

* Testo it. da W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, trad. di E. Filippini, Torino 1971, p. 24.

** Trad. it. da W. Benjamin, *op. cit.*, p. 245.

[29] Si vedano anche in particolare le argomentazioni di Jürgen Naeher, *Walter Benjamins Allegorie-Begriff als Modell. Zur Konstitution philosophischer Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1977.

agli occhi dell'osservatore la *facies hippocratica* della storia come un pietrificato paesaggio primevo. La storia in tutto quanto ha, fin dall'inizio, di inopportuno, di doloroso, di sbagliato, si configura in un volto — anzi: nel teschio di un morto [...] Ma se la natura è sempre in balia della morte, essa è anche da sempre allegorica » (343) *

Da questo punto di vista le cifre figurative abbozzate nelle poesie di Heine nella loro palpabile evidenza artistica potrebbero quindi rivelare non una deformata sensibilità poetica di simboli organici, capaci tutt'al più di evocare solo a tratti una realtà originaria paradisiaca. Esse potrebbero assumere invece più fruttuosamente il valore di scrittura figurativa che, costruita sul paradosso e orientata in funzione della caducità, si arricchisce di significati sempre nuovi; è una scrittura che — lungi dall'annullare la distanza creata dalla storia fra segno figurativo e significato — la sottolinea con insistenza. Presumibilmente potrebbe essere proprio questa la verità della lirica heiniana, orchestrata in versi e in immagini che per forza di cose distruggono il linguaggio, o per meglio dire la plasticità sensibile del simbolismo organico. E ciò potrebbe, entro un'ottica ermeneutica, costituire anche quel punto di vista imparziale [30] che Hebbel richiedeva per un esame della poesia heiniana.

* Trad. it. da W. Benjamin, *op. cit.*, p. 174.

[30] Si ricorda a questo proposito che Albrecht Betz nel suo studio *Ästhetik und Politik. Heinrich Heines Prosa*, München 1971, intraprende in embrione il tentativo di interpretare aspetti della prosa di Heine prendendo le mosse da Benjamin.

EPIGONISMO E TRANSIZIONE. LA SCRITTURA DI HEINE FRA PERSONALE E POLITICO

di
PAOLO CHIARINI
Roma

1. *Preliminari metodologici*

La lettura del documentatissimo 'Forschungsbericht' di Jost Hermand *Streitobjekt Heine*, che ricapitola con dovizia di articolazioni le principali tendenze della critica heiniana fra il 1945 e il 1975 [1], se da un lato fornisce uno strumento di lavoro estremamente utile, induce dall'altro a qualche riflessione sulla possibilità di disegnare, oggi, una *immagine complessiva* soddisfacente del poeta di Düsseldorf. Si tratta infatti, per essere súbito chiari, di una difficoltà che non riguarda soltanto i molti tentativi compiuti in questa direzione negli ultimi trent'anni, di cui Hermand dà conto registrandone meriti e limiti, ma che coinvolge la prospettiva stessa implicita nel suo libro: una prospettiva contraddittoria, che mentre esorcizza vecchi e nuovi *trends* a una collocazione puramente formale dell'opera heiniana, richiama poi in alternativa categorie abbastanza generiche come 'attualità', 'emancipazione', 'prospettiva umanistica' [2] con le quali non è davvero lecito sperare di far molta strada. Una analoga indeterminatezza, del resto, già emergeva dalle pagine del noto saggio di Hans Mayer *Die*

[1] J. Hermand, *Streitobjekt Heine. Ein Forschungsbericht 1945-1975*, Frankfurt am Main 1975.
[2] *Ivi*, pp. 10, 192, 193.

Ausnahme Heine, dove la « mancanza di tradizione »[3] d'uno « scrittore tra i fronti »[4] generava la « poesia romantica di un tardo illuminista deluso »[5]. Così, l' ' eccezionalità ' di Heine finisce per togliere a lui il terreno stesso sotto i piedi, e a noi la possibilità di cogliere le radici storiche del personaggio-autore; mentre la « riflessione infinita » di cui parla Hermand al termine del suo bilancio[6] sembra indicare la sfuggente polivalenza (l'ambiguità) del discorso poetico heiniano, e insieme la tendenziale impossibilità dell'indagine critica di superare il momento della contraddizione, della « Zerrissenheit » per ricomporlo in una più esplicita trasparenza di significati (che non siano, appunto, il riconoscimento puro e semplice di questa stessa « Zerrissenheit »).

Equivale tutto ciò a dichiarare improponibile un approccio all'opera di Heine che cerchi contemporaneamente di individuarne la collocazione ' epocale ' e, al suo interno, di metterne in luce le strutture costitutive? Certo, le riflessioni sin qui fatte segnano un limite cui è giunto tutto un certo tipo di ' Heine-Forschung ', oltre il quale essa sembra non poter andare: una linea interpretativa che ha meriti indiscutibili per aver fatto riemergere aspetti importanti di quell'opera, tentando di coniugare le tematiche sociali dello scrittore (il suo ' impegno ') con una ricerca stilistica improntata al soggettivismo e relativismo più radicali, ma che ormai segna il passo e non riesce a procedere oltre una impostazione sostanzialmente ideologica del problema. Continuare a discutere se Heine sia stato un autore democratico e progressista, o non piuttosto un letterato ambiguo e obbediente agli stimoli del proprio ' particulare ' (una alternativa che, con accentuazioni e sfumature diverse, era ancora al centro del dibattito — nel 1972 — ai congressi di Düsseldorf e Weimar), non sembra francamente possa

[3] H. Mayer, *Die Ausnahme Heine*, in *Von Lessing bis Thomas Mann. Wandlungen der bürgerlichen Literatur in Deutschland*, Pfullingen 1959, pp. 275, 276, 286.

[4] *Ivi*, p. 277.

[5] *Ivi*, p. 284.

[6] J. Hermand, *Streitobjekt Heine*, cit., p. 193.

dare più frutti. La tensione che si instaura fin dal primo Heine fra ' arte ' e ' ideologia ' non può infatti essere assunta semplicemente *come tale*, ma va letta — al di là di questo primo e pur necessario livello — come ' spia ' di movimenti più profondi, come metafora *ideologizzante* d'un processo di trasformazione che sta investendo la figura stessa dell'intellettuale, la qualità e la funzione di ciò che egli produce. Se non si comprende questo, si finirà sempre col ricadere in una visione o puramente ' estetica ' o puramente ' politica ' del problema, perdendo la possibilità stessa di cogliere quello che è forse il tratto peculiare dominante di Heine, vale a dire un irripetibile intreccio di soggettività e socialità, di ' cifra ' e parola d'ordine.

Le considerazioni che seguono sono il tentativo di superare una siffatta *impasse*. Esse muovono da due presupposti assai semplici. Il primo è che il ' caso Heine ' va analizzato sullo sfondo di una età di transizione, e invero nel senso ' forte ' di questo termine; il che comporta tutta una serie di determinazioni specifiche, di cui si darà conto nel corso dell'esposizione. Il secondo riguarda invece il *livello formale* della nostra ricerca: esso esclude intenzionalmente qualsiasi esame o valutazione di tipo ' estetico ', limitandosi a interrogare i testi heiniani in quanto ' forme comunicative ' — assumendoli cioè non come *modelli di stile* ma piuttosto come *esempi di scrittura*.

2. *Epigonismo, transizione, anticipazione*

La qualità di partenza che caratterizza la posizione di Heine dal punto di vista d'una corretta ' geografia letteraria ' è perfettamente riassumibile nel concetto di ' epigonismo ', ove si assuma questo termine non in un senso critico-valutativo ma piuttosto in una accezione che potremmo definire ' situazionale '[7]. Dal giovanile saggio sulla

[7] Cfr. in proposito M. Durzak, *Kein Kirchhof der Romantik. Überlegungen zu Heines lyrischem Idiom und seinem historischen Stellenwert*, in questo fascicolo, pp. 7-37.

Romantik (1820), così poco studiato[8], sino al noto e citatissimo ' incipit ' dei *Geständnisse* (1854), il filo rosso che lega fra loro i diversi momenti della ricerca heiniana sta proprio in questa consapevolezza di lavorare su una situazione *data*, su materiali poetici che costituiscono (anche quando vengano presi a oggetto di polemica) un punto di riferimento non facilmente eludibile: « Nonostante le mie campagne sterminatrici contro il Romanticismo sono rimasto sempre un romantico, e lo sono stato più di quanto io stesso immaginassi »[9], annota due anni prima di morire, in una pagina in cui l'immagine del ' romantique défroqué ', accettata con civetteria compiaciuta non disgiunta da una sottile vena di nostalgico recupero, si intreccia alla precisa coscienza del significato ' epocale ' che una siffatta immagine racchiude.

In questa prospettiva, il classico *topos* heiniano relativo alla fine del « periodo artistico » acquista una valenza particolare, modellandosi come motivo della *fine dell'arte* (o meglio d'un certo modo di fare arte), come impossibilità di ricreare — neppure in chiave ' sentimentale ' — una condizione unitaria, un rapporto organico fra arte e vita (e in tal senso, paradossalmente, più del ' pagano ' Goethe è il ' politico ' Schiller dei *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* a fare le spese di una frattura tanto netta). Nell'età della ' prosa ' borghese la poesia diventa così repertorio, serbatoio al quale attingere — nella consapevolezza della sua latenza, del suo progressivo dissolversi — immagini ambigue e sfuggenti, cariche d'una molteplicità di significati e accostabili in un libero gioco di combinazioni. Ciò indica una analogia profonda tra epigonismo ed eclettismo (nel senso ' forte ' di questi due termini), che ritroviamo formulata in modo esemplare in un testo tra i più significativi del tempo, le *Confessioni d'un figlio del secolo* (1836) di Alfred De Musset. Negli

[8] Fatte salve poche eccezioni, fra cui W. Kuttenkeuler, *Heinrich Heine. Theorie und Kritik der Literatur*, Stuttgart 1972.

[9] H. Heine, *Geständnisse*, in *Sämtliche Schriften*, a cura di K. Briegleb, vol. 6/I, München 1975, p. 447.

stessi anni in cui Alexandre Du Sommerard metteva insieme, con dilettantesca e tuttavia maniacale passione, i pezzi veri e falsi della sua pittoresca e improbabile raccolta da cui sarebbe nato il parigino Museo di Cluny, Musset osservava:

> « Il nostro secolo non ha forme proprie. Noi non abbiamo impresso il sigillo del nostro tempo né alle nostre case né ai nostri giardini né a checchessia. S'incontrano per le strade persone che hanno la barba tagliata come ai tempi di Enrico III; altre che son completamente rase; altre che hanno i capelli accomodati come nei ritratti di Raffaello e altre come ai tempi di Gesù Cristo. E così pure gli appartamenti dei ricchi sono altrettanti gabinetti di curiosità: il classico, il gotico, lo stile del Rinascimento e quello di Luigi XIII, tutto mischiato insieme. Noi abbiamo un po' di tutti i secoli e nulla del nostro, cosa che non s'è mai vista in nessun'altra epoca. Il nostro gusto è l'eclettismo stesso: noi prendiamo tutto ciò che troviamo: questo perché è bello e quest'altro per la sua stessa bruttezza; di modo che non viviamo che di residui, *come se la fine del mondo fosse imminente* »[10].

La figura del collezionista sommerardiano e mussettiano getta dunque la sua ombra inquietante dal mondo del gusto, della moda e in definitiva del *mercato* sulla sfera stessa della produzione artistica: la proliferazione abnorme *delle immagini*, il loro imprevedibile sovrapporsi e intrecciarsi, distrugge infatti *quell'unica immagine* assoluta che ogni *grande artista* del passato aveva accarezzato e perseguito;

[10] A. De Musset, *Le confessioni d'un figlio del secolo*, trad. it. di L. D'Ambra, Milano 1970², pp. 43-44. Il motivo della fine era già stato toccato da Heine, tre anni prima, nei *Französische Maler*: « Oppure ci troviamo in generale di fronte a una fine dell'arte e del mondo stesso? La prevalente spiritualità che si manifesta oggi nella letteratura europea è forse un segno di vicina agonia...? » (*Sämtliche Schriften*, cit., vol. 3, München 1971, p. 73), anche se in lui il tema della morte si intreccia a quello della ' Wiedergeburt ', alla consapevolezza — cioè — di vivere in un'età di transizione. Per altro fin dal 1806 Friedrich Schlegel, nel suo fondamentale taccuino di viaggio *Grundzüge der gotischen Baukunst*, aveva sottolineato la confusione degli stili, la « generale mancanza di forma dell'esistenza, degli edifici e dell'abbigliamento » nelle grandi città moderne (*Kritische Schriften*, a cura di W. Rasch, München 1956, pp. 396, 404, 405).

al suo posto subentra il *grande dilettante*, in grado di maneggiare disinvoltamente, perché *potenzialmente intercambiabili fra loro*, un insieme di *oggetti artistici* ridotti sostanzialmente alla funzione di *merce*.

Ecco messo a fuoco, proprio qui, un primo complesso di questioni assolutamente centrale per la problematica heiniana, la quale nasce anzitutto come sforzo di coagulare in immagine la « perdita di ogni immagine » in quanto categorialità assoluta e fondante, di *dare forma* alla fine di ogni forma, superando la ' crisi critica ' dell'estetica romantica attraverso la radicale accettazione di una siffatta ' negatività '. È questo il senso riposto del progetto culturale enunciato nel saggio giovanile sulla *Romantik*, al di là dei suoi debiti ' lessicali ' nei confronti delle *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* di August Wilhelm Schlegel:

« Mai e poi mai l'autentico romanticismo è quello che tanti pretendono: un miscuglio di languore spagnolo, di nebbie scozzesi e di musica italiana, immagini confuse e sfumanti, che sgorgano come da una lanterna magica ed eccitano e dilettano stranamente l'animo con un variopinto gioco di colori e una illuminazione ad effetto. In verità, le immagini destinate a suscitare quei romantici sentimenti giova sian disegnate con altrettanta chiarezza e precisione di contorni che quelle della poesia plastica » [11].

La tensione ideologica che qui si instaura fra i due termini di *romantico* e *plastico*, il rifiuto e insieme il recupero a un più alto livello della poesia come ' caleidoscopio ', segnalano il primo, incerto affacciarsi di un tema destinato a divenire essenziale per le ulteriori e più mature riflessioni di Heine sulla pratica letteraria: vale a dire il *mutamento di qualità* di tale pratica, il suo trasformarsi in *mestiere* e la necessità di recuperare *all'interno* di questa nuova condizione (sostanzialmente accettata) il senso di un rigore e di una coerenza diversi. In una direzione del genere il Romanticismo diventa il problema stesso della ' poesia '

[11] H. Heine, *Die Romantik*, in *Sämtliche Schriften*, cit., vol. 1, München 1968, p. 400. E cfr. il prologo in versi all'*Almansor*.

nell'età moderna, l'allegoria di una scrittura sospesa tra la fine del « periodo artistico » e l'emergere di una cultura industrializzata, convenzionale e di massa [12]; e la soluzione che Heine prospetta sembra già alludere chiaramente (scartata l'ipotesi di una funzione elegiaco-consolatoria da un lato, politico-parenetica dall'altro) a una dimensione di lucido gioco *con tutti questi elementi* come orizzonte privilegiato della sua ricerca.

Si tratta, naturalmente, di un *gioco* che non esclude affatto il momento della *serietà*, ma anzi lo presuppone, sia nel cogliere con preciso senso storico-politico l'emergere dei nuovi soggetti collettivi (i partiti, le masse) e delle esigenze che essi pongono, sia nel rivendicare per altro verso i diritti e i bisogni individuali quali ' ferita ' perenne dentro il corpo della società. Come le masse ' rappresentano ' il movimento della storia ma insieme racchiudono il costante pericolo dell'immobilità e dello « spirito gregario », così la vitalità dell'individuo è continuamente minacciata dal suo contrario e il ' privato ' cresce (in un senso non semplicemente fisiologico, ma di metaforica polivalenza) all'ombra della morte. Tutto ciò non è in contrasto con la tematica heiniana del sensualismo antiascetico, pagano e anticristiano, se è vero che in lui il concetto di *piacere* richiama simultaneamente quelli di *sofferenza* e *dolore*. In una pagina dell'acerbo saggio sulla *Romantik* egli annota:

« Nell'antichità, cioè — propriamente — presso Greci e Romani, predominava la concretezza dei sensi. Gli uomini vivevano per lo più nella contemplazione del mondo esterno, e la loro poesia aveva di preferenza, come scopo nonché mezzo di glorificazione, l'apparenza esteriore e oggettiva. Ma quando una luce più bella e più mite si accese in Oriente, quando gli uomini cominciarono ad avvertire che c'era anche qualcosa di meglio dell'ebbrezza dei sensi, quando l'idea supremamente beante del Cristianesimo, l'amore, cominciò a

[12] Queste tesi, come anche le altre esposte più avanti, coincidono solo in parte con le riflessioni di Benjamin sui processi di formazione del gusto e sulla teoria dell' ' arte per l'arte ' (cfr. W. Benjamin, *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, a cura di R. Heise, Berlin und Weimar 1971, p. 27 sgg.).

palpitare negli animi — ecco che gli uomini vollero anche esprimere con parole e cantare *questo segreto brivido, questa infinita mestizia e voluttà infinita a un tempo* » [13].

È un passo che per un verso ci richiama un motivo hegeliano della *Phänomenologie des Geistes* [13 bis], dove il Cristianesimo è rappresentato come la scoperta dell'interiorità attraverso il dolore e il peccato, e per l'altro ci ricorda che l'antitesi ' sensualismo-spiritualismo ' si colorerà, nella Parigi sansimoniana dei primi ' anni trenta ', di valenze ideologico-politiche profondamente nuove in senso social-utopico. Ma è appunto un siffatto intreccio, giocato in tutta la serietà dei suoi presupposti, che tiene insieme l'intera produzione heiniana dalle pagine del '20 fino alle ultime poesie erotico-funerarie. ' Pubblico ' e ' privato ' ci appaiono allora strettamente legati fra loro come le molteplici facce d'un processo di transizione che rimescola dal fondo le carte del gioco politico e di quello letterario e plasma la pratica artistica heiniana più dal di dentro di quanto non dica l'antitesi-contiguità fra ' poesia impegnata ' e ' simbolismo estetico '. Ed è proprio partendo da qui che egli si sente legittimato ad affermare che con lui si chiude la vecchia scuola lirica tedesca e contemporaneamente si apre la nuova poesia della Germania moderna [14].

Una poesia, per altro, posta sotto il segno della precarietà, che cresce nello spazio stretto tra la fine del « periodo artistico », sanzionata da Heine alla svolta degli ' anni venti ' [15], e la morte stessa dell'arte prefigurata nella prefazione all'edizione francese di *Lutetia*:

« È con orrore e spavento che io penso all'epoca in cui questi tetri iconoclasti [i comunisti] prenderanno il potere: con le loro mani

[13] H. Heine, *Die Romantik*, cit., pp. 399-400 (il corsivo è nostro).

[13 bis] Cfr. la trad. it., *Fenomenologia dello Spirito*, vol. I, pp. 175-176; vol. II, p. 197. Ma si vedano anche le *Lezioni sulla filosofia della storia*, vol. III, pp. 243-244, vol. IV, p. 80 sgg., e l'*Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, §§ 566-569.

[14] H. Heine, *Geständnisse*, loc. cit.

[15] Nella recensione alla *Deutsche Literatur* di W. Menzel (1828).

callose infrangeranno senza pietà tutte le statue marmoree della bellezza, così care al mio cuore; fracasseranno tutti i fantastici fronzoli e gingilli dell'arte, che il poeta amava tanto; distruggeranno i miei boschetti di lauro e al loro posto pianteranno patate; i gigli, che non filavano né lavoravano pur essendo vestiti con la stessa magnificenza del re Salomone in tutto il suo splendore, verranno allora strappati dal terreno della società, a meno che non vogliano prendere in mano il fuso; gli usignoli stessi, inutili cantori, saranno cacciati, e — ahimé! — il mio *Libro dei canti* servirà al droghiere per farne cartocci in cui versare caffè o tabacco da fiuto per le vecchiette del futuro » [16].

Una pagina, occorre aggiungere, che vorremmo letta in una chiave *sociologica* prima ancora che *politica*, come tenteremo più avanti di mostrare.

Se tutto ciò è vero, bisogna chiedersi — al di là delle formule — in cosa consista la ' modernità ' di Heine, e riconoscere con grande franchezza che la dialettica fra categorie ' anticipatrici ' sul piano ideologico-letterario (fra ' marxismo ' e ' decadentismo ', come noi stessi le abbiamo una volta simbolicamente indicate) [17] non basta più a segnalare, *con la necessaria esattezza*, il luogo preciso in cui Heine si colloca alle origini, appunto, della « poesia moderna ». Esse sono troppo specifiche sul piano culturale e insieme troppo generiche, anche se assunte in senso metaforico, rispetto alla *vicenda determinata della lirica heiniana*: ce ne dànno, insomma, soltanto una prima e parziale approssimazione. Suggerire una visione lineare della storia artistica e dunque, al suo interno, una improbabile equazione fra *creatività* e *progressismo* significherebbe infatti assegnare una funzione centrale a quella ' Tendenzdichtung ' da cui Heine ha avuto sempre cura di prendere le distanze, e riproporre in sostanza — col segno capovolto — la contrapposizione fra *talento* e *carattere* che Börne aveva evo-

[16] H. Heine, *Préface* a *Lutèce. Lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France*, Paris 1855, p. XII.

[17] Cfr. il nostro lavoro *Heinrich Heine fra decadentismo e marxismo*, in « Società », 1960, n. 3 (poi nel volume *Romanticismo e realismo nella letteratura tedesca*, Padova 1961, pp. 81-103).

cato nella sua polemica anti-heiniana dei *Briefe aus Paris*[18]. È proprio l'‘ obliquità ’, la ‘ diversità ’ di Heine rispetto sia alle tendenze letterarie tedesche sia all'immediata realtà politico-sociale del suo tempo che gli permette invece di cogliere un significativo insieme di contraddizioni, portando la propria ricerca su un piano molto più avanzato di tanti suoi compagni di generazione. Ricapitolando in poche parole un discorso ben altrimenti articolato e pregnante, si tratta dunque di precisare meglio, al di là di una lettura genericamente ‘ democratica ’ e ‘ impegnata ’, non tanto quali siano effettivamente state le *idee politiche* del poeta di Düsseldorf, quanto piuttosto come egli abbia vissuto il *nesso* ideologia-cultura e quale *funzione* abbia assegnato, al suo interno, al *lavoro intellettuale*, verificando l'impatto di tali circostanze sul concreto terreno della scrittura heiniana (giacché è proprio qui che si definisce *anche* la problematica specificamente *artistica* di Heine). Si vedrebbe allora che il segno distintivo di questa scrittura si precisa in rapporto a un orizzonte estetico caratterizzato da due elementi fondamentali: da un lato il processo di mercificazione dell'opera letteraria, il suo porsi come momento di uno *scambio* fra autore e pubblico, come *offerta* rispetto a una *domanda*[19] (e tuttavia questo atteggiamento disincantato, di vicinanza-distanza, che lega l'‘ autore come produttore ’ al prodotto medesimo ne esalta paradossalmente gli aspetti tecnico-formali, la sua qualità di gioco sottile); dall'altro un parallelo e apparentemente opposto processo di ideologizzazione dell'opera stessa, sovraccaricata talvolta di pesanti significati politici, anzi di un vero e proprio ‘ mandato sociale ’.

Heine manovra fra questi due condizionamenti, non rifiutandoli in linea di principio, ma riplasmandoli in forme

[18] L. Börne, *Briefe aus Paris*, in *Sämtliche Schriften*, a cura di I. e P. Rippmann, vol. 3, Düsseldorf 1964, pp. 812-813 (e si veda in proposito il nostro saggio *Heine contra Börne ovvero Critica dell'impazienza rivoluzionaria*, in « Studi Germanici », n.s., a. X [1972], n. 2, pp. 355-392).

[19] Cfr. n. 12.

nuove, traendone stimoli originali e sublimando così la *precarietà* di una posia che è *menzogna* e insieme *assoluto*[20], portavoce dell'« emancipazione del popolo », degli « interessi dell'umanità » e insieme il contrario di ogni « Tendenzdichtung ». Un intreccio essenziale per afferrare tutti i risvolti di un discorso che nasce dalle ceneri del Romanticismo (come si è visto) e si prolunga sino a noi, se è vero che egli si è trovato di fronte allo stesso problema su cui rifletterà un secolo dopo Bertolt Brecht in una lucida annotazione del suo *Diario di lavoro*, a fare cioè i conti con la condizione dello scrittore ‘ impegnato ’, costretto « a continue idealizzazioni [...] a prender partito e quindi a far propaganda »[21]. L'originalità dell'esperienza heiniana sta nell'aver imboccato la strada di un impegno che lascia da parte sia le « idealizzazioni » sia la « propaganda », prendendo piena coscienza che il tratto peculiare della poesia moderna risiede proprio in questa sua *precarietà*, fatta contemporaneamente di *mercificazione politico-estetica* e di *autonomia anticipatrice*.

3. *Fra utopia materialista e società di massa*

Abbiamo ricordato il Romanticismo non a caso, poiché è proprio con esso — e in generale con la cultura tedesca alla svolta fra Sette e Ottocento — che si pone il problema della ‘ totalità ’, della sua perdita nel mondo moderno e del suo possibile recupero in un generale rimescolamento di strutture e valori. ‘ Totalità ’ e correlativa ‘ lacerazione ’ (« Zerrissenheit ») sono i temi che dominano, per esempio, nel grande saggio *Über das Studium der griechischen Poesie* (1795-1797) di Friedrich Schlegel, sul filo di una contrapposizione emblematica fra *anciens et modernes*. Di fronte al mondo antico, che ci offre lo spettacolo di una

[20] Cfr. al riguardo la prefazione alla 3ª ed. del *Buch der Lieder* (1836).

[21] B. Brecht, *Diario di lavoro*, trad. it. di B. Zagari, vol. I, Torino 1976, p. 236.

« cultura naturale » in cui arte, costumi e stato formano un tutto organico e la poesia nasce sulla base delle leggi oggettive del bello, realizzandosi come pieno soddisfacimento di un bisogno che non lascia posto alla nostalgia, sta invece la nostra realtà attuale: una cultura « estetica » e « artificiosa » che problematizza la vita e l'arte ponendosi come riflessione sul rapporto fra ideale e reale, come aspirazione all'infinito, come esaltazione non del bello ma dell'interessante (dunque di un « valore estetico provvisorio »), e che soprattutto si caratterizza per una sostanziale mancanza di unità e chiarezza di indirizzo: per quell'eclettismo, insomma, che De Musset avrebbe tematizzato molto tempo dopo — come si è visto — nelle sue *Confessioni*. Così, la poesia moderna è l'espressione di una « Sehnsucht » indeterminata e inafferrabile, che non di rado ricompone l'animo ad armonia « per tornare poi a lacerarlo ancora più dolorosamente » [22]. Parecchi anni più tardi, maturata la sua conversione al cattolicesimo e in un clima di piena restaurazione, Schlegel cercherà di precisare meglio che cosa — in realtà — potesse concretamente appagare quella nostalgia. Nelle lezioni sulla filosofia della storia tenute a Vienna nel 1828 il ' ritorno al medioevo ', già prospettato da Novalis con il suo scritto *Cristianità o Europa*, metterà capo a una sorta di ' utopia regressiva ', in cui la lucida analisi del '95 risulta effettivamente posta al servizio di una « profezia rivolta all'indietro » (per variare appena, in un senso diverso, l'immagine di un frammento dell'« Athenäum »):

« Accanto all'antichissima fede nella rivelazione divina, e nella piena assimilazione dell'amore cristiano, solo quella speranza religiosa, già più volte espressa ed anche per la nostra epoca particolarmente ribadita come l'ultima soglia dell'imminente futuro, può costituire la conclusione del tutto per questa filosofia della storia: che nella completa restaurazione religiosa dello stato e della scienza la causa di Dio e del cristianesimo vincerà e trionferà totalmente su questa terra » [23].

[22] Fr. Schlegel, *Kritische Schriften*, cit., p. 105 sgg.

[23] Fr. Schlegel, *Philosophie der Geschichte*, a cura di J.-J. Anstett, München-Paderborn-Wien 1971, p. 428.

In quegli stessi anni anche Heine tematizza il motivo ' alla moda ' della « Zerrissenheit », come documenta fra i tanti il noto passo nel cap. IV dei *Bäder von Lucca* (*Reisebilder*, III, 1830), abilmente giocato fra ironico superamento di un epidermico byronismo in senso critico-sociale e non meno ironica riaffermazione della soggettività poetica come luogo in cui la « Zerrissenheit » si riflette e insieme si sublima in una cifra già ' decadente ':

« Lettore caro, appartieni tu forse a quella razza di devoti uccelli che uniscono qui la loro voce al canto sulla lacerazione byroniana, che da dieci anni a questa parte mi è stato fischiettato e cinguettato in tutte le solfe? Ahimé, caro lettore, se tu vuoi lamentarti di quella lacerazione, commisera piuttosto che il mondo stesso sia spaccato in due. Poiché infatti il cuore del poeta è il centro del mondo, esso non poteva — oggidì — che essere miseramente lacerato. Chi si vanta che il proprio cuore sia rimasto intatto, ammette soltanto di pessederne uno assai prosaico e provinciale. Ma il mio è invece percorso dalla grande lacerazione del mondo, e proprio per questo so che gli dèi possenti mi hanno fatto una grazia particolare, considerandomi degno del martirio poetico » [24].

Ma è una ripresa che rifiuta qualsiasi ritorno al passato (giacché semmai — dirà nel 1851 — « il poeta è uno storico con lo sguardo puntato verso il futuro ») [25], assumendo fino in fondo la poesia come « artificio », come « altro » rispetto alla vita. « Certo, la nuova epoca genererà [...] un'arte nuova, che concorderà entusiasticamente con essa, che non avrà bisogno di prendere a prestito i suoi simboli da un passato sbiadito e che dovrà creare persino una tecnica nuova, diversa da quella usata fino ad oggi », osserva Heine nella parte conclusiva dei *Französische Maler* (1831-33); ma

[24] H. Heine, *Die Bäder von Lucca*, in *Sämtliche Schriften*, cit., vol. 2, München 1969, pp. 405-406. Cfr. al riguardo W. Preisendanz, *Heinrich Heine. Werkstrukturen und Epochenbezüge*, München 1973, p. 61 sg.

[25] H. Heine, *Vorrede* alla 3ª ed. dei *Neue Gedichte*, in *Gedichte 1827-1844 und Versepen*, a cura di I. Möller e H. Böhm, Berlin-Paris 1979, p. 371 (*Säkularausgabe*, vol. 2).

fino a quel momento « si affermi pure con suoni e colori la soggettività più ebbra di sé, l'individualità più scatenata, la libera e terrena personalità con tutta la sua gioia di vivere, ciò che è sempre più utile della morta apparenza della vecchia arte »[26]. E d'altro canto la « nuova epoca » assume i tratti di una *utopia* (quella plasticamente raffigurata nelle quartine iniziali della *Germania*, 1844) che potremmo definire *materialista* e in cui appare davvero ' superato ' il nucleo originario della riflessione romantica sulla crisi della totalità:

« Ein neues Lied, ein besseres Lied,
O Freunde, will ich euch dichten!
Wir wollen hier auf Erden schon
Das Himmelreich errichten;

Wir wollen auf Erden glücklich sein,
Und wollen nicht mehr darben;
Verschlemmen soll nicht der faule Bauch,
Was fleißige Hände erwarben.

Es wächst hienieden Brot genug
Für alle Menschenkinder,
Auch Rosen und Myrten, Schönheit und Lust,
Und Zuckererbsen nicht minder.

Ja, Zuckererbsen für jedermann,
Sobald die Schoten platzen!
Den Himmel überlassen wir
Den Engeln und den Spatzen »[27].

[26] H. Heine, *Französische Maler*, in *Sämtliche Schriften*, cit., vol. 3, pp. 72-73.

[27] H. Heine, *Deutschland; Ein Wintermärchen*, in *Sämtliche Schriften*, cit., vol. 4, München 1971, p. 478. « Un'altra canzone, una nuova canzone / più bella or v'improvviso! / Vogliamo sulla terra già / fondare il paradiso! / Sulla terra vogliamo la felicità, / e non più stenti e lutti. / Ciò che mani operose crearono, / il ventre ozioso non sfrutti! / Cresce bastante pane quaggiù / per tutte le creature. / Anche rose, anche mirti, beltà, voluttà, / e pisellini pure. / Sicuro, i piselli teneri / tutti potremo averli. / Il cielo abbandoniamolo / agli angeli ed ai merli! » (testo it. da E. Heine, *Poesie*, tradotte da F. Amoroso, vol. II, Milano-Napoli 1963, p. 198).

Si tratta di una prospettiva che, muovendo dall'iniziale identificazione della politica come « religione » e poi « scienza della libertà » (nei *Reisebilder* e nella ' préface ' allo scritto del pubblicista liberale Robert Wesselhöft *Kahldorf über den Adel*), viene a poco a poco definendosi come *primato del sociale sul politico* e assumendo *in nuce* i tratti di una vera e propria *teoria dei bisogni*, che sono di natura tanto individuale quanto collettiva e si coagulano intorno all'esigenza di garantire (secondo una nota formula heiniana) sia il principio generale della giustizia sia la possibilità, per i singoli soggetti, di realizzarsi liberamente e produttivamente. Solo la presenza simultanea di queste due condizioni sarà in grado di determinare la ricomposizione del conflitto, l'eliminazione della « Zerrissenheit » nell'uomo e nella società moderni; e a tale traguardo, non all'applicazione di un'astratta dottrina politica, mira la battaglia ideologico-artistica di Heine nei suoi momenti di più serio impegno.

Varrà per altro la pena di precisare che una siffatta linea colloca il poeta di Düsseldorf — di nuovo — in una posizione di ' obliquità ' rispetto alle grandi utopie sociali che dominano la scena europea nei primi cinquant'anni del secolo.

Certo, fra gli inizi del 1831, quando ad Amburgo legge l'*Exposition de la Doctrine* di Armand Bazard, e tutto il 1835 le idee sansimoniane sembrano impregnare a fondo la sua produzione letteraria. La dialettica di « spiritualismo » e « sensualismo », il « dominio delle capacità », la fede nel progresso scientifico, il « benessere fisico e morale della classe più numerosa e più povera », la riabilitazione della carne, l'abolizione di ogni « sfruttamento dell'uomo sull'uomo » sono altrettante parole-chiave che ricorrono con insistenza in quegli anni (ma non solo in quegli anni) nelle pagine di Heine. Si tratta di una precisa costellazione ideologica che lo indurrà a interpretare ancora nel 1833 un fenomeno come la « Giovane Germania » (e più in generale il ruolo dell'artista entro la società) in termini di puro sansimonismo, scorgendo in essa un gruppo di scrittori che

« non vogliono fare distinzione fra la vita e l'attività letteraria né dividere mai la politica dalla scienza, dall'arte e dalla religione, e

sono al tempo stesso artisti, tribuni e apostoli. Sì, ripeto la parola "apostoli" giacché non conosco termine più appropriato. Una nuova fede infonde loro una passione, di cui gli scrittori precedenti non ebbero neppure una idea. È la fede nel progresso — una fede che sgorga dalla scienza. Abbiamo misurato i paesi, soppesato le forze della natura, calcolato i mezzi dell'industria, e — guarda! — abbiamo scoperto che questa terra è grande abbastanza, che essa offre sufficiente spazio perché ciascuno possa erigere la capanna della propria felicità; che questa terra ci può nutrire tutti convenientemente, se lavoriamo tutti senza che alcuno voglia vivere a spese dell'altro; e che non è necessario promettere il cielo alla classe più numerosa e più povera. Certo, il numero di questi sapienti e credenti è ancora piccolo. È venuto però il momento in cui i popoli non saranno più contati in base alle teste, ma ai cuori »[28].

Tuttavia anche qui (a parte ciò che egli semplicemente 'ritraduce' dal lessico dei *Reisebilder*) è possibile vedere come Heine privilegi essenzialmente la tematica social-emancipatoria della dottrina rispetto alle sue strutture più schiettamente politiche, come — in altri termini — usi il linguaggio della 'religione' sansimoniana per combattere la tradizione religiosa tedesca, vista quale ostacolo alla rivoluzione sociale: la sua aspirazione rimaneva, infatti, quella di veder affermarsi una Germania democratica piuttosto che una gerarchia, centralizzata e autoritaria, dei capaci. Nel 1855, scrivendo la prefazione alla seconda edizione del *De l'Allemagne* e giustificando la soppressione della dedica a Barthélemy-Prosper Enfantin, Heine misurava la distanza che ormai lo separa da quel particolare momento ribadendo una istanza di emancipazione su cui si riverberano i segni della 'crisi religiosa' e sottolineando il processo di integrazione alla 'società del denaro' cui i rivoluzionari di una volta non hanno saputo sottrarsi:

« A quell'epoca il nome al quale siffatto omaggio era rivolto rappresentava una specie di parola d'ordine e designava il partito più avanzato dell'emancipazione umana, da poco tempo stroncato dai gendarmi e cortigiani della vecchia società. Prendendo le difese dei

[28] H. Heine, *La Germania*, a cura di P. Chiarini, Roma 1979², pp. 135-136.

vinti, io lanciavo una sfida superba ai loro avversari, manifestando apertamente le mie simpatie per i martiri oltraggiati e scherniti senza pietà sulla stampa e fra la gente. Né temevo di espormi al ridicolo di cui la loro buona causa, bisogna ammetterlo, era un poco inficiata. Da allora le cose sono cambiate: i martiri di una volta non sono più né disprezzati né perseguitati, non portano più la croce (salvo non sia quella della Legion d'Onore), non percorrono più a piedi nudi i deserti d'Arabia per cercarvi la donna libera; questi emancipatori dai legami coniugali, questi distruttori delle catene matrimoniali tornando dall'Oriente si sono sposati, sono divenuti i pretendenti più intrepidi dell'Occidente e portano gli stivali. La maggior parte di questi martiri vive, oggi, nella prosperità; parecchi sono neo-milionari e molti hanno raggiunto posti fra i più lucrativi e onorifici — si cammina in fretta con le ferrovie. Gli ex-apostoli che avevano sognato l'età d'oro per l'umanità intera si sono accontentati di propagare l'età del denaro, il regno di quel dio-denaro che è il padre e la madre di tutti e di tutte, forse lo stesso Dio cui si è pregato dicendo: Tutto è in lui, nulla è fuori di lui, senza di lui non v'è nulla. — Ma non si tratta del Dio che adora l'autore di queste righe, il quale gli preferisce persino il povero Dio nazareno che non aveva quattrini ed era il Dio dei mendicanti e dei sofferenti »[29].

Altro è dunque l'uso del progresso che emerge da questo quadro ironico e amaro rispetto alle aspettative di fondo d'una più larga e radicale emancipazione, vòlta a riscattare la classe « più numerosa e più povera » dalla sua tradizionale indigenza e la morale sociale dai suoi più inveterati tabù: il sistema ha riassorbito le spinte innovatrici, utilizzandole al più per razionalizzare il progetto della nascente civiltà industriale.

Spenti gli iniziali entusiasmi per la 'religione' sansimoniana e per la sua utopia di progresso, di cui vede realizzata — ma in un ben diverso contesto — soltanto l'idea dell'efficienza tecnica e dello sviluppo economico, Heine sembra oscillare tra una più ferma esigenza di democrazia antiautoritaria e il bisogno di difendere sino in fondo i valori dell'individuo contro ogni forma di irreggimentazione. Gli anni 1839-1855 sono perciò caratterizzati da

[29] H. Heine, *Avant-Propos* a *De l'Allemagne* [nuovelle éd.], in *Sämtliche Schriften*, cit., vol. 6/I, pp. 439-440.

un singolare intreccio fra l'attesa di una rivoluzione sociale *dal basso*, in cui il popolo stesso prenda in mano non soltanto il fucile ma anche il proprio destino per farsi finalmente giustizia, e il ' topos ' ricorrente di plumbei progetti egalitari (siano essi di parte repubblicana o comunista), comunque negatori di ogni soggettività e di ogni bellezza. È così che nell'intermezzo « Nove anni dopo », inserito nel *Ludwig Börne* (1840) a commento delle « Lettere da Helgoland », Heine scrive: « Nel luglio 1830 [il popolo] conquistò la sua vittoria per conto della borghesia, che vale tanto poco quanto quella nobiltà, al cui posto essa è subentrata con pari egoismo... Dalla propria vittoria il popolo non ha ricavato altro che rimorsi e difficoltà peggiori. Ma state sicuri, quando la campana dell'assalto suonerà di nuovo e il popolo imbraccerà il fucile, combatterà questa volta per se stesso e chiederà la ricompensa meritata » [30]. Ma altrove riaffiora invece la visione di un mondo dal quale sono stati sradicati del tutto la poesia, la soggettività, il corpo, le passioni — proprio ciò che Heine poneva a fondamento della « libera » e « onnilaterale » personalità « possibile » dell'uomo di domani — per fare posto a una perfetta ' caserma egalitaria ', dove ogni individuo sia esattamente identico all'altro e reciprocamente interscambiabile:

« Verranno [...] i radicali e prescriveranno una cura radicale, che alla fine avrà — però — solo un'efficacia superficiale, e riuscirà a eliminare la tigna sociale, ma non il marcio interiore. Anche se riuscisse loro di liberare per breve tempo l'umanità sofferente dai suoi più fieri tormenti, ciò accadrebbe soltanto a spese delle ultime tracce di bellezza rimaste al paziente: si alzerà dal suo giaciglio di malato, orrendo come un filisteo guarito, e dovrà aggirarsi per tutta la vita nell'orribile divisa da ospedale, nella veste grigio-cenere dell'eguaglianza. Tutta la tradizionale allegria, ogni dolcezza, ogni profumo e poesia saranno eliminati dalla vita, e non resterà altro che la minestra Rumford dell'utilità. Per la bellezza e il genio non ci sarà posto nella comunità dei nostri nuovi puritani, entrambi saranno scherniti e oppressi, peggio ancora che sotto il precedente regime. Giacché la bellezza e il genio sono una sorta di regalità che

[30] H. Heine, *Ludwig Börne*, a cura di P. Chiarini, Bari 1973, p. 114.

mal si adatta a una società in cui ciascuno, insofferente della propria mediocrità, cerca di abbassare al livello comune tutte le doti più alte » [31].

E accanto a questa ' utopia negativa ' di un ascetismo capace di generare soltanto ' spirito di gregge ', filisteismo di massa, insomma negazione della vita, ecco disegnarsi all'orizzonte degli ultimi anni di Heine l'immagine — di continuo evocata ed esorcizzata — dei « tetri iconoclasti » (i comunisti) che domina la prefazione all'edizione francese di *Lutetia*. A ben guardare c'è una continuità di fondo nell'analisi che questi due testi compiono, a sedici anni di distanza, dell'ideologia rivoluzionaria tedesca così come Heine la vede, e che si precisa in una contrapposizione drastica e netta fra valori (pseudo-)morali e valori di vita — di una vita che per Heine è « superfluo », è molteplicità di « immagini » in cui specchiarsi, e ai quali si vorrebbe invece sostituire la cieca unilateralità dell'utile. La metafora della ' iconoclastia ' ha qui un significato centrale: il frantumarsi della ' grande immagine ' in una miriade di possibilità sempre diverse è la condizione stessa della poesia, per Heine, e lo garantisce da quell'unica immagine ' imposta ' che egli vede avanzarsi minacciosamente. Ma allora è chiaro che il suo discorso, al di là dei pur evidenti risvolti politici, ha un significato anzitutto sociologico. *Negli egalitarismi e comunismi di metà secolo, comunque interpretati, Heine in realtà fiuta (e rifiuta) la nascente società di massa*: l'emancipazione politico-sociale dell'uomo, in altri termini, contiene al proprio interno nuove e pericolose minacce per la sua libertà. Con una implicita contraddizione: che di quella società egli ha già accettato, in qualche modo, la mercificazione dell'oggetto letterario. È sul filo di questo difficile gioco e a partire da questa specifica prospettiva che occorre comunque interpretare gli atteggiamenti ideologico-letterari heiniani negli ultimi otto anni della sua esistenza, in una dialettica di tensioni sempre nuove fra il ' privato ' e il ' politico '.

[31] *Ivi*, pp. 200-201.

4. *La 'chiacchiera' e la scrittura*

Rileggiamo infine un passo, non sempre adeguatamente studiato nei suoi risvolti metaforici, tratto dai *Briefe über die französische Bühne* e più precisamente dalla IX lettera:

« Sulle onde della musica rossiniana si cullano nella più piacevole delle maniere le gioie e i dolori dell'uomo; amore e odio, affetto e nostalgia, gelosia e broncio, tutto è qui il sentimento isolato di un individuo. Caratteristico, perciò, è nella musica di Rossini il predominio della melodia, che è sempre espressione immediata di un sentimento isolato. In Meyerbeer, al contrario, noi troviamo il predominio dell'armonia; nella corrente delle masse armoniche svaniscono, anzi annegano, le melodie, così come i particolari sentimenti del singolo uomo si fondono nel generale sentimento di un popolo intero: e in queste correnti armoniche si precipita volentieri la nostra anima, quando è afferrata dai dolori e dalle gioie dell'umanità tutta e prende partito per i grandi problemi della società. La musica di Meyerbeer è più sociale che individuale; grato, il presente — che ritrova in questa musica le sue lotte interne ed esterne, il suo sentimentale dissidio e la battaglia della sua volontà, le sue pene e le sue speranze — celebra la propria passione e il proprio entusiasmo quando applaude al grande maestro. La musica di Rossini era più adatta all'età della Restaurazione, dove, dopo grandi battaglie e delusioni, in quegli uomini *blasés* il senso per i loro grandi interessi comuni dovette mettersi da parte e il sentimento della soggettività poté riassumere i propri legittimi diritti. Mai Rossini avrebbe conquistato la sua grande popolarità durante la Rivoluzione e sotto l'Impero. Forse Robespierre lo avrebbe accusato di melodie antipatriottiche e moderate, mentre Napoleone non gli avrebbe certo affidato l'incarico di direttore d'orchestra della Grande Armata, dove egli aveva bisogno di creare uno stato di generale esaltazione... Povero cigno di Pesaro! il gallo francese e l'aquila imperiale ti avrebbero forse dilaniato, e più adatto dei campi di battaglia della virtù civile e della gloria fu per te un placido lago, sulle cui sponde i teneri gigli ti ammiccavano pacificamente, e dove tu potevi andare tranquillamente su e giù, bellezza e amabilità in ogni movimento! La Restaurazione fu il periodo trionfale di Rossini, e perfino le stelle del cielo, che in quel tempo avevano festa e non si preoccupavano più della sorte dei popoli, lo ascoltavano con rapimento. La Rivoluzione di luglio, invece, ha prodotto in cielo e in terra un grande sommovimento, stelle e uomini, angeli e re, perfino il buon Dio vennero strappati alla loro pace: essi hanno di nuovo molto da fare, devono organizzare un'epoca nuova, non hanno né tempo né sufficiente tranquillità spirituale per dilettarsi con le

melodie del sentimento privato, e soltanto quando i grandi cori di *Robert le Diable* o degli *Huguenots* brontolano armonicamente, armonicamente giubilano e armonicamente singhiozzano — soltanto allora i loro cuori si mettono in ascolto e singhiozzano, giubilano e brontolano, entusiasti, all'unisono. Questa è forse la ragione ultima dell'inaudito e colossale successo che ha arriso nel mondo intero alle due grandi opere di Meyerbeer. Egli è l'uomo del suo tempo, e il tempo, che sa sempre scegliere le sue persone, lo ha sollevato tumultuosamente sugli scudi, ha proclamato la sua signoria e fa, in compagnia di lui, il suo lieto ingresso »[32].

Riflettiamo un momento su questa brillante e così poco rigorosa pagina heiniana, tutta centrata sul confronto tra gli esponenti non solo di due poetiche musicali antagonistiche che hanno dominato l'opera europea nella prima metà dell'Ottocento, ma altresì di due diversi momenti storici. Proiettata contro uno sfondo che è, emblematicamente, quello della fine del « periodo artistico », sancito anni addietro da Heine e dalla generazione del 'Junges Deutschland', una siffatta contrapposizione sembrerebbe doversi leggere — in cifra — come la 'ripetizione' di una alternativa che era diventata la pietra di paragone all'interno del dibattito politico e culturale tedesco (o, meglio ancora, 'giovane-tedesco') contemporaneo e che poteva schematicamente riassumersi nel rifiuto di Goethe a favore di Schiller. I capolavori goethiani, aveva già sottolineato Heine nella *Scuola romantica* (1833-35) pagando il suo tributo a quel 'topos ideologico' sebbene in forme superficiali e perentorie,

« adornano la nostra cara patria come belle statue adornano un giardino: ma sono statue. Ci si può innamorare di esse, ma sono infeconde: le opere di Goethe non generano l'azione come quelle di Schiller. L'azione è figlia della parola, e le belle parole goethiane sono senza prole. Questa è la maledizione che pesa su tutto ciò che è nato solo per virtù dell'arte »[33].

---

[32] H. Heine, *Über die französische Bühne*, in *Sämtliche Schriften*, cit., vol. 3, pp. 335-336.

[33] H. Heine, *La Germania*, cit., p. 52.

Se il collegamento che qui abbiamo stabilito fra due diversi ordini di discorsi è esatto (come a noi sembra che sia), l'antitesi Rossini-Meyerbeer si colora di più complesse valenze, tornando a inscriversi anch'essa in quella crisi del ruolo tradizionale dell'artista che Heine tematizza attraverso l'intera sua opera. Da un lato la melodia rossiniana incarna, per usare termini approssimativi, il momento della riflessione e della soggettività (della ' poesia ', se vogliamo); dall'altro l'armonico e pieno corale meyerbeeriano, schillerianamente scatenato a stringere in un grandioso abbraccio l'umanità intera, a farsi interprete delle sue aspirazioni e delle sue mète ideali, metaforizza — in chiave volutamente retorica — una diversa funzione dell'arte, calata nel sociale e ad esso esplicitamente congrua.

Ma forse, al di là di questa prima e generalissima approssimazione, c'è dell'altro. Entrambi i contesti che qui abbiamo cercato di analizzare in modo sommario sprigionano, infatti, il ' sospetto ideologico ' che dietro gli enunciati enfaticamente programmatici si annidi (e non sarebbe la prima volta per Heine) una *arrière-pensée* fortemente riduttiva o per dir meglio ' obliqua ' rispetto agli enunciati stessi. Come nel confronto simbolico Goethe-Schiller è impossibile non avvertire quale sotterranea simpatia, e non soltanto *en artiste*, leghi Heine assai più al « grande pagano » di Weimar che al « Moral-Trompeter von Säckingen » (per dirla con Nietzsche), e con quanta ambiguità non estranea a un'ombra di sottile compiacimento egli evochi la « maledizione » dell'arte sterile e ' pura ', così nella pagina della IX « Lettera sul teatro francese » che abbiamo largamente citato, al di là della dialettica storica fra melodia e armonia, fra « sentimento isolato » e « sentimento generale » e della sua proiezione in termini di conflittualità oggettiva, è fin troppo evidente che il gusto heiniano, il suo aristocratismo e ' cinismo ' intellettuali, la sua tendenza a cogliere la *profondità* nella *superficie* lo spingono — a parte ogni altra considerazione — verso Rossini. Ma il punto essenziale non è neppure qui. Al di là di una contrapposizione storico-politica che vede fronteggiarsi da un lato lo spirito restaurazionale post-rivoluzionario e post-napoleonico, dall'altro la ripresa

del movimento emancipatore sull'onda del luglio 1830, il nervo più riposto e insieme sensibile di questa specifica fase della « Zerrissenheit » heiniana va forse còlto entro alcune pieghe del discorso in cui egli (non sapremmo dire quanto intenzionalmente) lo cela: più precisamente là dove i « legittimi diritti » della soggettività sembrano definirsi come oppositivi e distinti rispetto all'appello di un « generale stato di esaltazione », secondo una segreta dialettica ' controcorrente ' che per così dire ' arabesca ' la tersa superficie della sua scrittura.

Certo, Heine è ben consapevole del fatto che nuovi soggetti storici stanno emergendo. Fin dal 1828, nei *Frammenti inglesi*, aveva riconosciuto che « non più le teste coronate, ma i popoli stessi sono gli eroi del nostro tempo »[34]. E quattro anni dopo, nel IX articolo del *Rendiconto parigino*, preciserà ancora meglio:

> « In genere sembra ormai tramontata l'epoca in cui emergevano le gesta dei singoli; i popoli, i partiti, le masse sono gli eroi del nostro tempo; la tragedia moderna si distingue da quella antica per il fatto che adesso agiscono e recitano la parte principale i cori, mentre gli dèi, gli eroi e i tiranni, un tempo protagonisti, ora scendono al livello di mediocri rappresentanti dell'attività dei partiti e della volontà popolare e sono esposti alle pubbliche chiacchiere come oratori della corona, presidenti di banchetto, deputati della Dieta, ministri, tribuni, ecc. La Tavola Rotonda del grande Luigi Filippo, l'intera opposizione con i suoi *comptes rendus*, con le sue deputazioni, i signori Odilon-Barrot, Laffitte e Arago — come appare passiva e meschina tutta questa famosa gente fritta e rifritta, questi falsi notabili, se li paragoniamo agli eroi della rue Saint-Martin, che nessuno conosce di nome e che sono morti — per così dire — anonimi! »[35]

Questi sono i contrassegni dell'« epoca nuova » di cui parla Heine, le stimmate inconfondibili e caratteristiche del « suo tempo ». Ma una siffatta soggettività anonima e collettiva,

---

[34] H. Heine, *Englische Fragmente*, in *Sämtliche Schriften*, vol. 2, p. 590.

[35] H. Heine, *Rendiconto parigino*, a cura di P. Chiarini, Roma 1979², p. 171.

cui sembra affidato il ruolo di sollecitare le grandi mobilitazioni di massa statuendo il primato del sociale sull'individuale, non riassorbe per intero la sfera dei sentimenti, e bisogni, « isolati ». Torniamo a rileggere quanto il poeta scriveva all'inizio del suo emblematico confronto:

« In Meyerbeer [...] noi troviamo il predominio dell'armonia; nella corrente delle masse armoniche svaniscono, anzi annegano le melodie, così come i particolari sentimenti del singolo uomo si fondono nel generale sentimento di un popolo intero: e in queste correnti armoniche si precipita volentieri la nostra anima, quando è afferrata dai dolori e dalle gioie dell'umanità tutta e prende partito per i grandi problemi della società ».

Per Heine, dunque, la soggettività storica non coincide sempre e necessariamente con la soggettività individuale, configurando una ipotesi di ' inattualità ' come condizione possibile dell'intellettuale-artista (e come tratto peculiare della « Zerrissenheit » specifica che egli esprime).

Si tratta, a ben guardare, di una ' inattualità ' in un duplice senso. Anzitutto, una ' inattualità ' che potremmo definire ' anticipatoria ' e che egli ha descritto in maniera esemplare nella prefazione alla terza edizione delle *Nuove poesie*, dettata a Parigi il 24 novembre 1851:

« È un bislacco beniamino della sorte, il poeta; egli vede i boschi di querce che ancora sonnecchiano nella ghianda, e conversa con le generazioni che ancora devono nascere. Esse gli sussurrano i loro segreti, ed egli li spiattella sulla pubblica piazza. Ma la sua voce si perde nel frastuono che suscitano le passioni del momento; pochi lo sentono, nessuno lo intende ».

E variando un noto frammento di Friedrich Schlegel — « lo storico è un profeta rivolto all'indietro » — conclude il proprio discorso osservando:

« A maggior diritto si potrebbe dire del poeta, che egli è uno storico con lo sguardo puntato verso il futuro » [36].

[36] H. Heine, *Vorrede* alla 3ª ed. dei *Neue Gedichte*, cit.

Dove, fra l'altro, è di estremo interesse la singolare, ma non fortuita coincidenza fra lo « stato di esaltazione » come condizione psicologica che caratterizza, nel brano del '37, l'aura della musica meyerbeeriana e, qui, l'immagine del « frastuono che suscitano le passioni del momento » (parente prossimo, del resto, al « rissoso chiasso d'oggi » in cui nel 1842 il poeta vede disperdersi il suo *Atta Troll*, questo « canto estremo del romantico ideale »), e dunque il prevalere del politico, in cui « si perde » la « voce » dell'autore: segno di una sottile continuità tematica che lega fra loro le riflessioni heiniane sul ruolo della produzione intellettuale. Ma vi è, poi, anche un altro tipo di ' inattualità ', una ' inattualità ' per così dire ' alternativa ' che trova la sua più drastica formulazione nell'avvertenza, del giugno 1855, premessa alla traduzione francese dei *Poëmes et légendes*, dove fra l'altro si legge:

« Non ho potuto resistere al doloroso piacere di ristampare in questo libro le delicate pagine che il mio defunto amico Gérard de Nerval ha fatto precedere all'"Intermezzo" e al "Mare del Nord". È con profonda emozione che ripenso alle serate del marzo 1848, quando il dolce e buon Gérard veniva quotidianamente a trovarmi nel mio ritiro della Barrière de la Santé, per lavorare tranquillamente insieme alla traduzione delle mie placide fantasticherie tedesche, mentre intorno a noi sbraitavano le passioni politiche e il vecchio mondo crollava con un fracasso spaventoso! Sprofondati come eravamo nelle nostre estetiche e perfino idilliche discussioni, non udivamo le grida della famosa donna dal gran seno che percorreva in quei giorni le vie di Parigi urlando il suo canto "Des lampions! Des lampions!", la marsigliese della rivoluzione di febbraio, di sciagurata memoria » [37].

Ed effettivamente, presentando al pubblico del suo paese, in quello stesso 1848, i versi liberi della *Nordsee*, Nerval aveva scritto:

« Nel momento in cui l'Europa è in fiamme, ci vuole forse un po' di coraggio ad occuparsi di semplice poesia, a tradurre di uno scrit-

[37] H. Heine, *Préface a Poënes et légendes*, a cura di P. Grappin, Berlin-Paris 1978, p. 11 (Säkularausgabe, vol. 13).

tore che è stato il capo della Giovane Germania e che ha esercitato una grande influenza sul movimento intellettuale, non i suoi canti rivoluzionari, ma le sue ballate più ironiche, con le sue stanze più serene. Attingendo all'opera di Heine, avremmo potuto mettere insieme un fascio di aste repubblicane, al quale non sarebbe neppure mancata la scure littoria. Invece preferiamo offrirvi un semplice mazzo di fiori di fantasia dal profumo penetrante e dai colori sgargianti. Bisogna pure che qualche fedele, in questi tempi tumultuosi in cui le roche grida della pubblica piazza non cessano nemmeno un istante, venga a recitare a bassa voce la sua preghiera all'altare della poesia »[38].

La ' metafora sonora ' che lega come un filo rosso le pagine heiniane qui citate è, naturalmente, figlia di un ' topos ideologico ' vecchio come il mondo o, quanto meno, vecchio come la letteratura. Ma la rievocazione dell'*otium* poetico contrapposto ai chiassosi *negotia* della politica acquista qui una valenza nuova e insieme più problematica: il richiamo alla sfera della ' privacy ' non è soltanto la difesa di un privilegio, ma anche l'affermazione di un bisogno, e il senso di distacco dalla « pubblica piazza » come luogo emblematico nel quale dominano le cieche « passioni », se certamente sottolinea una fase di personale disimpegno (per altro intrecciato a una lucidissima consapevolezza delle prospettive), esprime poi — soprattutto — l'esigenza di una critica radicale alla violenza propagandistica, al lessico della ' chiacchiera rivoluzionaria '. E il germe di tutto questo è lì, in quello « stato di generale esaltazione » di cui Heine discorre a proposito della musica di Meyerbeer. Si tratta dunque di un contesto ben preciso (e usiamo non a caso il termine « contesto ») dal quale emerge, al di là delle specifiche posizioni nervaliane e del tipo di lettura che esse propongono della poesia di Heine, una costante di non poca importanza per definire il luogo esatto in cui si colloca la ricerca letteraria dello scrittore tedesco, o meglio ancora il genere di problematiche con cui egli si confronta e che insieme pone come tema di analisi. Vale a dire l'intreccio asincrono fra personale e politico, il ' rapporto obliquo '

[38] G. de Nerval, *Notice du traducteur*, ivi, p. 93.

(si è già visto) tra la scrittura come produzione di vita, come oggettivazione di una complessa materialità intellettuale e la vita come processo storico, insomma la non-coincidenza tra ' i ' soggetti e ' il ' Soggetto.

Tutto ciò comporta il riemergere continuo e prepotente del ' privato ' e il suo contraddittorio dialettizzarsi con la dimensione del ' pubblico '; ma comporta altresì la pratica di una poesia intesa come ricerca di contatto con la realtà e insieme presa di distanza da essa, come *impegno che è gioco e gioco che è impegno*. La produzione di testi letterari si colloca al punto d'intersezione fra questi due piani, là dove essi rischiano di più il vuoto di una metafora artificiosa, ma dove proprio una tale artificiosità pone l'autore in grado di circoscrivere — attraverso la metafora — un vuoto reale, una precarietà, un'assenza. *Schreiben* diventa così un *Um-schreiben*, non un ' descrivere ' ma uno ' scrivere intorno a qualcosa ', più precisamente un riflettere della poesia su se stessa e sulla difficoltà di costruirsi come organismo perfetto e compatto: uno ' scrivere intorno allo scrivere ' quale viene in primo piano, ad esempio, nelle tarde quartine di *Bimini* (c. 1853), dove la « nave di sogno » invita i suoi passeggeri al viaggio avventuroso verso l'isola irraggiungibile (in realtà verso il regno dei morti, che poi è la « vera » Bimini):

« Fürchtet nichts, ihr Herrn und Damen,
Sehr solide ist mein Schiff;
Aus Trochäen, stark wie Eichen,
Sind gezimmert Kiel und Planken.

Phantasie sitzt an dem Steuer,
Gute Laune bläht die Segel,
Schiffsjung' ist der Witz, der flinke;
Ob Verstand an Bord? Ich weiß nicht!

Meine Rahen sind Metaphern,
Die Hyperbel ist mein Mastbaum,
Schwarzrotgold ist meine Flagge,
Fabelfarben der Romantik — »[39].

[39] H. Heine, *Bimini*, in *Sämtliche Schriften* cit., vol. 6/I, p. 248. « *N'ayez crainte, messieurs, mes dames!* Molto solida è la nave. / Di

È questa la materialità immediata e insieme traslata della scrittura, il suo porsi come luogo di labile coagulazione d'una individualità franta e risucchiata dai mille volti dell'incipiente società di massa; e contrapporre maschera a maschera, nella consapevolezza di una continua e illusoria metamorfosi, è forse il destino di una poesia che cerca di sfuggire agli schematismi della « Tendenzdichtung » o ai procedimenti della produzione ' in serie ', trasformando le strutture medesime su cui viene costruendosi (gioco, artificiosità, dissacrazione) nei temi centrali della propria meditazione [40].

trochei di quercea forza / son fatti chiglia e fianchi. / Fantasia siede al timone, / allegria gonfia le vele, / mozzo è il *Witz*, lo svelto frizzo. / C'è giudizio a bordo? Ignoro. / È l'iperbole il bompresso, / e metafore le antenne, / il vessillo è *noir-rouge-or*, / tricolore *romantique* — » (testo it. da E. Heine, *Poesie*, tradotte da F. Amoroso, vol. III, Milano-Napoli 1967, p. 239).

[40] In rapporto alla tematica complessiva del nostro lavoro sarà utile, conclusivamente, rimandare ancora una volta a W. Preisendanz, *Heinrich Heine. Werkstrukturen und Epochenbezüge*, cit.

IL *BUCH DER LIEDER* E I SUOI LETTORI: LE PREMESSE DI UNA RICEZIONE FALLITA

di
ALBERTO DESTRO
Bologna

Delle preliminari considerazioni teoriche cui si rifà la presente indagine, basti ricordare il principio secondo cui in campo letterario (come nel resto dell'attività culturale) una creazione totalmente nuova è del tutto impossibile. Storicamente non possiamo indicare nessuna creazione artistica, e sia pure della massima originalità, che non sia riconducibile a condizioni preesistenti (contenuti come forme, motivi come strutture). Un'opera consapevolmente originale può riferirsi in termini polemici, distruttivi o di rifiuto alle forme e ai contenuti tradizionali, come ci mostra abbondantemente la letteratura del nostro secolo: ma ciò rappresenta solo *una* forma di dipendenza dai predecessori, dai modelli, dalla storia. Lungi tuttavia dal rappresentare un limite, è proprio quest'impossibilità dell'originalità assoluta che costituisce la base sulla quale soltanto diventa possibile la comprensione di una creazione artistica (relativamente) originale e la realizzazione del processo comunicativo dato, nelle forme letterarie, dalla comprensione tramite la lettura. Il non-originale infatti è il noto nell'opera e il capire si dà soltanto laddove un *iter* conduce dal noto mediante aggiunta, sottrazione o variazione al nuovo e all'ignoto. Senza la possibilità di rifarsi al noto i tentativi di comprensione cadrebbero nel vuoto, giacché la mancanza di punti di riferimento renderebbe vana ogni presa di contatto tra parlante e uditore.

Si tratta di verità elementari, che naturalmente qui

hanno solo il compito di accennare sommariamente allo sfondo su cui si collocano le considerazioni che seguono. In nessun caso comunque lo scopo del presente lavoro andrà scambiato con la ricerca di marca positivista dei cosiddetti influssi che abbiano agito sulla lirica di Heine. Questo studio ha piuttosto punti di contatto con metodi d'indagine letteraria di storia della ricezione, anche se si tratta, appunto, solo di punti di contatto, poiché il nostro obiettivo è l'analisi delle componenti stilistiche e contenutistiche che possono permettere una comprensione giusta (qui: adeguata alle intenzioni dell'autore) della prima poesia heiniana. Che del resto sia impossibile tracciare una linea di demarcazione netta tra questa impostazione semiologica (che rinuncia agli eccessi del gergo specialistico ma sperabilmente non al rigore dell'argomentazione concettuale) e un'analisi decisamente di estetica della ricezione, non occorre neppure che venga sottoposto a discussione.

Oggi si può considerare generalmente accettato che il *Buch der Lieder* non sia una semplice raccolta di poesie già esistenti riunite per comodità del lettore, e che esso invece costituisca un'opera unitaria con una fisionomia stilistica propria.

Qui vorrei citare solo due fatti, per accennare alla originalità di questa raccolta lirica [1].

Primo: Lo stilema della ' svolta finale ' raggiunge una frequenza altissima (41 % delle poesie). Ancora più elevata tale frequenza (rispettivamente 54 % e 48 %) in *Lyrisches Intermezzo* e *Heimkehr*, cioè nei due settori centrali che avevano rappresentato già nei primi progetti del 1825 il punto di cristallizzazione della futura raccolta e che poi di fatto sono divenuti i più rappresentativi e determinanti. L'elevata frequenza dello stilema della ' svolta finale ', di volta in volta di natura ironica o patetica, determina un'immagine molto profilata di questa poesia, la rende inconfondibile, anche se crea beninteso il pericolo di una maniera heiniana, cui l'autore è ben lungi dall'essere sempre sfuggito: ma di ciò qui non dovremo occuparci.

[1] Alberto Destro, *L'attesa contraddetta. La svolta finale nelle liriche del 'Buch der Lieder' di Heinrich Heine*, in « Studi Tedeschi », 1977, 1, pp. 7-127.

Secondo: La cura con cui Heine ha disposto il *Buch der Lieder*, lo smembramento dei vecchi gruppi delle prime pubblicazioni in riviste o *Taschenbücher* e la loro ridistribuzione in successione sostanzialmente nuova, rivelano l'intenzione di Heine di dar vita a un'opera unitaria (anche se qui possiamo lasciare impregiudicata la questione del punto di vista sotto cui cercare l'unitarietà dell'opera). Che il nuovo ordinamento delle poesie tenga conto tra l'altro anche del loro valore di posizione riguardo alla prevedibilità o non prevedibilità della ' svolta finale ' può essere facilmente dimostrato sottolineando come, certo non casualmente, le poesie provviste di tale esito siano disposte in sequenze che si alternano a gruppi di liriche prive di ' svolta finale '. Ciò vale quanto meno per *Lyrisches Intermezzo* e *Heimkehr*: ma la cifra stilistica del *Buch der Lieder* è data proprio da questi settori.

Possiamo dunque accettare che il *Buch der Lieder* debba valere o ' funzionare ' come una totalità. Ma l'essenziale del suo ' funzionamento ' è che esso rappresenta un ininterrotto gioco con il lettore, nel quale vengono risvegliate determinate attese, che la ' svolta finale ' ogni volta improvvisamente vanifica. Il testo di una poesia può ad esempio porre il lettore in uno stato d'animo sentimentale e poi il finale, costituito da una battuta ironica, avere l'effetto drastico di una doccia fredda. In altri casi il discorso può farsi ' cinico ' mentre gli ultimi versi della poesia chiudono con un sospiro almeno per metà sincero. L'alternanza di attesa e delusione, regolarmente verificata nel lettore, non rimane naturalmente senza conseguenze cosa di cui Heine chiaramente ha tenuto conto all'atto dell'organizzazione in cicli organici delle poesie già pubblicate sparse. Queste e consimili constatazioni, che possono essere rilevanti per una comprensione approfondita della struttura del *Buch der Lieder*, qui possono venire soltanto accennate in forma schematica. Per una trattazione più

esauriente ci sia consentito rinviare al nostro lavoro citato più sopra.

Se dunque le cose stanno così, e questo gioco con il lettore costituisce effettivamente il (o almeno *un*) principio strutturante del *Buch der Lieder*, si pone allora il problema successivo della 'contemporaneità' di tale procedimento compositivo. In altre parole occorre sollevare la questione della misura in cui il lettore di Heine degli anni '20 del secolo scorso fosse all'altezza di questo gioco e della misura in cui Heine nel tentativo di attuare il suo ardito gioco poetico potesse contare sulla presenza, presso i suoi lettori, delle premesse necessarie.

Per rispondere è opportuno muovere da due constatazioni:

Primo: Heine negli anni '20 cerca intensamente di conseguire una fama di poeta quale sbocco professionale che gli assicuri l'esistenza. Che a tal fine egli si sia servito della lirica anziché delle forme narrative o drammatiche, preferite dal pubblico, è da ricondursi sia alla personale disposizione del poeta, sia alla considerazione (che in quest'epoca continua ad essere più elevata) goduta dal verso rispetto alla prosa, sia infine alla generale inclinazione del tempo a produrre versi (su questo punto torneremo tra poco). Quale di questi tre fattori sia stato determinante, può rimanere fuori della nostra discussione. Non possiamo tuttavia non ricordare, malgrado la sua preferenza per la lirica, i tentativi del giovane Heine anche nel campo drammatico e della prosa (e sia pure nelle forme prosastiche poco ortodosse dei *Reisebilder*).

Secondo: Heine scriveva per un pubblico il più ampio possibile, e ciò significava allora per un pubblico borghese. Egli doveva quindi tenere conto nel bene e nel male del suo gusto, se voleva guadagnare influenza, popolarità ecc. In effetti però i suoi primi lettori furono prevalentemente nobili o comunque membri delle classi superiori [2], mentre

[2] Cfr. Manfred Windfuhr, *Heinrich Heines deutsches Publikum (1820-1860). Vom Lieblingsautor des Adels zum Anreger der bürger-*

il suo pubblico posteriore fu costituito sì da lettori borghesi ma per così dire fuori strada e alla ricerca, nel *Buch der Lieder*, di una fonte di facili emozioni sentimental-letterarie. Ma proprio qui riposa il paradosso che rende anche metodologicamente interessante la storia della ricezione del *Buch der Lieder*. Nelle pagine che seguono tenteremo di chiarire criticamente questo tiro ironico giocato dalla storia al grande 'umorista' Heinrich Heine.

Muovendo da questi punti, ci troviamo di fronte il compito di confrontare le poesie del *Buch der Lieder* con la produzione lirica dell'epoca al fine di misurare se e in che misura la lirica di Heine corrispondesse al gusto dei suoi contemporanei. Per giungere a un risultato concreto, ciò equivale a chiederci in quale misura Heine si sia servito di mezzi espressivi generalmente apprezzati e impiegati (temi, materiali, immagini, versi, strofe). Scopo di quest'analisi tuttavia non è quello di ricostruire il quadro di un'epoca in chiave storico-culturale. Ciò che preme, è delineare la base generale comune sulla quale si rende possibile la comunicazione sociale (nel nostro caso: letteraria). In altri termini: bisogna poter presupporre un minimo di fattori comunicativi comuni tra i soggetti della comunicazione (qui: autore e lettore) perché si possa dare una prospettiva di successo a un processo comunicativo. Questo ci pone nella necessità di illuminare il gusto dei fruitori di poesia nell'epoca della nascita e della prima diffusione della lirica giovanile di Heine, gli anni 1820-1830, onde misurare la possibilità di una comprensione adeguata di queste poesie.

Studiando però un autore che cerca un vasto successo di pubblico, non si possono commisurare i suoi testi solo ai prodotti letterari più elevati della sua epoca. Occorre piuttosto rivolgersi agli autori più letti, quelli che rappresentano per i contemporanei il concetto stesso di poeta lirico. Occorre rivolgere l'attenzione in prima linea a quel

lichen Intelligenz, in *Literatur in der sozialen Bewegung. Aufsätze und Forschungsberichte zum 19. Jahrhundert*, in Verbindung mit Günter Häntzschel und Georg Jäger hrsg. von Alberto Martino, Tübingen 1977, pp. 260-283.

settore della produzione lirica che ricade sotto l'etichetta di letteratura di intrattenimento (secondo Robert Prutz)[3] o di *Trivialliteratur* o letteratura minore (secondo l'uso odierno), anche se a noi oggi può sembrare strano parlare di produzione lirica di intrattenimento o 'triviale'. Per parte nostra preferiremmo impiegare il termine di 'lirica di consumo', non da ultimo per il fatto che le altre due denominazioni si sono ormai affermate con particolare riferimento alla prosa e specialmente alla narrativa.

In ogni caso è accertato che l'età della Restaurazione ha avuto un gusto pronunciato per il far versi. Anche giornali e riviste dell'epoca lo rilevano continuamente, ora in tono di biasimo ora con apprezzamento.

Se l'esistenza di una produzione lirica estremamente abbondante ma di discutibile valore non può essere messa in dubbio, è tuttavia molto difficile determinarne i confini verso la lirica maggiore, quanto meno nella consapevolezza dei lettori contemporanei. Tutti infatti scrivono versi, Goethe come Rassmann, Platen come Smet, Eichendorff come Rousseau, ma è praticamente impossibile citare organi di stampa, riviste, *Taschenbücher*, almanacchi, antologie, che siano abbastanza esclusivi o sicuri nel loro gusto, da non pubblicare anche poesie correnti, destinate a un rapido consumo. Spesso avviene proprio il contrario: si hanno infatti sovente pubblicazioni di livello assolutamente miserevole, dove compare solo lirica di infima qualità, sentimentalismo lacrimeggiante, moralismo piccolo borghese da quattro soldi, romanticherie idilliche e giulebbose.

Le nostre fonti di questa produzione lirica tanto abbondante si possono riunire in quattro gruppi:

a) Giornali e riviste. È indicativo dell'epoca che in nessun giornale manchino contributi in versi. Anche testate

[3] Robert Prutz, *Über die Unterhaltungsliteratur, insbesondere der Deutschen*, in R.P., *Kleine Schriften. Zur Politik und Literatur*, Merseburg 1847, vol. 2, pp. 166-212; ora anche in R.P., *Schriften zur Literatur und Politik*, hrsg. von Bernd Hüppauf, Tübingen 1973, pp. 10-33.

che pure s'erano proposte di accogliere con molta moderazione poesie, col tempo pubblicano nelle loro pagine liriche con frequenza sempre maggiore (ciò avviene ad esempio in crescendo per il *Berliner Conversationsblatt* fin dalla seconda annata).

b) Almanacchi delle Muse e *Taschenbücher*, com'è noto una delle forme di pubblicazione predilette nella Restaurazione e decisamente dedite alla letteratura di consumo. Gli Almanacchi delle Muse si distinguono perché contengono soltanto versi (i *Taschenbücher* anche o solo prosa e teatro).

c) Volumi di poesie di singoli autori.

d) Antologie di lirica per uso scolastico o d'altro genere, di particolare interesse per noi perché attraverso il tipo di scelta possiamo raffigurarci nella maniera più viva il gusto dell'epoca.

Ora, com'è il quadro della lirica degli anni '20 del 19° secolo che si può trarre da queste fonti? La premessa di quanto si può dire sull'argomento è la già citata predisposizione generale dell'epoca a scrivere versi. Ciò che viene espresso in versi è quanto di più multiforme si possa immaginare. Prevalente è naturalmente l'espressione di sentimenti personali (spesso per altro versificati in modo così generico e sprovveduto, che sarebbe piuttosto il caso di parlare di impersonali generalizzazioni sentimentali). Lo spazio più ampio in queste effusioni è preso naturalmente dai due temi fondamentali dell'amore e della natura, per quanto occorra aggiungere subito che le immagini naturali, malgrado un certo realismo dei particolari, di regola sono stranamente convenzionali e concentrate su alcuni *topoi* ricorrenti (a quest'età manca in larga misura quel senso mitico o panteistico che in altri momenti storici ha fecondato una poesia della natura veramente profonda). A questi temi si aggiungono altri gruppi di contenuti, tra i quali dobbiamo ricordare almeno le forme gnomiche, o della riflessione didascalica o edificante, quelle epico-liriche (bal-

late, romanze, novelle in versi ecc., per lo più con costumi e accessori medievali) e quelle dell'intrattenimento di società di carattere scherzoso e spiritoso. (Non occorrerà ripetere che con ciò non intendiamo delineare una fenomenologia completa della lirica di quegli anni). Attraverso tutti questi gruppi di contenuti (ovviamente in minor misura attraverso le poesie di carattere riflessivo) corre la forma del *Volkslied* o canto popolare, che gode di un ininterrotto favore durante tutta quest'età. Accanto al *Volkslied* dovremo ricordare anche le traduzioni o i rifacimenti o anche le poesie 'secondo' o 'al modo' della poesia popolare straniera, o di quella che è ritenuta tale, con una prevalenza di quella spagnola, cui si affiancano via via la greca, l'italiana, ma anche quella orientale (soprattutto per Rückert) [4] e addirittura quella del Pacifico meridionale malese (Chamisso) [5]. In parte collegata a tutto ciò può essere considerata la predilezione per il *Minnesang* mediotedesco, che non di rado incontra favore come una sorta di *Volkslied* elevato o colto.

Lo straordinario carattere di massa della produzione lirica di questi anni comporta che molto spesso si scriva in cicli. Già Emil Ermatinger nel 1921 sottolineava questo tratto tipico della poesia degli anni '20: « Goethe aveva aperto la strada nel *West-Östlicher Divan* [...] con i canti di Suleika. Seguirono Chamisso con *Frauen-Liebe und Leben*, Wilhelm Müller con i canti del mugnaio, Heine con il *Lyrisches Intermezzo*, Rückert con *Liebesfrühling*, Lenau con gli *Schilflieder*, Platen con i *Polenlieder* » [6]. È evidente come, data la gran quantità della produzione lirica (nel

[4] Nel settore *Östliche Rosen* nel terzo libro di *Gedichte von Friedrich Rückert. Mit dem Bildnis und Facsimile des Verfassers.* Neue Auflage, Frankfurt am Main 1843, pp. 366-395.

[5] Ad esempio le tre poesie *In malaiischer Form*, in *Chamissos Werke*, hrsg. und mit einem Lebensbild versehen von Max Sydow, Erster Teil, *Gedichte*, Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart 1909, pp. 81-83. Parecchie altre poesie dello stesso tipo che in quest'edizione mancano, compaiono in riviste e giornali degli anni '20.

[6] Emil Ermatinger, *Die deutsche Lyrik seit Herder*, Leipzig-Berlin 1921, 1925², vol. 2, p. 227.

doppio senso di molti che scrivono versi, e di molte poesie scritte da ciascun autore), non sempre, anzi piuttosto di rado la qualità mantenga un certo livello, anche se occorre precisare subito che non parliamo di qualità come prestazione poetica commisurata a elevati criteri d'arte, ma intendiamo semplicemente la misura di artigianale destrezza metrica e linguistica, che per altre età (già ad esempio a partire dalla metà del secolo) è considerata il minimo indispensabile per poter ritenere pubblicabile una poesia. In questa prospettiva la modestia delle pretese del primo Biedermeier è oggi appena immaginabile. Esempi di metrica zoppicante, scelta delle parole molto approssimativa, rime estremamente avventurose, paragoni nebulosi, immagini imprecise potrebbero essere citati in quantità senza limiti.

Tutto ciò potrebbe delineare un'immagine deformata di una certa lirica, che non può essere valutata secondo il metro, ad essa estraneo, dei nostri criteri estetici. In effetti una descrizione esteriore di questa lirica, malgrado tutta l'accuratezza fenomenologica possibile (accuratezza che non poteva essere il nostro scopo in quest'occasione) rimane alla superficie del fenomeno, se contemporaneamente non si tiene conto anche della sua funzione sociale, aver rilevato la quale è forse uno dei meriti maggiori della lunga attenzione scientifica dedicata da Friedrich Sengle all'epoca del Biedermeier [7].

Ora sarebbe giustificato chiederci concretamente di quale funzione si tratti: la paradossale risposta, tuttavia, dovrebbe essere che più importante di una definizione è la constatazione di una funzione sociale purchessìa. Ciò comporta il riconoscimento della lirica come uno dei mezzi della

[7] Cfr. Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, Stuttgart 1971 seg., in particolare vol. 2, *Die Formenwelt*, pp. 527-529. Il carattere sociale (« retorico ») della lirica di Heine viene sottolineato da Sengle nel saggio *Zum Problem der Heinewertung*, in *Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel*, hrsg. von Herbert Anton, Bernhard Gajek, Peter Pfaff, Heidelberg 1977, pp. 376-391.

normale comunicazione sociale. Essa non appartiene (o non necessariamente) alla sfera dell'attività artistica più elevata (cosa che beninteso essa può anche essere), ma si colloca tra le forme possibili di rapporti interumani comuni, quasi si direbbe quotidiani: certo con un suo segno distintivo rispetto alla prosa, ma senza per ciò stesso volersi sollevare alle regioni supreme della letteratura. I versi vengono preferiti alla prosa in tutti quei casi in cui il tono si fa un po' solenne (pur senza arrivare necessariamente al sublime), oppure al contrario intimo, pieno di calore umano e carico di emozione. Solo in questo modo si può comprendere la frequenza sorprendentemente elevata per il nostro gusto odierno di indirizzi lirici ad amici, membri della famiglia, colleghi, che non rimangono limitati solo ai rapporti tra letterati, cosa che si potrebbe ricondurre a tradizioni illustri. Corrisponde invece alla coscienza del tempo che un'amicizia o un'altra relazione venga per così dire sanzionata socialmente da un attestato scritto in versi. Ciò avviene di preferenza nei momenti 'grandi' dell'esistenza umana (nascita, matrimonio, morte), ma anche in occasioni meno rilevanti quali partenze per un viaggio o ritorni a casa. Naturalmente ciò si verifica in misura del tutto particolare quando si tratti di personalità di rango sociale elevato (si confrontino le poesie gratulatorie per fidanzamenti, matrimoni, ma anche semplici visite di membri di famiglie regnanti), oppure con protagonisti della vita teatrale (che com'è noto costituisce gran parte della vita pubblica, o quanto meno fornisce la maggior parte della materia per le chiacchiere del pubblico: il sistema divistico ha inizio proprio in quest'epoca). Una formula spesso ricorrente, a conclusione di recensioni di rappresentazioni teatrali, è ad esempio la notizia che il recensore o un altro signor X, per l'entusiasmo dettatogli dallo spettacolo appena goduto, tornato a casa ha redatto una poesia (spesso una « poesiola ») in onore della prima donna, poesia che poi il giornale che ospita la recensione immediatamente pubblica.

Come questa lirica nella sua funzione comunicativa sociale a malapena conosce un confine verso l'alto (da Platen, Rückert o Schwab, che figurano tra i grandi della poesia del tempo, giù giù fino ai più oscuri poetastri, tutti pubblicano le loro poesie nelle stesse sedi, si rivolgono quindi allo stesso pubblico, per quanto differente possa essere la pregnanza letteraria delle loro creazioni), altrettanto difficile è anche riconoscere un limite verso il basso. Sul piano teorico si può sostenere in termini generali che si è superato questo confine e ci si trova pertanto su un terreno che secondo i nostri canoni non appartiene più all'ambito letterario, allorché in luogo di testi che assolvono *anche* a una funzione sociale (come ad esempio l'omaggio alla felice prestazione di un'attrice) si hanno testi che si esauriscono totalmente nel loro compito sociale, che dunque non hanno altro senso che quello di realizzare un determinato fine concreto. Da testi da classificare ancora come letterari, e sia pure del tipo più basso, ci si può attendere che, a parte eventuali scopi da raggiungere immediatamente, essi debbano soddisfare anche una misura minima di autonoma esigenza espressiva, un resto di aspirazione a un contatto interumano. Se ciò non avviene, abbiamo superato verso il basso il confine della letteratura. Tra questi scritti non più letterari noi oggi classificheremmo testi pienamente impersonali, destinati unicamente al fine del passatempo, come indovinelli, sciarade ecc., giochi estremamente amati da un'epoca ancora ignara della nostra inquietudine e ricca ancora di molto tempo da far passare. Ora, anche questo confine, che per noi oggi è fuori discussione, non era affatto tanto evidente per la sensibilità dell'epoca, se l'autorevole *Morgenblatt für gebildete Stände* negli indici dei singoli volumi registrava anche « sciarade » sotto la voce « poesie ». E se non basta che un lirico allora molto letto, e oggi a ragione caduto in dimenticanza, Friedrich Haug, nell'edizione completa delle sue poesie abbia dedicato ben 110 pagine a un settore « Indovinelli, sciarade e logógrifi » (274 di numero) [8], anche quel Platen noto in seguito per il suo rigo-

[8] *Gedichte von Friedrich Haug. Mit dem Bildniss des Verfassers*, Stuttgart 1840, pp. 349-460 (a partire da p. 460 segue la *Auflösung der Räthsel, Charaden und Logogryphen*).

rismo artistico si è macchiato dello stesso delitto: la sua lirica giovanile contiene anch'essa un settore « sciarade, logógrifi ed enigmi », che tuttavia risalgono tutti agli anni dal 1812 al 1816 [9].

Quale ultima caratteristica della lirica del secondo decennio del secolo scorso dobbiamo citare la chiara tendenza al testo scherzoso e spiritoso. Quello che in tal modo si manifesta è un umorismo terra terra, non di rado di un grado di banalità se non di piattezza quasi insuperabile: ma qui non ci interessa una valutazione critica, una classificazione di questi prodotti sulla scala che conduce alle forme comiche eternamente valide, ma solo la constatazione di un fenomeno storico. Spesso umorismo e sentimento si congiungono in costruzioni piene di bonomia, che corrispondono all'incirca a ciò che solitamente si intende col termine di Biedermeier. Sovente lo spirito si fa fine a se stesso e non di rado cade al livello delle battute più insipide. Ricordiamo a questo proposito ancora una volta Friedrich Haug, che ha scritto un'intera raccolta di battute in versi e rima sotto il titolo di *Nasen-Hyperbeln* di cui fa le spese un infelice signor Wahl, la cui unica colpa è quella di avere un naso insolitamente lungo: il che offre materia sufficiente per riempire 25 pagine a stampa di spiritosaggini su tale tema [10]. (Del resto su Haug, che solo casualmente qui è dovuto servire come fornitore di merce poetica di infima qualità, si potrebbe dire anche qualcosa di buono.) Abbastanza spesso anche la lirica gnomica o edificante assume forme argute e spiritose, le quali naturalmente allora hanno lo scopo non tanto di divertire il lettore quanto di imprimergli bene il contenuto istruttivo. In questo capitolo rientrano dunque anche massime, epigrammi e altre forme brevi costruite proprio in vista dell'esito spiritoso, che in quest'epoca sembrano essere particolarmente apprezzate.

---

[9] August von Platen, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe mit Einschluss des handschriftlichen Nachlasses*, hrsg. von Max Koch und Erich Petzet, Leipzig 1910, vol. 6, pp. 328-335.

[10] Friedrich Haug, *op. cit.*, pp. 149-174.

E ora finalmente dopo questo sommario panorama della situazione contemporanea torniamo a Heine e al suo *Buch der Lieder*.

Siamo pienamente consapevoli che qui, dove si tratta di istituire un paragone tra la poesia di Heine e il gusto lirico medio del suo tempo, occorre la massima prudenza. Lo scopo del presente lavoro è, sia lecito richiamarlo ancora una volta alla memoria, accennare ad alcune innegabili affinità (malgrado tutte le differenze di valore poetico e ideale) tra la lirica heiniana pur sempre estremamente personale e quella che rappresentava il pane quotidiano dei lettori contemporanei, in modo da indicare il comune terreno comunicativo solo sul quale è possibile la comunicazione poetica. Proprio perché il gioco di Heine con i suoi lettori era tanto eminentemente originale, cosa su cui il giovane poeta insiste sempre nelle lettere e in altre comunicazioni private, occorre localizzare una base semiologica comune, che per i lettori contemporanei costituiva lo sfondo conosciuto, contro cui poteva profilarsi poi anche la novità delle poesie heiniane.

Se ora confrontiamo alcune caratteristiche della poesia giovanile di Heine, con i tratti comuni alla produzione lirica corrente degli anni '20, non potremo evitare di segnalare una sorprendente lista di punti di contatto. Per brevità li enumereremo semplicemente, in forma del tutto schematica:

a) Il tema prevalentemente amoroso. Questo è il dato di fatto meno significativo, giacché il motivo erotico è in tutta la tradizione lirica occidentale *il* tema lirico per eccellenza.

b) La convenzionalità delle figurazioni naturali. (In Heine si trovano più spesso che genuine impressioni naturali, *topoi* naturalistici, come ha magistralmente mostrato in Italia Ladislao Mittner) [11].

---

[11] Cfr. in particolare il lungo capitolo che Ladislao Mittner dedica al *Lyrisches Intermezzo* nella sua *Storia della letteratura tedesca. Dal Realismo alla Sperimentazione (1820-1970)*, Tomo primo, *Dal Biedermeier al fine secolo (1820-1890)*, Torino 1971, pp. 173-191.

c) La disposizione ad accogliere temi e motivi esotici, come pure l'interesse letterariamente stimolato per sfondi lontani nel tempo (l'antichità, il medioevo o il mondo biblico).

d) Strettamente legato a ciò è, a parer nostro, nell'epoca di Heine la predilezione per il *Volkslied* e il tono popolare (ci si rivolge al canto popolare proprio nel momento storico in cui il 'popolo' in senso preindustriale comincia a non esistere più, in cui esso diventa una sorta di essere esotico in patria).

e) La forma linguisticamente e metricamente impura (secondo canoni classici). Occorre tuttavia naturalmente distinguere molto chiaramente tra l'impotenza di innumerevoli verseggiatori e la calcolatissima *nonchalance* delle quartine heiniane.

f) La battuta o più generalmente la tendenza al gioco intellettuale, in primo luogo il gioco di parole, ma anche il finale a sorpresa ecc. L'aggressività dello spirito heiniano è naturalmente ben diversa dagli scherzi innocui che continuamente incontriamo in riviste e *Taschenbücher*, ma si tratta di una differenza di grado, non di essenza (sebbene poi certo nella poesia il grado possa ridiventare sostanza).

g) La disposizione delle singole poesie in cicli. A tale proposito non è irrilevante distinguere se il ciclo nasce dall'accostamento di poesie singole (come in Heine) o se le poesie fin dall'inizio sono pensate come elemento d'un ciclo (come avviene spesso in Rückert).

h) Infine vogliamo ricordare il 'funzionalismo', la possibilità cioè, accettata dai contemporanei, che la lirica assolva a una funzione sociale direttamente rilevante. Nel lavoro sopra citato riteniamo di aver mostrato che una tale funzione, certo non al livello della convenzionale esaltazione di un attore, ma di tipo politico nel senso più ampio, appartiene al *Buch der Lieder* nel suo insieme, proprio grazie a quel giocare con le attese del lettore, cui all'inizio abbiamo brevissimamente accennato [12]. Il lettore continua-

[12] Cfr. Alberto Destro, *op. cit.*, pp. 117-125.

mente deluso nelle sue attese — così possiamo riassumere sommariamente in termini molto generici il senso civile progressista del *Buch der Lieder* — deve imparare ad essere per così dire sempre intellettualmente all'erta, a non accontentarsi mai del dato e dell'ovvio, a non cadere mai preda del conformismo e della tentazione all'assenso. Non è dunque esagerato parlare di una funzione anticonformista assolta dalla lirica heiniana, se paragonata al conformismo sociale e culturale quasi programmatico che troviamo nella parte di gran lunga preponderante della lirica del suo tempo. Ma qui non ci stanno a cuore i contenuti, che sono semplicemente incommensurabili, ma la possibilità che, nella coscienza di una determinata epoca, alla lirica spetti una rilevanza quale mezzo di comunicazione, un valore comunicativo. Negli anni '20 del secolo scorso una siffatta rilevanza, per la produzione lirica di uno Heine ma anche di uno Haug, è fuori discussione.

Siamo consapevoli che attraverso questa pura elencazione di punti di riferimento, la lirica di Heine può essere accostata in qualche misura alla lirica contemporanea, ma che il loro reciproco rapporto non risulta ancora sufficientemente chiarito, anche perché tale elencazione è stata resa possibile dal ricorso a formulazioni in termini molto generali, quasi etichette per cassetti molto ampi, in cui si son potute riunire senza grande fatica cose piuttosto diverse. Comunque: anche una rappresentazione più differenziata avrebbe condotto sostanzialmente allo stesso risultato, che cioè la poesia di Heine, malgrado la sua (giustificata) pretesa di originalità affondava le sue radici abbastanza saldamente nello stesso terreno in cui cresceva anche il resto della lirica del suo tempo. Ciò offriva una possibilità di comprensione reale tra poeta e lettore e creava la possibilità di una ricezione adeguata alle intenzioni dell'autore. Il lettore ideale, quello secondo il quale era confezionata la lirica contemporanea (certo un'astrazione, ma inevitabile per comprendere storicamente questo complesso di problemi), davanti a un'opera lirica indirizzava subito le sue attese verso una tematica amorosa, non avanzava esigenze formali troppo elevate, si accontentava di immagini naturali

piuttosto convenzionali, aveva una decisa predilezione per motivi spazialmente e temporalmente remoti, inclinava al sentimentalismo, alla morbida espressione di sentimenti in versi, ma nel contempo aveva anche il gusto della battuta e dell'umorismo. Infine era pronto a comprendere anche la lirica tra le possibilità della comunicazione sociale, senza pretendere troppo esclusivamente valori espressivi profondi.

Heine aveva dunque calcolato esattamente le sue possibilità di raggiungere il suo pubblico con il *Buch der Lieder*? Egli, l'artista estremamente consapevole che lavorava incessantemente di lima, aveva valutato esattamente le capacità di ricezione del suo pubblico potenziale?

Qui, quasi al termine delle nostre riflessioni, anziché astrarre e comparare, occorre passare a constatare alcuni dati di fatto storici. Heine ha sostanzialmente mancato il suo obiettivo. Egli non ha raggiunto i suoi lettori ' giusti '. In qualche punto egli ha sbagliato il calcolo, oppure qualcosa di imprevedibile si è frapposto e ha vanificato le sue intenzioni poetico-politiche.

Oggi si può considerare accertato, come abbiamo già sottolineato all'inizio di queste pagine, che i primi lettori del *Buch der Lieder* di Heine furono aristocratici o alti funzionari. Al pubblico borghese egli poté giungere solo molto più tardi, per così dire sulla scia del suo successo come corrispondente parigino: ma di nuovo, sebbene questa volta sociologicamente quello giusto, anche questo si rivelò il pubblico sbagliato, che traeva dal *Buch der Lieder* unilateralmente solo il sentimentalismo tardoromantico, senza volerne, o poterne, recepire anche la radicale messa in discussione, il superamento di principio. Ora si porrebbe il quesito, se tale ' insuccesso ' del *Buch der Lieder* si possa ricondurre solo a cause esteriori, ad esempio sociologiche, editoriali, politico-quotidiane, oppure si possa tentare una spiegazione semiologica, che prospetti ad esempio una errata valutazione da parte di Heine delle sue possibilità comunicative rispetto al pubblico contemporaneo. Malgrado i punti di contatto elencati più sopra, forse la poesia di Heine si allontanava troppo dai prodotti dozzinali dei ver-

seggiatori correnti, per poter ancora essere compresa e gustata dal pubblico, che si compiaceva di questi ultimi?

A tale riguardo possiamo avanzare l'ipotesi che proprio il nucleo centrale delle intenzioni comunicative di Heine, malgrado tutte le formali e contenutistiche affinità col gusto del pubblico, dovesse rimanere celato ai lettori. Si tratta — come già rilevato — dell'impulso civile all'anticonformismo e all'autonomia di pensiero, che manca del tutto nella lirica corrente dell'epoca. Tale constatazione riceverebbe conferma anche da un'analisi di quella lirica molto più dettagliata di quanto qui non fosse possibile, a meno che non si prendessero in considerazione i limitati settori progressisti della lirica espressamente politica, quali quelli di un Platen o di un Grillparzer (e anche qui non senza problemi): ma Heine per principio nel *Buch der Lieder* non pubblica poesie immediatamente politiche. Egli vuole attingere un senso mediatamente politico progressivo esclusivamente attraverso una tematica erotica. Ciò costituisce la grande differenza e l'essenziale originalità della prima lirica di Heine. In questo punto però i lettori di Heine mancavano di qualsiasi condizione preliminare per intendere correttamente la sua raccolta di liriche.

Ciò che il *Buch der Lieder* incontrò in realtà fu solo una comprensione parziale, e precisamente due volte in due fasi diverse e in due prospettive differenti. Dapprima [13] esso venne letto da un pubblico aristocratico o altoborghese, numericamente ristretto, principalmente per la sua spiritosità, il suo « cinismo » e la sua audacia in materia erotica. Era per così dire uno Heine da salotto che veniva selezionato nella lettura, uno Heine che sapeva attirare il gusto culinario di cavalieri mondanamente scettici, amanti della buona battuta ed epicurei. Solo a partire dalla metà degli anni '30 questo pubblico venne sostituito dalla seconda generazione di lettori, rappresentata soprattutto dalla gioventù universitaria e poi dalle professioni accademiche: lettori, questa volta, aperti politicamente alle idee liberali, ma let-

[13] Cfr. Manfred Windfuhr, *op. cit.*

terariamente non più in grado di percepire il gioco dialettico che si svolgeva nella raccolta lirica di Heine rispetto alle premesse poetiche dalle quali egli aveva preso le mosse. Tali premesse si collocavano tanto indietro nel tempo (erano ancorate al gusto lirico dei primi anni '20), che i nuovi lettori non potevano più intenderle che in maniera indifferenziata. Quelli che secondo le intenzioni di Heine dovevano essere puri materiali poetici per il suo gioco dialettico, furono invece presi per così dire sul serio e intesi alla lettera. Il *Buch der Lieder* fu recepito in modo sentimentale, come brillante esempio di una cultura tardo-romantica del sentimento, che in realtà costituisce nel migliore dei casi solo una frazione del mondo intellettuale di Heine. Ad essi, a questi lettori più tardi, in altre parole, mancavano le premesse semiotiche per cogliere giustamente il senso del *Buch der Lieder* di Heine.

La dimostrazione migliore di questa ricezione nuovamente deformata da una comprensione solo parziale si trova nella storia delle messe in musica di poesie heiniane di questi anni, storia cui attribuiremmo un valore molto maggiore di quanto di solito non accada, e precisamente quale espressione di una diffusa ricezione aproblematica di questa lirica. Che le melodie scritte su queste liriche (per lo più da musicisti sconosciuti), tranne poche eccezioni, sottolineino unilateralmente la dimensione sentimentale [14], dice

[14] La stessa valutazione è data anche da Lutz Lesle, che cita l'opinione di Gerhard Storz, secondo cui « die Musiker hätten sich vornehmlich ' von der tränenfeuchten, um Tränen werbende Sentimentalität ' vieler Gedichte aus dem Buch der Lieder angezogen gefühlt ». Secondo Lesle, Storz è nel giusto in quanto « die Auszählung der Liedvertonungen die Vorliebe der Komponisten für die routinierten Liebeswehdichtung bestätigt ». Come ulteriore prova, Lesle ricorda che « die wenigen Gedichte, in denen die Zerfallenheit mit der romantischen Poetik voll durchbricht » sono rimaste « von den Komponisten überhaupt unentdeckt ». Si tratta naturalmente anche qui di musicisti di secondo e terz'ordine, che tuttavia costituiscono la massa di queste messe in musica. Come controprova viene citato l'esempio di Schubert. Cfr. *Dichterliebe. Heinrich Heine im Lied. Ein Verzeichnis der Vertonungen und Gedichte Heinrich*

infatti con grande evidenza che questo era *il* modo della ricezione contemporanea. Più che come portatrici e diffusori di determinati tipi di ricezione (nel nostro caso: sentimentali), le musiche su queste poesie hanno qui un valore particolare come indizi o sintomi di una interpretazione unilaterale già esistente presso il grosso pubblico. Si potrebbe certo obiettare che singole voci critiche più valide hanno giudicato diversamente e che singoli grandi compositori hanno implicitamente interpretato altrimenti, nelle loro musiche, i *Lieder* heiniani: ma ciò, nell'ambito di una storia della efficacia di questa poesia, non significa molto, giacché il grande pubblico venne influenzato solo marginalmente dagli ambienti, numericamente assai poco rilevanti, dei professionisti dello studio letterario, mentre le messe in musica di livello superiore, relativamente rare, furono quasi sopraffatte dalla gran massa delle melodie dozzinali.

In tal modo possiamo concludere queste considerazioni con la constatazione di un insuccesso nel processo comunicativo tra autore e lettori contemporanei, il che beninteso non dice ancora nulla sul valore poetico del *Buch der Lieder*. Questo insuccesso di un autore che invece aveva puntato tutto sul raggiungimento di una popolarità rapida e vasta, sembra essere particolarmente rilevante, tanto più che sembravano darsi molte delle condizioni richieste per una ricezione facile e quindi per un buon successo. Se Heine contava sul gusto del lettore medio per procurare alla sua lirica una diffusione immediata, la capacità attribuita a questo lettore di cogliere il senso emancipatorio anticonvenzionale nella sua lirica è stato l'unico ma decisivo elemento sbagliato nel suo calcolo. Ridotto a una formula

Heines zusammengestellt zum 175. Geburtstag des Dichters, Hamburg 1972. Annemarie Echoff ha curato il catalogo, Lutz Lesle la prefazione (*Zum Thema*). Tutte le citazioni si trovano a p. 10. La citazione da Storz è tratta da G.S., *Heinrich Heines lyrische Dichtung*, Stuttgart 1971, p. 172. Sul tema cfr. anche la vecchia dissertazione di Hermann Rosenwald, *Das deutsche Lied zwischen Schubert und Schumann*, Heidelberg 1929, p. 26.

semplice, e forse semplicistica, il fallimento dell'impresa comunicativa (semiotica) rappresentata dal *Buch der Lieder* si può allora ricondurre alla valutazione in eccesso delle possibilità di comprensione del pubblico in un solo punto, ma essenziale, in presenza invece di un impiego corretto, e cioè adeguato, degli altri fattori.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Il materiale su cui si basa il presente lavoro comprende, oltre alle pubblicazioni in volume dei principali autori lirici del decennio 1820-1830: *a*) 8 antologie di lirica della prima metà del secolo; *b*) circa 20 annate da 9 giornali e riviste e *c*) 25 annate da 11 almanacchi e *Taschenbücher* degli anni '20. Qui di seguito essi sono elencati dettagliatamente. La scelta delle fonti, condizionata anche dalla loro accessibilità nelle biblioteche a mia disposizione, è stata compiuta avendo l'occhio per quanto possibile alla loro vicinanza locale e personale al giovane Heine.

a) Antologie

Deutscher Dichterwald, von J. Kerner, F. Baron de la Motte Fouqué, L. Uhland und Andern, Tübingen 1813.

Fünf Bücher deutscher Lieder und Gedichte, von A. von Haller bis auf die neueste Zeit. Eine Mustersammlung mit Rücksicht auf den Gebrauch in Schulen, hrsg. von G. Schwab, Leipzig 1835 (il quinto libro comprende autori nati nel periodo 1774-1807).

Lyrisches Schatzkästlein der Deutschen. Herausgegeben und mit einer Vorrede begleitet von O.F. Gruppe, Berlin 1836.

Lieder der Zeit, Stuttgart 1841 (anonym).

Auswahl deutscher Gedichte für gelehrte Schulen, von Dr. T. Echtermeyer, Dritte verbesserte und vermehrte Auflage, Halle 1842.

Album deutscher Dichter, hrsg. von H. Klette, Berlin 1843.

Die poetische Literatur der Deutschen von ihrem Beginn bis auf die Gegenwart, in ausgewählten Beispielen chronologisch geordnet für höhere Schulen und zum Selbst-gebrauch von H. Köster, Düsseldorf 1845.

Der deutsche Dichterwald. Herausgegeben von O.F. Gruppe, Dritter Theil, Berlin 1849.

b) Giornali e riviste

Der Zuschauer, 1821.

Der Gesellschafter, 1822.

Morgenblatt für gebildete Stände, 1822, 1825.

Rheinisches Unterhaltungsblatt, 1822, 1823, 1824, 1825.
Mindener Sonntagsblatt, 1822, 1823, 1824, 1825, 1826, 1828.
Agrippina, 1824.
Rheinische Flora, 1825.
Die Biene, 1826.
Berliner Conversationsblatt, 1827, 1828.

Qualche altra testata, come ad esempio il *Rheinisch-westfälischer Anzeiger*, è stata analizzata, ma trovata irrilevante ai nostri fini in quanto pubblicava troppo poca o non pubblicava affatto lirica.

c) Almanacchi e *Taschenbücher*

Rheinisch-westfälischer Musenalmanach, 1822, hrsg. von F. Raßmann, Hamm-Münster.
Frauentaschenbuch, 1822, 1823, hrsg. von F. Rückert, Nürnberg.
Urania, 1822, 1824, hrsg. von W. Spazier, Leipzig.
Minerva, 1822, 1825, Leipzig.
Taschenbuch der Liebe und Freundschaft gewidmet, 1822, 1825, 1826, hrsg. von F. Schütze, Frankfurt a.M.
Westteutscher Musenalmanach, 1823, hrsg. von J.B. Rousseau, Hamm-Münster.
Aurora, 1823, hrsg. von A. Gebauer, Mannheim.
Penelope, 1823, 1825, hrsg. von Th. Hell (= Theodor Winkler), Leipzig.
Rheinblüthen, 1825, Karlsruhe.
Taschenbuch für Frohsinn und Liebe, 1826, hrsg. C. Kuffner, Wien.
Aglaja, 1826, hrsg. von J. Schreyvogel, Wien.
Orphea, 1829, Leipzig.
Schlesicher Musenalmanach, 1829, hrsg. von T. Brand, Breslau.
Vergißmeinnicht, 1830, hrsg. von C. Spindler, Stuttgart.

SCHUMANN, HEINE E LA « DICHTERLIEBE »

di
IDA PORENA
Napoli

Un criterio unificatore, un'idea totalizzante è sempre alla base di un ciclo di Lieder. Le poesie sono captate dal musicista con ottica nuova, in una Einfühlung, un'empatia, che rende perfettamente lecita la soggettività della lettura.

Come nel suo modello Schubert (il Lied romantico, il Lied *tout court* nasce con Schubert) la storia narrata dal poeta volta a volta prescelto è per Schumann il mobile, inquietante specchio di Narciso. Ovunque, in Heine, in Eichendorff, in Chamisso il musicista legge se stesso e la sua storia.

Ho ricordato Schubert: si pensi per un attimo ai grandi cicli schubertiani *Die schöne Müllerin* e la *Winterreise*, ambedue su testi di Wilhelm Müller, e si raffrontino con due cicli di Schumann, *Frauenliebe und -Leben* su versi di Chamisso e la *Dichterliebe* su versi di Heine. Si può azzardare la banalità di un'equazione: *Dichterliebe* sta alla *Winterreise* come *Frauenliebe* sta alla *Schöne Müllerin*. Questi ultimi due hanno infatti uno svolgimento drammatico, storia o memoria di una storia, e la forma ciclica musicale trova riscontro nella cronologia del testo. La *Winterreise* e *Dichterliebe* invece sono due cicli monotòni, statici: variazioni su un unico argomento. Uno, la *Winterreise*, una meditazione sulla morte, l'altro, *Dichterliebe*, un'ironica e amara riflessione sulla labilità dell'amore. L'ordine è determinato quindi in essi da altri fattori.

Quanto in particolare a *Dichterliebe*, le cui liriche sono state scelte da Schumann tra quelle del *Lyrisches*

Intermezzo di H. Heine (16 poesie su 65), è difficile stabilire il criterio obiettivo di tale scelta. Probabilmente il musicista ha ubbidito semplicemente al suo gusto, ma anche a un progetto di struttura tale da consentirgli varietà nell'unicità, lavoro minuto di variazione nell'ambito della convenzione musical-letteraria. *Dichterliebe* è infatti una storia inesistente, solo interiore, di stati d'animo fatti di poche gioie e di molti cordogli, di lacrime, di stizze, di odio e di sarcasmo. Un amore infelice diviene emblema di mille amori infelici.

Già l'atto di scelta del testo poetico da parte del musicista è costitutivo del nuovo testo formato di musica e parole, di questo perfetto oggetto sonoro che è un *Liederkreis*.

Analizziamo più da vicino l'atto di scelta compiuto da Schumann. Nel 1840, l'anno in cui Schumann ha composto quasi tutti i suoi *Lieder* più noti, toccando vertici mai più raggiunti negli anni seguenti, tra gli autori prescelti si affaccia subito, con Eichendorff, il nome di Heine. Il *Liederkreis* op. 24 e *Dichterliebe* op. 48 sono ambedue su testi heiniani e così pure lo sono tre fra i *Lieder* più belli della raccolta *Myrthen* e di Schumann in assoluto: *Die Lotosblume, Was will die einsame Träne, Du bist wie eine Blume*, e la trilogia *Der arme Peter* — solo per citare i più noti. Ambedue i poeti prediletti da Schumann fanno largo uso di un formulario, di clichés letterari: levigati e immobili, incrinati appena da un brivido di disfacimento, quelli di Eichendorff, mobili e usurati, quasi *kitsch*, quelli di Heine il quale si volge al cliché romantico, preso come tale, e dichiara nel momento stesso di usarle, che si serve di formule. Le accarezza e le respinge insieme, le svuota consapevolmente smascherandole con l'ironia autodistruttiva di improvvisi ribaltamenti che, spesso alla fine, stravolgono il senso dell'intera lirica. Heine opera uno scarto dal dettato normale della poesia romantica, di cui accetta le forme liederistiche, le rime, il fare cosiddetto popolare. In questo quadro inserisce un elemento perturbatore, un fastidio in questa oleografia di fiori, angioletti, lacrime, sogni, tombe, bare, usignoli su cui aleggia un'immagine

femminile anch'essa inesistente, una traduzione letteraria dell' ' anima ' del poeta: angelo, strega, madonna. A differenza quindi di Eichendorff, che accetta i suoi clichés — boschi, usignoli, luna, statue, castelli — senza aggredirli ma usandoli come un alfabeto dell'immaginario, Heine agisce da letterato consapevole del suo ruolo, che osserva criticamente la materia di cui si serve, spesso contraddicendola.

Schumann si trova in una posizione analoga: è forse il primo musicista tedesco che inserisce coscientemente il far musica nel quadro culturale che lo circonda. Si serve di mezzi musicali abbastanza ovvi (il suo impianto armonico è piuttosto semplice se confrontato ad es. con quello di uno Chopin) su cui interviene con un atto di volontà disturbatrice. E questo gli viene da un'idea più letteraria che musicale. Schumann, il più letterato dei musicisti — per lunghi anni esitò se concretizzare la sua creatività come scrittore o compositore —, è romanticamente consapevole di muoversi in un ambito altamente acculturato, anzi formalizzato. Interviene sui testi con piccoli stravolgimenti armonici, con note estranee all'armonia, che portano momentaneamente fuori dal campo armonico per poi subito ritornarci. Anche dal punto di vista melodico Schumann non si preoccupa troppo dell'ampiezza della linea vocale. La melodia spesso è formata di piccoli elementi che in qualche modo hanno il loro corrispettivo nei clichés heiniani. Gli elementi melodici di Schumann non sono così profilati come quelli di Schubert, sono per lo più delle brevi formule vocali sotto le quali agisce l'interpretazione data dal pianoforte. Quest'ultima incide sul significato della linea melodica con dei mezzi che sono al limite permesso dal sistema. Tutta la struttura di fondo del *Lied* schumanniano è piuttosto semplice: il suo campo d'azione è, si può dire, il disturbo. Intorno alle armonie si raggrumano delle note secondarie, appoggiature, note di passaggio, anticipazioni, ritardi, che sfumano i contorni, annebbiano la comunicazione musicale data dalla melodia. Questa specie di nebbia armonico-melodica che il pianoforte crea intorno alla linea vocale è qualcosa di cultural-

mente affine all'azione di disturbo che abbiamo notato in Heine nei confronti del cliché romantico. Ambedue gli artisti partono da dati culturali preesistenti, in un primo momento di riflessione sulla storia, sul passato, e ne partono per contestarli molto sottilmente sul piano del linguaggio, della cultura, dell'estetica, della comunicazione artistica: sul piano quindi non della vita ma dell'arte.

Vediamo da vicino qualcuno di questi procedimenti. Nel primo *Lied* della raccolta, *Im wunderschönen Monat Mai*, Schumann gioca con risonanze del pianoforte, con anticipazioni (cfr. battuta 2), note estranee (il *la diesis* della prima battuta), con parziali ricalchi della melodia, per es. nella frase iniziale. Il pianoforte raddoppia cioè la melodia e poi l'abbandona o la posticipa con funzione di eco, ricordo, memoria, nebbia. Il nucleo principale del *Lied*, la curva ascendente-discendente, è enunciata subito dal pianoforte ed è questo che domina tutto il *Lied* più che non la linea del canto. Schumann come sempre lavora sul piccolo, con piccole entità, nuclei minimi molto variabili nei particolari. Guardiamo ancora *Im Rhein, im heiligen Strome*. Heine si serve qui di un luogo culturale del miglior germanesimo, che per coincidenza è anche, per lui, un luogo reale — il Reno. Nella prima versione del 1822 il Reno è definito « heilig », nella seconda l'aggettivo è sostituito dal piatto, anonimo « schön ». Schumann, che accetta la seconda versione, mantiene però singolarmente l'aggettivo « heilig » e questa scelta non è davvero casuale. Segna la diversità sostanziale tra i due artisti. La corrosiva e distruttiva critica heiniana conduce il poeta a un distacco necessario dalla Germania, mai definitivamente posseduta e sempre anelata. Schumann invece tenterà di scomparire nel grembo materno del ' sacro ' Reno e cercherà poco a poco di ingabbiare la sua ironia in forme sempre più rigide, in opaco avvio a quella che sarà la ragionata e intensa accettazione brahmsiana della realtà tedesca. In questo *Lied* Heine mette in moto un grandioso macchinario di simboli tradizionali — il Reno, appunto, Colonia, il suo Duomo — per interpretare con essi un'esperienza privata. Schumann sembra apparentemente seguire lo stesso proce-

dimento. Fa uso di un andamento barocco a ritmo puntato, con unisono fra basso e linea vocale, che ne accentua l'*allure* retorica. Non sfrutta però la potenzialità combinatoria di questo mezzo tecnico, così come avrebbe fatto un Bach e come era nei suoi modelli, ma lo usa piuttosto come citazione a simboleggiare qualcos'altro: in questo caso la tradizione tedesca, della quale, a ben guardare e forse oltre le stesse intenzioni del musicista, emerge qui l'aspetto più nibelungico, di ambigua fascinazione, così come emerge dall'andamento di ballata sui toni grotteschi dell'ultimo *Lied* del ciclo: *Die alten, bösen Lieder*.

Ich grolle nicht in altro contesto potrebbe sembrare un'esplosione di verità drammatica, mentre in realtà, per il tono enfatico che gli dà Schumann, denota la sua stretta parentela con lo spirito heiniano, anche se manca qui come altrove un vero parallelismo tra testo poetico e testo musicale. In effetti anche in casi di maggiore identificazione, il parallelismo tra i due discorsi è sempre indiretto: è semmai un parallelismo tra la ritmica del testo letterario e l'accentazione di quello musicale. Il testo poetico è legato al significato e quindi cambia parole e concetti nell'ambito di uno schema metrico in luoghi di identica collocazione (ad es. il primo e il quarto verso di una strofa a b b a , ecc.). La musica, nello schema metrico del *Lied*, cambia parzialmente o non cambia affatto le note perché ha un diverso rapporto con il significato, un rapporto più di tipo connotativo che denotativo. In genere si può anzi affermare che il musicista si serve della ripetitività connessa alle forme tradizionali per sottolineare inespresse analogie del testo poetico e, nel suo ripetersi su parole diverse, indica proprio un'interna unità del testo svelando l'implicita possibilità di collegare alcune parti fra loro. Un ottimo esempio di questo procedimento è il *Lied* n. 6 *Es ist ein Flöten und Geigen*, dove le sfasature tra il canto e il piano e il ritmo di danza creano una musica insinuante e inquieta e dove emerge il gusto schumanniano per la situazione letterario-esistenziale di derivazione jeanpauliana, per una vita vista attraverso il diaframma della letteratura, ulteriormente potenziato da quello musicale. È quindi una lettura del testo

poetico e nel contempo una sua integrazione e amplificazione, in cui l'intervento del musicista consente che dalla sfasatura tra il tempo del testo musicale e quello del testo poetico — tempo come capacità ordinatrice, che scongiura il caos dell'informe — emerga il nuovo senso, il nuovo significato, il nuovo 'testo' appunto: nel caso di *Dichterliebe* né Heine né Schumann ma Heine-Schumann

RIFLESSIONI SULLA COLLOCAZIONE STORICA DEI *REISEBILDER* DI HEINE COME GENERE LETTERARIO *

di
KAROL SAUERLAND
Warszawa

Per molto tempo i *Reisebilder* di Heine sono stati considerati, negli studi di letteratura tedesca, un prodotto eterogeneo, impoetico, che alcuni critici tentarono addirittura di liquidare come esempio di pubblicistica dozzinale [1]. Persino studiosi di tendenza marxista hanno avuto

* **Traduzione di Giovanni Chiarini**. (Le versioni italiane delle citazioni, ove non sia specificata la fonte, sono da attribuire al traduttore.)

[1] Già Wilhelm Scherer scriveva nella sua *Geschichte der deutschen Literatur*: « Molti viaggi in Svizzera e in Italia sono stati stimolo alla creazione di monumenti in poesia, in prosa o in entrambi da parte di poeti come Mathissen, Maggesen, Tieck, Wilhelm Müller, Platen. Ad essi si aggiunse Heinrich Heine con i suoi *Reisebilder*, che — comparsi tra il 1826 e il 1831 — ebbero uno straordinario successo, per noi oggi difficilmente comprensibile. Se mettiamo da parte le descrizioni di natura vere e proprie, presenti soprattutto nei quadri della *Nordsee* in cui da un lato si avvertono capacità d'osservazione e forza figurativa reali, e dall'altro grottesca fantasia mitologizzante, e se teniamo particolarmente presente la parte dedicata all'Italia, che in Italia continua ad essere letta, con ammirazione, ci imbattiamo ancora nei vecchi moduli del 'viaggio sentimentale'. Ritroviamo cioè la ragnatela della soggettività che ricopre grandi oggetti, le chiacchere politiche in tutta la loro vacuità e una ricorrente meschina poetizzazione del mondo, quasi come in Klopstock: il reale viene sostituito e abbellito da elementi non reali; le cose morte vengono personificate, cose vive vengono pensate come morte; montagne, alberi, palazzi parlano al poeta; sogno e realtà

difficoltà nel trattare questi testi in prosa, anche se ne hanno sempre tenuto in alta considerazione le intenzioni politico-ideologiche [2]. Solo con la fine degli anni sessanta ha avuto inizio una nuova valutazione critica dei *Reisebilder*. Un primo notevole impulso alla critica del decennio successivo è stato dato da Wolfgang Preisedanz con la sua conferenza *Der Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik bei Heine*, tenuta in occasione del *III Colloquium* del gruppo di ricerca *Poetik und Hermeneutik* [3]. Preisendanz dimostrava quanto sia limitativo classificare scritti in prosa del tipo dei *Reisebilder* fra le opere di pubblicistica. Essi presentano piuttosto il « carattere di un organismo linguistico estremamente complesso e calcolato in ogni suo elemento », il cui contenuto può venir colto « adeguatamente » soltanto attraverso una « comprensione letteraria »,

si mescolano; poeta e natura si rispecchiano l'uno nell'altra; un dolore universale predilige gli occhi neri da cui lanciare i suoi sguardi. Fiori di questo genere hanno perso per noi il loro profumo, sono appassiti come dopo una notte di follie. Solo la melma, che nei *Reisebilder* non manca, è così melmosa come il primo giorno. Che contrasto con lo sguardo sereno e puro, con cui Goethe attraversa l'Italia! » (Citato secondo la VII edizione, Berlin 1894, p. 664). Ancora oggi Helge Hultenberg ritiene che non si possa trovare appagamento estetico nella *Harzreise*: « Noi pretendiamo da un'opera d'arte — sostiene la Hultenberg — che in qualche modo risulti in sé conclusa; esigiamo bellezza o, detto in termini filosofici: da un universo artistico chiediamo un senso unitario ». Tutto questo non c'è nella *Harzreise*, « vi troviamo una rappresentazione riuscita del non senso, ma ciò che è riuscito non costituisce per ciò solo un valore artistico ». (*Heines* ' Die Harzreise ', in « Heine-Jahrbuch », 9, 1970, p. 68). Renate Höhrmann glossava giustamente questo punto di vista con le parole: « Con ciò ci troviamo allo stesso punto in cui si trovava la critica 144 anni fa » (*Der naive und der sentimentalische Reisende. Ein Vergleich von Eichendorffs* ' Taugenichts ' *und Heines* ' Harzreise ', in « Heine-Jahrbuch », 10, 1971, p. 8).

[2] Cfr. a questo proposito il mio saggio *Heinrich Heines* ' Reisebilder ' — *Ein besonderes literarisches Genre?* In: *Heinrich Heine. Streitbarer Humanist und volksverbundener Dichter*, Weimar 1973, p. 147 ss.

[3] In: *Die nicht mehr schönen Künste*, a cura di H.R. Jauß, München 1968. D'ora in poi citeremo da W. Preisendanz, *Heinrich Heine. Werkstrukturen und Epochenbezüge*, München 1973.

cioè una comprensione che riesca a penetrare tutte le interrelazioni, le allusioni, le parodie e le segrete associazioni figurative. Il carattere del mondo immaginativo, il tipo di associazioni di idee vengono determinati dall'« ambito delle coordinate ideologiche » [4]. Preisendanz parla di un rapporto funzionale fra « order of imagination » e « matrice ideologica », che egli riporta alla formula poi ripetutamente citata: « Il momento ideologico può diventare funzione ermeneutica della struttura narrativa empirica » [5]. Al polo opposto rispetto alla tesi di Preisendanz sta lo studio di Klaus Pabel, *Heines* « Reisebilder ». *Ästhetisches Bedürfnis und politisches Interesse am Ende der Kunstperiode.* È vero che Pabel riconosce a Preisendanz il merito di aver iniziato la discussione sul ruolo da attribuire al fattore ideologico nella poesia di Heine, ma gli rimprovera di aver trascurato « uno dei due aspetti della duplice natura della produzione estetica, quello, cioè, di essere anche prassi sociale » [6]. Tale prassi condurrebbe un'esistenza solo apparente nella « ermeneutica ideologica ». Secondo Pabel si dovrebbe partire dal presupposto che Heine « si attendeva la soluzione dei problemi sociopolitici dagli eventi politici, mentre attribuiva all'arte la funzione di strutturare i bisogni e di portare gli interessi a costituirsi in quanto tali » [7]. L'ultimo punto è da intendere nel seguente modo: « Poiché l'arte stessa è un bisogno e, lo voglia o meno, rispecchia gli interessi del tempo, essa deve entrare in sintonia con gli interessi del nuovo tempo ». Scopo dell'arte è dunque ora « il far emergere un interesse volto alla libertà sociale e politica e lo sviluppo di bisogni estetici ad essa collegati » [8]. I bisogni estetici sono in Heine — come osserva Pabel — « non più solo artistici, ma anche relativi alla sfera della emozionalità e della libido » [9], tali quindi da non po-

[4] *Ivi*, p. 40.

[5] *Ivi*, p. 47.

[6] Klaus Pabel, *Heines* ' Reisebilder '. *Ästhetisches Bedürfnis und politisches Interesse am Ende der Kunstperiode*, München 1977, p. 10.

[7] *Ivi*, p. 10.

[8] *Ivi*, p. 50.

[9] *Ivi*, p. 51.

tere essere soddisfatti nelle condizioni sociali allora dominanti. Una delimitazione precisa tra interessi e bisogni, a quanto pare, non è più possibile in quanto sussiste una reciproca interferenza. Contenuto e forma vengono determinati da un lato, dagli interessi e bisogni emancipatori, mentre dall'altro ai *Reisebilder* viene attribuita capacità di mobilitazione nel senso di una lotta per l'emancipazione, per il superamento dell'epoca della restaurazione, per l'indipendenza dalla chiesa, dalla nobiltà, dalla borghesia, insomma da ogni forma di disuguaglianza.

Relativamente nuova è la tesi di Pabel secondo cui, se Heine riuscì a conseguire capacità visionarie, ciò fu dovuto al fatto che egli si astenne dal presentare la sua interpretazione del decorso storico in forma pubblicistica o addirittura scientifica, optando invece per un travestimento in forma estetica dei suoi presentimenti e postulati. Così poté celare anche le proprie incertezze in merito al futuro corso storico. Poiché non sapeva se sarebbe venuta la rivoluzione, si rifugiò « nei capitoli conclusivi della *Stadt Lucca* nel ruolo di Don Quichotte [...], celandosi, alla fine degli *Englische Fragmente*, nelle vesti del buffone Kunz von der Rosen, che prega il suo imperatore, cioè il popolo, di dargli salva la vita una volta raggiunto il potere con la rivoluzione » [10]. Grazie al suo stile riesce a suscitare « l'impressione di aver presentito la rivoluzione e non solo di aver evocato la sua necessità storica, politica e sociale, ma anche di averne profetizzato lo scoppio » [11].

Un problema particolare è costituito dalla collocazione storica dei *Reisebilder* come genere letterario. Su questo argomento esistono ancora pochi lavori. Tanto più importanti mi sembrano, quindi, in proposito le annotazioni di Jost Hermand relative ai *Reisebilder* nel VI volume della edizione critica delle opere di Heine (Düsseldorfer Ausgabe) e il saggio di Michael Werner: *Heines* ' Reise von München nach Genua ' *im Lichte ihrer Quellen*. Già nelle prime pagine di questo saggio leggiamo: « Heine aveva una vasta

[10] *Ivi*, p. 246.
[11] *Ivi*, p. 253.

conoscenza delle opere di argomento italiano apparse nel suo tempo che — come sosteneva già Wilhelm Müller — costituiva ' un ramo autonomo della letteratura inglese, francese e tedesca ': ciò conferma che nella stesura delle sue impressioni di viaggio in Italia egli era pienamente consapevole dei corrispondenti problemi topologici e di quelli specifici di questo genere letterario [...] ». La *Reise von München nach Genua* si dovrebbe interpretare « sulla base del contesto storico-letterario in cui Heine l'ha collocato ». Werner dimostra concretamente che queste immagini di viaggio « non devono essere considerate solo come documento di un singolo viaggio realmente effettuato, ma innanzi tutto come risultato di un processo di ricezione durato anni, come confronto con una tradizione letteraria determinata » [12].

Le osservazioni di Jost Hermand inducono a trarre la conclusione metodologica che sarebbe più saggio considerare separatamente, dal punto di vista del genere letterario, ciascuna delle impressioni di viaggio heiniane. *Das Buch Le Grand*, per esempio, non rientra affatto nella tradizione delle descrizioni di città e di viaggi, ma sarebbe piuttosto da ascrivere alla letteratura memorialistica [13]. Hermand considera questo libro « antimodello rispetto alle memorie correnti del Biedermeier », che « rimangono per lo più circoscritte alla fanciullezza e alla famiglia e pertanto racchiuse nell'ambito della pura sfera privata » [14]. A proposito dei quadri di *Nordsee* egli rimanda in un cenno brevissimo alle descrizioni della vita dei bagni di Norderney all'inizio del XIX secolo [15]. Nel commento alla *Harzreise* giunge al risultato che i « modelli di Heine debbano essere ricercati piuttosto nella letteratura amena che non nel campo più ristretto delle impressioni di viaggio » [16], anche se egli non ha trascurato i collegamenti con le diverse forme delle

[12] « Heine-Jahrbuch » 14, 1975, p. 26.
[13] *Düsseldorfer Heine-Ausgabe*, vol. 6, p. 796.
[14] *Ivi*, p. 785.
[15] *Ivi*, p. 725.
[16] *Ivi*, p. 522.

descrizioni di viaggio. Tuttavia non si sarebbe attenuto a una in particolare. Heine scelse una « forma mista di esperienza reale e finzione nella quale poté giocare su tutti i registri della tecnica propria delle descrizioni di viaggio » [17].

L'aspetto interessante delle descrizioni di viaggio di Heine va certamente ricercato nel fatto che esse da un lato rappresentano un « nuovo genere », dall'altro, però, non sono comprensibili senza porle in connessione con lo sviluppo del genere letterario delle descrizioni di viaggio.

Se ora si passa a considerare i *Reisebilder* dalla prospettiva della storia di questo genere, il primo elemento che colpisce è che Heine rinunzia macroscopicamente alla sua componente fondamentale, cioè al viaggio. Da questo punto di vista Heine è un continuatore di Sterne, per il quale il viaggio in quanto tale aveva un ruolo del tutto secondario. Nel suo *Viaggio sentimentale* o *Viaggio del cuore* — come suona la più recente traduzione tedesca [18] — egli si limita ad accennare alle diverse tappe lungo il percorso, senza tuttavia attardarsi in descrizioni di luoghi o addirittura soffermarsi su singolarità ambientali, cosa che invece era stata in voga fino ad allora. Ci rendiamo conto soltanto che Yorick si trova in un paese straniero, e ce ne accorgiamo perché qui gli uomini, e cioè i francesi, si comportano diversamente da quanto fanno gli inglesi in patria. Le esperienze e i moti dell'animo di Yorick non dipendono, invece, dal luogo in cui si trova. Egli avrebbe potuto incontrare la giovane vedova o il monaco in qualsiasi altro luogo in Francia. Yorick, al contrario dei viaggiatori che l'hanno preceduto, non va più di città in città con lettere di raccomandazione, ma decide improvvisamente di compiere un viaggio all'estero. La sua decisione è dettata dall'impulso di verificare se un viaggio può dare a una persona il diritto di sentirsi superiore agli altri. In fondo egli non amava il viaggiare. Non credeva che all'estero ci si potesse sentire bene come a casa. Si decise ad intraprendere il suo viaggio così all'improvviso da trascurare persino di sbrigare le formalità burocratiche con la necessaria diligenza, il che avrà come conseguenza a Parigi divertenti complicazioni. Yorick, o meglio Sterne, è uno di quei viaggiatori moderni che non organizzano più in anticipo il loro viaggio, ma lasciano tutto al caso. All'incontro casuale egli attribuisce più valore conoscitivo che ad incontri pianificati con persone che, a motivo della loro posizione o della loro esperienza, potrebbero fornire molte notizie preziose sul paese straniero. Sterne è anche uno dei primi scrittori che struttura la sua descrizione del viaggio intorno ad un motivo centrale: il motivo del sentimento e del cuore. Yorick non vuol andare a vedere palazzi, chiese o i quadri del Louvre, egli vorrebbe piuttosto avvertire la vicinanza degli uomini. In ogni incontro Sterne vuole descrivere la comunità sentimentale degli uomini, tentando tuttavia sempre di distinguere fra sensazioni genuine e false. In ultima istanza scopo del suo viaggio è anche deridere la sensibilità lagrimosa, cioè il sentimentalismo del suo tempo.

Grazie al nuovo tipo di descrizione di viaggio da lui introdotta e alla concentrazione sulla vita interiore del viaggiatore, Sterne crea i presupposti per passare immediatamente alla descrizione di un fatto o da una osservazione a meditazioni di carattere generale. Di modo che spesso non si riesce a capire se un episodio viene raccontato solo in funzione della riflessione che ne consegue oppure se le considerazioni conclusive scaturiscono da un evento effettivamente accaduto. Perché, per esempio, Sterne racconta la storia dell'uomo che piange per la morte del suo asino, come se gli fosse morto il figlio? A mio avviso soprattutto in vista della morale conclusiva che Sterne mette in bocca a Yorick: « Vergogna a noi [...]; se tra di noi ci amassimo quanto questo povero vecchio amava il suo

[17] *Ivi*, p. 522.

[18] Il traduttore Helmut Findeisen motiva il nuovo titolo come segue: « La parola ' sentimentale ' nel significato odierno non corrisponde a ciò che Lessing intendeva con essa, e tanto meno ha il significato del termine *sentimental* in Sterne. Per questo motivo ci siamo decisi nella nuova traduzione ad abbandonare il vecchio titolo tedesco, giustificato soltanto dalla tradizione, sostituendolo con la dizione ' Viaggio del cuore ' più vicina al nucleo dell'opera e del resto usata dallo stesso Sterne. » (in Laurence Sterne, *Yoricks Reise des Herzens*, Frankfurt/Main 1977, p. 185).

asino, — non saria poco! »[19] Naturalmente può darsi che a Sterne sia veramente capitato un simile episodio; ma ciò non toglie niente alla circostanza che egli in questo modo ha dato l'avvio ad una tecnica narrativa, nella quale tutto è raccontato in funzione della riflessione in cui sfocia il racconto. Nel caso che sussistano ancora dubbi, se cioè l'episodio dell'asino sia stato descritto o meno in funzione della riflessione finale, essi scompariranno nell'episodio dello storno rinchiuso in gabbia. Esso serve a evitare che le considerazioni sulla schiavitù e la mancanza di libertà appaiano zeppe gratuite.

Heine sapeva far un uso magistrale di una tecnica narrativa di questo tipo. Menziono qui soltanto la visita alla città imperiale di Goslar, che Heine prende a pretesto per deridere i ricordi del buon tempo dei Kaiser. In questa occasione riesce persino ad esprimere la convinzione che l'epoca dell'ordinamento feudale sta finendo.

Se si paragonano le tecniche narrative di Heine e di Sterne, colpisce una differenza importante. Mentre in Sterne la riflessione e la sentenza morale per lo più scaturiscono da un fatto reale, Heine narra secondo un ritmo molto più capriccioso. La riflessione in Heine può trovarsi anche all'inizio o nel mezzo. Del resto Heine si ricollega non solo a Sterne, ma anche ai suoi seguaci, Thümmel e Jean Paul[20]. Sterne rappresentava soltanto l'inizio della nuova tecnica, alla quale — in virtù della trasposizione delle *impressioni* di viaggio nella sfera intima del viaggiatore — la descrizione del viaggio come un viaggio del cuore e anche dello spirito apre la possibilità di dare libero sfogo al gioco delle associazioni soggettive: e proprio quest'ultimo aspetto, si dimostrerà essenziale per l'ulteriore sviluppo. Tali associazioni dilateranno successivamente le loro dimensioni assumendo di quando in quando la caratteristica di estese esposizioni di taglio saggistico, così che critici e studiosi di scienza

[19] *Ivi*, p. 62 (trad. it. da L. Sterne, *Viaggio Sentimentale*, tradotto da Ugo Foscolo, Milano 1959, p. 87).

[20] Cfr. a questo proposito Erich Loewenthal, *Studien zu Heines 'Reisebilder'*, Berlin/Leipzig 1922, cap. 1.

della letteratura sono giunti alla conclusione di iscrivere i *Reisebilder* di Heine nel genere saggistico. Come *essays* a me sembrano invero troppo discontinui.

Sterne non ha soltanto creato il nuovo genere del viaggio soggettivo, ma anche quello del viaggio ironico-soggettivo. Come uomo razionale egli era contrario ad ogni esuberanza del sentimento. Ma poiché egli aveva incentrato il suo viaggio intorno al sentimento, poté salvarsi dal sentimentalismo soltanto grazie all'ironia e allo scherno sottile. Qualche volta, però, è difficile capire cosa di quello che scrive pensi seriamente e quando, invece, prenda in giro il lettore. Lo stesso si può anche dire per Heine.

Sterne inoltre fu colui che introdusse nelle descrizioni contenute nei libri di viaggio l'elemento fizionale. Non mi riferisco qui a Yorick, che dai contemporanei fu considerato quasi come una persona vivente, ma al breve episodio in cui Sterne, o più precisamente Yorick, dà ad intendere di aver incontrato Smelfunges, cioè Smollet, nel « grandioso porticato del Patheon » e poi di nuovo a Torino. Sterne introduce questo incontro fittizio per mettere in ridicolo le descrizioni di viaggio di Smollet. Secondo Sterne questi avrebbe raccontato soltanto « i propri miseri sentimenti » e avrebbe fatto meglio a consultare un medico piuttosto che comunicare questi sentimenti al mondo.

In Heine l'impressione che le persone incontrate dall'Io narrante siano frutto di invenzione dello scrittore è continua, anche se in molti casi le cose non stanno affatto così. Per lo più Heine rielabora a modo suo incontri realmente avvenuti. Più in particolare possiamo seguire questo processo di rielaborazione nell'episodio dell'apprendista sarto nella *Harzreise*, in quanto in questo caso disponiamo di un resoconto del supposto apprendista sarto, il viaggiatore di commercio Carl Dörne, che narrava nel « Gesellschafter » come la « piccola avventura di viaggio » si fosse realmente svolta.

Michael Werner parla di una « tendenza alla rappresentazione fizionale »[21]. A questo proposito riporta come

[21] M. Werner, *loc. cit.*, p. 38.

esempio significativo « l'ipotetica visita al campo di battaglia di Marengo ». La rappresentazione fizionale qui serve — come sottolinea il Werner — ad uno scopo squisitamente politico. « Marengo è soltanto l'appiglio empirico che Heine utilizza per appendervi le proprie considerazioni politiche » [22]. Per Werner il fatto che Heine in un punto centrale abbandoni « implicitamente la cornice della concreta descrizione del viaggio », è di grande importanza ai fini di una « collocazione » della *Reise von München nach Genua* « dal punto di vista del genere letterario » [23].

I *Reisebilder* di Heine, tuttavia non si inseriscono soltanto nella tradizione del viaggio ironico-soggettivo. Altrettanto importante è un secondo tipo di libri di viaggio, quello politico, come si può chiaramente vedere dall'esempio di Marengo. Questo tipo era sorto in Germania verso la fine del XVII secolo. Gli autori descrivono determinate condizioni o episodi, in primo luogo per mettere in risalto la necessità di riforme o mutamenti radicali nel proprio paese o in un paese straniero. È difficile dire con chi e in quale periodo preciso abbia avuto inizio la descrizione politica di viaggio. Fin dal XVII secolo era costume fare relazioni precise, durante i viaggi, sulle condizioni politiche del paese visitato. Ci si guardava tuttavia per lo più dall'aggiungere il proprio giudizio critico. Soltanto con l'Illuminismo i viaggiatori divennero autori di parte. Essi giudicavano il paese altrui o il proprio in base alle loro idee di giustizia, libertà e apertura intellettuale. Per esempio si descriveva l'Inghilterra con grandissima simpatia, mentre l'Italia ne usciva malconcia. Un esempio tipico a questo proposito è Archenholtz, che nel 1785 aveva pubblicato una descrizione di viaggio, *England und Italien*, in cinque volumi. Il primo volume inizia con l'entusiastica frase: « La Gran Bretagna, questa regina delle isole è talmente diversa da tutti gli altri paesi d'Europa quanto a forma di governo, leggi, usi, costumi, nonché per il modo in cui i suoi abitanti pensano,

[22] *Ivi*, p. 39.
[23] *Ivi*, p. 39 sg.

agiscono, vivono, che si direbbe che quest'isola non faccia parte del nostro continente, ma appartenga ai mari del Sud » [24]. Il re inglese ha sì molti privilegi e diritti, ma grazie alla libertà di stampa, di riunione, di parola e grazie allo Habeas Corpus non può estendere indefinitamente il suo potere come senza dubbio vorrebbe. Archenholtz paragona ripetutamente il sistema inglese alle democrazie nell'antica Grecia e in Roma. Particolarmente degno di nota egli trova che gli inglesi nelle loro adunanze popolari riescano a fare a meno di ogni ricorso alla « polizia e agli uscieri giudiziari ». Nonostante dispute appassionate « in tali assemblee raramente succedono fatti di sangue ». Ed ecco la conclusione di Archenholtz:

« C'è una differenza fra gli uomini che sono abituati a manifestare liberamente i loro sentimenti, e quelli che languiscono sotto un giogo dispotico e che perciò alla minima occasione, quando le catene si allentano o si rompono, si lasciano andare agli eccessi più incontrollati » [25].

All'Inghilterra Archenholtz contrappone l'Italia come un esempio negativo dal punto di vista delle condizioni politiche. In fondo, però, quando parla dell'Italia divisa in mille pezzi e retta dispoticamente in numerose regioni allude alle condizioni tedesche, cosa questa che molti suoi contemporanei riconobbero. Alcuni arrivarono a sollecitarlo a illustrare criticamente anche le condizioni della Germania, ma ci furono anche di quelli che o non riconobbero le sue intenzioni polemiche, oppure non le accettarono. Di questi faceva parte anche Goethe che, nella sua *Italienische Reise* criticò l'immagine dell'Italia offerta da Archenholtz:

« Freilich hat Archenholtz die Sachen gesehen; aber um eine großtuige, verachtende Manier geltend zu machen, besitzt er viel zu wenig Kenntnisse und stolpert lobend und tadelnd. » [26]

[24] J. W. Archenholtz, *England und Italien*, I parte, Leipzig 1787, II ediz. p. 1.
[25] *Ivi*, p. 35.
[26] « Indubbiamente, l'autore ha visto le cose; ma per farsi perdonare la sua aria sprezzante e piena di sussiego, possiede troppo

In effetti Archenholtz ha accentuato troppo i toni per quanto riguarda l'Italia e non ha avuto la mira giusta in fatto di arte, e ogni qual volta fa riferimento alla sporcizia e al disordine ci ricorda l'arroganza di molti turisti tedeschi di epoca posteriore. In effetti è possibile, però, rendere giustizia alle sue descrizioni di viaggio solo se le si interpreta sulla base del suo ideale politico.

Heine conosceva molto bene *England und Italien* di Archenholtz. L'aveva presa in prestito dalla biblioteca di corte di Düsseldorf già quando studiava al liceo [27]. Heine nella *Nordsee* sostiene che ogni viaggiatore moderno vede l'Italia con occhi soggettivi,

« dieser mit Archenhöltzern unmuthigen Augen, die nur das Schlimme sehen, jener mit begeisterten Corinnaaugen, die überall nur das Herrliche sehen, während Goethe, mit seinem klaren Griechenauge, Alles sieht, das Dunkle und Helle, nirgend die Dinge mit seiner Gemüthsstimmung koloriert, und uns Land und Menschen schildert, in den wahren Umrissen und wahren Farben, womit sie Gott umkleidet. » [28]

La guida d'Italia di Archenholtz è menzionata da Heine ancora una volta nella *Reise von München nach Genua*, in cui fa una breve lista delle descrizioni di viaggio a lui note. Nella prefazione alla *Stadt Lucca* Heine considera ancora insuperato *England* di Archenholtz accanto all'opera *England, Wales, Irland und Schottland. Erinnerungen an Natur und Kunst auf meiner Reise 1802 und 1803* di Göde,

poche cognizioni e annaspa continuamente, sia che lodi e sia che biasimi. » J.W. Goethe, *Berliner Ausgabe*, vol. 14, p. 308; trad. it. di E. Zaniboni, in: J. W. Goethe, *Opere*, a cura di L. Mazzuchetti, vol. II, Firenze 1948, pp. 599-600.

[27] Cfr. E. Galley, *Harry Heine als Benutzer der Landesbibliothek in Düsseldorf*, in: « Heine-Jahrbuch », 10, 1971, p. 37.

[28] « l'uno con gli occhi scontenti di Archenholtz, che vedono solo l'aspetto peggiore, l'altro con gli occhi entusiasti di Corinne che vedono dappertutto soltanto gli aspetti più splendidi, mentre Goethe con il suo occhio puro di greco vede la totalità, sia le luci che le ombre, e non colora mai le cose con il suo stato d'animo, descrivendo paesi e genti nei veri contorni e colori di cui Dio li riveste ». *Düsseldorfer Heine-Ausgabe*, cit., 6, p. 147.

e ai *Briefe eines Vestorbenen. Ein fragmentarisches Tagebuch aus England, Wales, Irland und Frankreich, geschrieben in den Jahren 1828 und 1829* dal principe von Pückler-Muskau [29].

Il vero e proprio resoconto politico di viaggio, comincia, tuttavia, a prendere piede in Germania, a mio avviso, soltanto dopo la Rivoluzione Francese. Autori come Rebmann o Seume cominciano a descrivere in maniera diretta lo stato d'animo e la situazione di singoli strati della popolazione e fanno riferimento alle misure d'ordine politico che sarebbero necessarie per apportare mutamenti.

Che Heine abbia conosciuto le *Kosmopolitische Wanderungen durch einen Teil Deutschlands* non si può considerare assodato, anche se Jost Hermand ha potuto stabilire nel suo commento ai *Reisebilder* una notevolissima somiglianza tra il capitolo su Berlino di Rebmann e quello di Heine [30]. Di contro Heine ha letto per certo *Spaziergang von Leipzig nach Syrakus* di Seume, come possiamo desumere dalla sua *Reise von München nach Genua*. In quel contesto, elencando i viaggi in Italia a lui noti, parla del « buon Seume » [31]. Gli altri autori dei libri di viaggio non li ritiene degni nemmeno di un epitaffio. Si deve ritenere che egli fosse stato impressionato dalle valutazioni sociali e politiche di Seume. Johann Gottfried Seume era un repubblicano convinto, cosa che egli dichiarò apertamente nel suo *Spaziergang*:

« Ritengo che in una repubblica bene amministrata siano possibili più che in qualunque altro stato dignità umana, valore umano, giustizia universale e universale felicità [...]. Laddove il bambino, nato stasera nell'ultima capanna di paglia, non potrà un giorno occupare di diritto la prima magistratura della sua patria, è un non senso parlare di repubblica basata sulla ragione. Di qualunque natura essi siano, i privilegi costituiscono sempre la tomba della libertà e della giustizia. » [32]

[29] *Hanser Heine-Ausgabe*, 3, p. 474 (cassetta).

[30] *Düsseldorfer Heine-Ausgabe*, cit., 6, p. 383.

[31] *Hanser Heine-Ausgabe*, 3, p. 368.

[32] J. G. Seume, *Werke*, 2 voll. scelti e introdotti da A. e K. H. Klingenberg, Berlin/Weimar 1962, vol. I, p. 359.

Queste parole erano indirizzate contro la nuova signoria di Napoleone che, secondo Seume, minacciava « di riaffossare decisamente la libertà ». Heine vedeva Napoleone in un'altra luce, egli non lo confrontava, come Seume, con gli ideali della Rivoluzione Francese e con i sogni del repubblicanesimo originario, ma valutava la sua signoria tenendo presente la reazione metternichiana. Questo causava logicamente un mutamento di prospettiva. Ci sono naturalmente osservazioni di Heine che quasi si toccano col punto di vista di Seume. Si pensi, per esempio, alla *Reise von München nach Genua*, dove Heine dichiara di aver « amato incondizionatamente » Napoleone soltanto fino al 18 Brumaio, « allora egli tradì la libertà. E non lo fece per necessità, ma per un segreto amore per l'aristocratismo » [33].

La maggior coincidenza fra Seume e Heine si ha in merito alla condanna dell'oppressione dei contadini. Nello *Spaziergang* Seume, per esempio, esprime l'opinione che la situazione dei contadini era stata « migliorata di poco » dalle riforme di Giuseppe II, e che perciò essi non avrebbero mostrato alcun timore « quando si avvicinarono i francesi », e anzi avrebbero inalzato grida di giubilo affermando: « essi li [= i Francesi] avrebbero aspettati con gioia e poi avrebbero pagato i loro stessi oppressori ». Sarebbe poi « un'altra questione », aggiungeva Seume, vedere se « il contadino aveva ragione nei confronti dei Francesi » [34]. Conosciamo la posizione di Heine riguardo alla questione contadina dal suo « *mémoire* » *Über Polen* e anche dagli *Englische Fragmente*, nei quali mette alla berlina il polacco che si infatuava per la libertà e l'uguaglianza, ma « fino a questo momento » non aveva « ancora liberato i suoi contadini dalla servitù della gleba » [35].

Il passo seguente, tratto dallo *Spaziergang* di Seume avrebbe potuto trovarsi anche in Heine due decenni più tardi:

[33] *Hanser Ausgabe*, 3, p. 374 s.
[34] J. G. Seume, *op. cit.*, p. 182.
[35] *Hanser Ausgabe*, 3, p. 585.

« [...] ho l'abitudine, talvolta, di dire ai quattro venti più di quanto sia lecito, l'effetto di ciò che io ritengo un bene. Così, per esempio, la Marsigliese mi è piaciuta come un buon pezzo di musica e mi capita, talvolta, di cantarellarne qualche battuta fra i denti a bassa voce, senza accorgermene e senza pensare a qualcosa di determinato, come se si trattasse di qualche altro pezzo di musica. Una volta ciò mi successe, a dire il vero, in un luogo assai poco indicato, cioè a Vienna, e sui presenti sortì l'effetto di ammutolirli. Ebbi più paura per quella buona gente che per me: infatti non ebbi alcun altro pensiero se non che la musica di quelle battute mi piaceva, e anche questo pensiero oggi mi è presente in maniera poco chiara. » [36]

In Heine la Marsigliese assume ripetutamente la funzione di parola politica stimolante. In *Das Buch Le Grand* « Monsieur Le Grand » la suonava sul tamburo, ogni volta che voleva far capire al « piccolo ragazzo » chiaramente « cosa significasse la parola 'liberté' » [37]; in *Reise von München nach Genua* l'Io narrante sente un « terribile e dolce 'Allons enfants de la patrie' » [38]; Heine termina la *Stadt Lucca*, con lo sguardo affisso al futuro citando il *refrain* « Aux armes citoyens » [39]. Egli chiama la Marsigliese il « trionfante canto di morte della Gironda, l'antica, dolce nenia — » [40]. Come Seume, Heine vuole spaventare con questo canto di libertà i nobili e borghesi, tuttavia egli si riconosce nel contenuto dell'inno in maniera più diretta di Seume, che nello *Spaziergang*, per comprensibili ragioni, non volle esprimersi al riguardo.

Per quanto concerne le opinioni politico-sociali sussistono notevoli punti di contatto fra lo *Spaziergang* di Seume e le impressioni di viaggio italiane di Heine. Entrambi criticano il dominio del clero e dell'aristocrazia. La terza potenza, cioè il sistema rotschildiano, Seume non poteva, naturalmente, riconoscerlo ancora come nuova forza.

[36] J. G. Seume, *op. cit.*, p. 196.
[37] *Hanser Ausgabe*, 3, p. 271.
[38] *Ivi*, p. 379.
[39] *Ivi*, p. 529.
[40] *Ivi*, p. 529.

Le descrizioni di viaggio italiane comparse in Germania dopo Seume non avevano sostanzialmente taglio politico. Gli autori si guardavano bene dal prendere apertamente posizione nei confronti della situazione sociale o tanto meno della costellazione politica esistente in Europa. Da autori come Benkowitz, Rehfues e Kephalides Heine non poteva imparare gran ché in tal senso. Naturalmente neppure da Goethe. Modelli furono per lui — come ha potuto dimostrare Michael Werner — i libri sull'Italia di Mme de Staël, l'« amabile vivandiera nell'esercito dei liberali », e quelli di Lady Morgan, l'« usignolo della libertà » [41]. Proprio il libro sull'Italia della Morgan ha influenzato profondamente la *Reise von München nach Genua* [42]. « Non solo nella concezione, anche nella realizzazione le idee politiche espresse » in questo viaggio « coincidono per più versi con quelle di Lady Morgan [...] » [43], sostiene Michael Werner, corredando la sua tesi con numerosi esempi.

Le coordinate di una descrizione di viaggio di intonazione politica sono costituite dalle condizioni sociali, politiche e anche ideologiche del paese in questione. L'autore tenta, o di chiamare queste cose col loro nome, o almeno, quando vi è obbligato dalla censura, di accennare ad esse. Il suo scopo è di avere un effetto illuminante o di mobilitare politicamente i lettori, o ancora di fornire a quei lettori che simpatizzano con lui una conferma delle loro opinioni. Per ovviare tuttavia a possibili malintesi, si vuole qui sottolineare che i libri di viaggio di intonazione politica non sono naturalmente tali dall'A alla Z, ma, per ciò che riguarda la tendenza e il loro contesto, sono simili alle altre descrizioni di viaggio dell'epoca.

Interessante è notare che i libri di viaggio di taglio politico posseggono una carica esplosiva realmente note-

[41] *Ivi*, p. 368.

[42] Norbert Altenhofer suppone che Heine abbia conosciuto *Italy* di Lady Morgan già al tempo in cui lavorava alla *Harzreise* (vedi il suo saggio: ' Harzreise ' *in die Zeit*, in *Schriften der Heinrich-Heine-Gesellschaft*, Düsseldorf, 5, 1972, p. 25).

[43] M. Werner, *op. cit.*, p. 32.

vole solo quando l'autore e il narratore mettono in gioco, tutto intero, il loro io. Sarebbe il caso di chiedersi fino a qual punto proprio i viaggi di tipo sentimentale o quelli di tipo ironico-soggettivo costituirono un presupposto necessario per i viaggi politici di Forster, di Rebmann, di Seume e altri. Comunque si voglia rispondere a questa domanda, possiamo tuttavia considerare acquisito questo punto, e cioè che i *Reisebilder* di Heine costituiscono una filiazione delle descrizioni di viaggio soggettivo-ironiche e insieme di quelle politiche (o meglio soggettivo-politiche), e in un certo senso rappresentano la sintesi fra i due filoni.

IL LINGUAGGIO DIONISIACO DELLA DANZA NELL'OPERA DI HEINE

di
LIA SECCI
Perugia

Il contributo a questo Convegno rappresenta un'eccezione nella mia attuale attività di germanista e deve essere considerato come un omaggio speciale che anche le donne emancipate possono ancora rendere al poeta Heine. Infatti da ormai quattro anni, da quando nel dicembre 1974 tenni la conferenza inaugurale nel nuovo Heine-Haus di Düsseldorf su *Gli dèi in esilio - Heine e il simbolismo europeo* [1], e da quando consegnai all'editore Adelphi la traduzione dei testi *Gli dèi in esilio, La dea Diana, Il dottor Faust* [2], non mi ero più occupata dell'opera di Heine. I miei interessi si erano via via concentrati sulle testimonianze letterarie della questione femminile in Germania, dall'Illuminismo ad oggi, con l'intenzione di operare, da un lato, una critica dell'ideologia che provoca l'oppressione delle donne, e, dall'altro, di recuperare gli spunti della loro emancipazione. A questo proposito Heine può produrre più testimonianze negative che positive, sebbene la sua stima per donne intellettuali come Rahel Varnhagen, Cristina di Belgioioso, George Sand, e la sua presa di posizione in favore delle

[1] Il testo della conferenza, col titolo *Die Götter im Exil - Heine und der europäische Symbolismus*, è stato pubblicato in « Heine - Jahrbuch » 1976 (Jg. 15), pp. 98-114.

[2] Il volume è comparso nel novembre 1978, col titolo *Gli dèi in esilio*.

donne oppresse in due corrispondenze di *Lutezia* provino anche un suo atteggiamento progressivo. Nella prima corrispondenza (V, del 30 aprile 1840) Heine parla con grande ammirazione del talento e del coraggio di George Sand, e deplora che « le donne, per una legislazione ingiusta, per l'usurpazione degli uomini, siano escluse da tutte le cariche e dignità politiche ». Nella seconda corrispondenza (XX, del 1° ottobre 1840) Heine prende lo spunto dal processo di Marie Laforge, accusata di aver avvelenato il marito che la tormentava, per compatire la sorte delle donne, che anche in Francia era peggiore di quella degli ebrei, e aveva ormai suscitato un notevole interesse nell'opinione pubblica: « Tanto però è certo, che il processo della signora di Glandier è un importante documento giuridico se ci si occupa della grande questione femminile, dalla cui soluzione dipende tutta la vita sociale della Francia »[3]. Sono prese di posizione molto chiare, ma non vengono ulteriormente sviluppate da Heine e rimangono un po' in ombra rispetto ai nodi problematici prevalenti nella sua opera.

Tuttavia ho constatato che un criterio interpretativo femminista può mettere in luce nuovi interessanti aspetti anche in manifestazioni meno dirette del pensiero heiniano, come tenterò di mostrare trattando l'argomento di questo contributo. Esso si propone di analizzare una formulazione particolare del linguaggio di Heine, quella della danza dionisiaca, in cui le categorie 'maschile' e 'femminile' sembrano assumere un senso da definire.

Il tema generale del dionisiaco nell'opera di Heine è stato studiato in una tesi di laurea che Daria Bottoni ha presentato nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Perugia nell'anno accademico 1973-74. Il motivo dionisiaco fa la sua prima comparsa nei *Briefe aus Berlin*, dell'anno 1822, ricompare dieci anni più tardi, negli scritti composti all'inizio dell'esilio parigino *Französische Maler* e *Französische Zustände*, e torna spesso fino alle ultime

[3] H. Heine, *Lutetia, Werke und Briefe in zehn Bänden*, hrsg. von Hans Kaufmann, Berlin und Weimar 1972², vol. 6, pp. 272-278 e pp. 337-340.

poesie *Erinnerung* e *Für die Mouche*. È tipica di questo motivo la polivalenza, che permette tutta una serie di associazioni estetico-letterarie, politico-sociali, biografiche e psicologiche. Come la dottoressa Bottoni ha dimostrato nella sua tesi, il dionisiaco ha per Heine una portata rivoluzionaria, quale spinta liberatoria dall'oppressione politica e dalla repressione sessuale, mediata attraverso l'esaltazione intellettuale e la creazione artistica.

Nella molteplicità dei linguaggi di cui lo stesso Heine si serve, il motivo baccantico trova la sua espressione privilegiata, più che nella prosa politica e filosofica dei saggi e più ancora che nei versi della lirica, nei linguaggi per eccellenza dionisiaci della musica e della danza[4]. Già dal suo primo apparire al termine del secondo *Brief aus Berlin* del 16 marzo 1822 il « bacchantischer Geist » invade « das ganze Wesen » dell'autore durante un ballo in maschera e lo riempie di un entusiasmo cosmopolita che si esprime in parole francesi; soltanto un giovinetto teutonico deplora quell'esaltazione antinazionalista con le dure parole: « Auf einer teutschen Mummerei soll der Teutsche Teutsch sprechen! »[5].

Come in questa prima comparsa, anche nel medium espressivo della danza lo spirito dionisiaco è sempre associato, per Heine, con una funzione di critica ideologica e socio-politica. Soltanto in pochi passi ricompare in luce positiva, come nel *Brief aus Berlin*, l'ebbrezza vitale della danza bacchica: ciò avviene in qualche pagina delle *Memoiren des Herren von Schnabelewopski*, là dove Heine apprezza l'erotismo delle donne olandesi e l'arte del pittore

[4] Per l'esame dei vari aspetti della danza nell'opera di Heine è ancora valido lo studio generale di Max Niehaus, *Himmel Hölle und Trikot. Heinrich Heine und das Ballett*, München 1959; esso non viene tenuto nella dovuta considerazione dalla critica: non viene citato, per esempio, nella più recente bibliografia di Klaus Briegleb in H. Heine, *Sämtliche Schriften*, vol. 6/II, München 1976, pp. 729-731.

La nostra analisi intende limitarsi a un aspetto particolare, quello della danza dionisiaca.

[5] H. Heine, *Briefe aus Berlin, Werke und Briefe*, vol. 3, p. 536.

rinascimentale Jan Steen [6]. Ma avviene soprattutto nel testo del balletto *Die Göttin Diana*, che Heine compose insieme col *Doktor Faust* tra il 1846 e il 1847 su richiesta di Benjamin Lumley, direttore del Theatre of Her Majesty the Queen di Londra.

Aderendo alle richieste del Lumley, Heine non si proponeva soltanto di accedere al teatro in una forma congeniale e, come scriveva al Laube nel 1847, più adeguata del dramma alle esigenze del tempo. Egli coglieva l'occasione per dare una rappresentazione coreografica dei temi centrali della sua ideologia: il conflitto Elleni-Nazareni, la polemica antiascetica e le rivendicazioni della gioia terrena, il collegamento degli spunti innovatori della filosofia tedesca — dalla Riforma all'Illuminismo — con le teorie sansimoniane, e, ancora, l'esilio degli dèi demonizzati dal cristianesimo.

Questi temi sono trattati appunto nella *Göttin Diana*, nel cui secondo quadro « ha luogo un duello danzato tra la gioia divina della Grecia pagana e la virtù domestica della Germania spiritualista » [7]. L'aspetto più interessante del balletto è costituito dalla prima comparsa del dio

[6] H. Heine, *Dalle memorie del signor von Schnabelewopski*, in *Il rabbi di Bacharach e altri racconti*, Milano 1962 (trad. di Enrico Rocca) p. 108: « Da allora appena incominciai a comprendere perché un poeta inglese avesse paragonate quelle donne a sciampagna ghiacciato. Nel più gelido involucro sta in agguato l'essenza più ardente. Non c'è niente di più piccante del contrasto tra quell'esterna gelidità e il fuoco interno che fiammeggia baccanticamente e inebbria senza riparo il bevitore. »; e p. 123: « Jan Steen era ugualmente grande anche come pittore religioso, cosa della quale ci si convincerà del tutto quando la religione del dolore sarà tramontata e la religione della gioia avrà strappato le gramaglie dai cespi di rose di questo mondo e gli usignoli potranno finalmente trillar giubilanti le loro estasi lungamente represse. [...] nel quadro che rappresenta la festa delle fave, dove Jan è seduto a tavola con tutta la famiglia, vediamo sua moglie con una gran brocca di vino in mano e gli occhi le brillano come quelli di una baccante. » Cfr. *Werke und Briefe*, vol. 4, pp. 82-83 e pp. 92-94.

[7] H. Heine, *La dea Diana*, in *Gli dèi in esilio*, Milano 1978, p. 99; cfr. *Die Göttin Diana*, *Werke und Briefe*, vol. 7, p. 89.

Dioniso nell'opera di Heine. Negli scritti precedenti il motivo dionisiaco non si presentava mai nella persona del dio, ma in aggettivi e avverbi come in « bacchantischer Geist » del citato *Brief aus Berlin*, e « innere Glut, die bacchantisch emporlodert » delle *Memoiren des Herren von Schnabelewopski* [8]; oppure nelle figure secondarie del corteggio dionisiaco: i « Bacchanten der Vernunft » dei *Französische Maler* [9], i « Bacchanten der Freiheit » dei *Französische Zustände* [10], le « tote Bacchantinnen » degli *Elementargeister* [11], i pensieri rivoluzionari come « toller Bacchantenzug » in *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* [12], i « Bacchanten des Gedankens » all'inizio e le baccanti sfinite nella conclusione del *Ludwig Börne* [13]. Anche nella poesia *Die Götter Griechenlands* Heine aveva escluso Dioniso dal gruppo delle divinità olimpiche, differenziandosi coscientemente dalla corrispondente poesia di Schiller che evocava il dio bacchico. Probabilmente già fin dal 1826 Heine intendeva dare a Dioniso un significato affatto particolare, sottraendolo alla decadenza che grava su tutto l'Olimpo dei *Götter Griechenlands*.

Al termine del primo quadro della *Göttin Diana* Dioniso entra in scena come personificazione della gioia vitale:

« La musica diviene più fragorosa, risuonano da fuori arie esuberanti, suoni di cimbali e timpani, ed è Bacco, che compie il suo lieto ingresso con satiri e baccanti. Egli cavalca un leone addomesticato, alla sua destra il panciuto Sileno sta in groppa a un asino. Folli danze sfrenate di satiri e baccanti. Queste, adorne di pampini o di serpi o anche di corone d'oro nei capelli ondeggianti, agitano i loro tirsi e si atteggiano in quelle posizioni temerarie, incredibili, anzi impossibili, che vediamo su vasi e bassorilievi antichi. Bacco scende vicino agli amanti e li invita a partecipare al suo culto gioioso. Essi si alzano e danzano un passo a due pieno della più

[8] *Werke und Briefe*, vol. 4, pp. 82-83.
[9] *Werke und Briefe*, vol. 4, p. 334.
[10] *Werke und Briefe*, vol. 4, p. 502.
[11] *Werke und Briefe*, vol. 5, p. 321.
[12] *Werke und Briefe*, vol. 5, p. 259.
[13] *Werke und Briefe*, vol. 6, pp. 87-88 e pp. 227-228.

ebbra gioia vitale, al quale si associano Apollo e Bacco con il loro seguito, e le ninfe di Diana. »[14]

Il corteo dionisiaco torna nel secondo quadro suscitando il più grande scalpore in una solenne festa germanica:

« Dal secondo corteo alcuni vengono avanti con cimbali e timpani. A questi suoni il cavaliere sembra pervaso da sensazioni di suprema voluttà; strappa di mano il timpano a una delle maschere e suona e danza quasi completando il folle ballo gioioso. Con giubilo altrettanto selvaggio e sfrenato gli saltano intorno le figure del secondo corteo, che portano in mano verghe con tirsi. Una meraviglia ancora più grande coglie i cavalieri e le dame, e la padrona di casa non riesce a dominare il suo castigato stupore. »[15]

Nel quadro finale del balletto Heine affida a Dioniso un messaggio positivo del suo pensiero, dandogli il potere di risvegliare il cavaliere tedesco ucciso dal fedele Eckart all'ingresso del Venusberg:

« Allora Bacco afferra un timpano, e al seguito delle sue baccanti più sfrenate danza attorno al cavaliere. Un onnipotente entusiasmo invade il dio della gioia vitale, egli quasi sfascia lo strumento. Queste melodie svegliano nuovamente il cavaliere dal sonno mortale, ed egli si solleva a metà, lentamente, con la bocca aperta e assetata. Bacco si fa riempire una coppa di vino da Sileno e lo versa nella bocca del cavaliere. Appena gustata la bevanda, questo balza da terra come rinato, scuote le membra e si mette a danzare le danze più ardite e inebriate. Anche la dea torna lieta e felice, strappa il tirso dalle mani di una baccante e si accorda al giubilo e all'ebbrezza del cavaliere. Tutti i presenti prendono parte alla felicità degli amanti, e riprendendo le quadriglie celebrano la festa della resurrezione. I due, il cavaliere e Diana, alla fine s'inginocchiano ai piedi di Venere, che pone sul capo di Diana la propria ghirlanda di rose e quella di *Tannhäuser* sul capo del cavaliere. Gloria dell'apoteosi. »[16]

È il trionfo del dio della vita, evocato qui in tutta la sua potenza originaria, più forte della poesia e dell'amore.

[14] H. Heine, *La dea Diana*, in *Gli dèi in esilio*, cit., p. 99; cfr. *Werke und Briefe*, vol. 7, p. 87.

[15] *Op. cit.*, pp. 98-97; cfr. *Werke und Briefe*, vol. 7, p. 89.

[16] *Op. cit.*, pp. 104-105; cfr. *Werke und Briefe*, vol. 7, pp. 93-94.

L'apoteosi dionisiaca della *Göttin Diana* è un atto di fiducia nell'umanità del futuro, contro il pessimismo del presente. È anche una tappa da ricordare lungo il percorso che il motivo dionisiaco compie nella letteratura tedesca da Heinse (si pensi alla scena centrale del baccanale nell'*Ardinghello*) fino a Nietzsche. Questo trionfo della gioia dionisiaca rimane però isolato nell'opera heiniana: in tutti gli altri passi la danza bacchica è associata a elementi macabri e demoniaci che esprimono il senso prevalente di frustrazione estetica e politica provata da Heine per le sue esperienze nell'esilio parigino.

Nel 'Tanzpoem' *Der Doktor Faust*, contemporaneo della *Göttin Diana*, il baccanale è guidato nell'atto IV, l'atto di Elena, non da Dioniso ma da Mefistofela:

« Faust ed Elena si siedono infine sopra un trono, sul lato destro della scena, mentre Mefistofela, afferrando un tirso e un tamburello, balza qua e là come una baccante nelle posizioni più sfrenate. Le ancelle di Elena sono trascinate dall'esempio di quell'ebbrezza, si strappano di testa le rose e i mirti, intrecciano pampini nei riccioli sciolti, e con i capelli al vento e brandendo i tirsi volteggiano anch'esse come baccanti. [...] Mefistofela, che osserva tutta la scena con gioia maligna, ricomincia la sua danza bacchica, alla quale si uniscono nuovamente anche le ancelle di Elena, in modo che questi cori gioiosi contrastano, come schernendola, con la collera della duchessa. Infine quest'ultima non riesce a trattenersi dalla rabbia, agita la bacchetta magica che tiene in mano e sembra accompagnare questo movimento con le più terribili formule di scongiuro. Subito il cielo si oscura, tra lampi e tuoni, il mare si solleva tempestoso, e in tutta l'isola, su oggetti e persone, si compie la più raccapricciante metamorfosi. Tutto è come folgorato a morte: gli alberi sono spogli e inariditi; il tempio è crollato in rovina; le statue giacciono infrante al suolo; la regina Elena sta seduta al fianco di Faust come un cadavere quasi scheletrito, avvolto in un bianco sudario; le fanciulle danzanti sono anch'esse ormai spettri ossuti, coperte di teli bianchi che pendono dalla testa solo fino ai fianchi stecchiti, come si rappresentano le Lamie, e in questa figura esse proseguono le loro danze serene come se niente fosse accaduto, senza mostrare affatto di essersi accorte di tutta la trasformazione. »[17]

[17] H. Heine, *Il dottor Faust*, in *Gli dèi in esilio*, cit., pp. 127-128; cfr. *Werke und Briefe*, vol. 7, pp. 22-23.

La soluzione del conflitto tra Elleni e Nazareni, al contrario che nella *Göttin Diana*, vede il trionfo della morte e dello spiritualismo gotico. La raffigurazione gioiosamente pagana del baccanale sfocia qui nel quadro macabro di un *Totentanz* medievale.

La danza con caratteri satanici e scurrili compariva già nel *Buch der Lieder*: si pensi per esempio al *Traumbild 7.* e alla *Romanze Don Ramiro* nei *Junge Leiden*[18]. Questo elemento macabro del linguaggio danzato viene saldato al motivo dionisiaco negli *Elementargeister*, là dove Heine parla delle Willis come « baccanti morte »:

« Le Willi sono fidanzate morte prima del giorno delle nozze. E pensando alle nozze mancate, le povere creature non possono dormire tranquille nella tomba: nei loro cuori morti, nei loro morti piedi è restata una gran voglia di ballare le danze che non poterono ballare in vita [...] Con le vesti bianche del giorno delle nozze, con la testa incoronata di fiori, con le dita scintillanti di anelli nuziali, le Willi danzano al lume di luna, come gli elfi. I loro visini, benché pallidi come la neve, sono tanto belli d'amore e di giovinezza, le loro risa così squillanti [...] voi non potete resistere alla seduzione di codeste morte baccanti. »[19]

Il baccanale come *Totentanz* serviva già nei *Französische Zustände* a segnalare la sfiducia del poeta nella possibilità di una rivoluzione politica che rendesse giustizia, insieme, ai diritti del popolo e a quelli dell'arte: gli insorti del luglio 1832 sono descritti nei *Französische Zustände* come « baccanti della libertà » sui quali incombe un presagio di morte:

« Esaltante e nel medesimo tempo preoccupante era in particolare lo spettacolo della gioventù di tutte le scuole superiori di Parigi, degli amis du peuple e di tanti altri repubblicani di ogni ceto, i quali, riempiendo l'aria di terribili grida di giubilo, sfilavano simili a baccanti della libertà, nelle mani bastoni fronzuti che essi impugnavano come tirsi, verdi vincigli intorno ai piccoli cappelli, vesti semplici, occhi come ebbri per il desiderio di agire, collo e gote infiammati — ahimè, su più d'uno di questi volti notai la malinconica ombra di una prossima morte, quale può essere assai facilmente vaticinata a giovani eroi. Chi ha visto questi giovani nella loro superba ebbrezza di libertà, ha certamente sentito che molti di loro non avrebbero vissuto a lungo. Fu anche un triste presagio che il carro vittorioso, che quella bacchica gioventù seguiva esultando, non portasse un trionfatore vivo, ma morto. »[20]

[18] H. Heine, *Buch der Lieder*, in *Werke und Briefe*, vol. 1, pp. 23-24 e pp. 46 ss.; cfr. M. Niehaus, *Himmel Hölle und Trikot*, cit., p. 16.

[19] H. Heine, *Gli spiriti delle forze elementari*, in *Nani, Elfi e Salamandre*, Milano 1930 (trad. di F. Palazzi), pp. 35-36; cfr. *Werke und Briefe*, vol. 5, p. 321.

La stessa associazione di caratteri estetico-politici rivoluzionari e macabri, come espressione di una rivolta fallita, torna in forma più velata nelle *Florentinische Nächte*, nella danza dionisiaca di Laurence. Prima della rivoluzione di luglio essa è arditamente bacchica:

« Allontanatasi la compagnia, rimasi a lungo su quella piazza, tutto assorto a pensare a che cosa avesse voluto alludere quella danza. Era forse una danza nazionale spagnuola o del mezzogiorno francese? L'avrebbe potuto far credere la foga con cui la ballerina muoveva il busto e l'impeto selvaggio con cui talvolta gettava indietro il capo al modo arditamente procace delle baccanti che ammiriamo sui rilievi dei vasi antichi. La sua danza aveva inoltre qualcosa di ebbro e di abbandonato, un che d'oscuramente ineluttabile, di fatalistico: ella danzava come il destino. O erano frammenti di un'antichissima, dimenticata pantomima? »[21]

Ma dopo la rivoluzione la danza di Laurence, ormai integrata nella borghese società parigina, ricorda quella delle Willis, le « baccanti morte »:

« Questa foga di vivere la vita come se un'ora dopo la morte dovesse già richiamarle dalla gorgogliante polla del piacere, come se codesta sorgente dovesse un'ora dopo già inaridire, questa furia, questa frenesia, questa follia delle parigine quale specialmente si scatena ai balli, mi rammenta sempre la saga delle danzatrici morte che da noi si chiamano le Willi. »[22]

[20] H. Heine, *Rendiconto parigino*, Bari 1972 (trad. di Paolo Chiarini), p. 169; cfr. *Werke und Briefe*, vol. 4, pp. 502-503.

[21] H. Heine, *Notti fiorentine*, in *Il rabbi di Bacharach e altri racconti*, cit., (trad. di Enrico Rocca), p. 192; cfr. *Werke und Briefe*, vol. 4, p. 150.

[22] *Op. cit.*, pp. 200-201; cfr. *Werke und Briefe*, vol. 4, p. 158.

La frustrazione erotica, estetica e politica dell'artista nell'esilio parigino è rappresentata ancora dalla danza dionisiaca nella conclusione del *Ludwig Börne*; è una danza estenuata, con baccanti sfinite che riescono appena ad accennare qualche passo:

« La scorsa notte sognai una gran selva desolata e una uggiosa notte d'autunno. Nella gran selva desolata, in mezzo agli alberi alti sino al cielo, apparivano ogni tanto delle radure, riempite per altro da una nebbia bianca e spettrale. Qua e là, affacciandosi dalla fitta nebbia, mi salutava un fuoco silenzioso. Avvicinandomi a uno di questi, notai cupe ombre d'ogni genere che si muovevano intorno alle fiamme; ma solo quando fui vicinissimo potei riconoscere con esattezza le snelle figure e i loro volti, soavi e malinconici. Erano belle e ignude immagini di donne, simili alle ninfe che ammiriamo nei quadri lascivi di Giulio Romano e che, nel fiore rigoglioso della giovinezza, se ne stanno piacevolmente distese sotto una estiva pergola verdeggiante... Ahimè! non era così lieto lo spettacolo che si presentava al mio sguardo! Le donne del mio sogno, benché ornate ancor sempre con le grazie della giovinezza eterna, rivelavano tuttavia un segreto disfacimento nel corpo e nel loro essere; le membra erano ancor sempre incantevoli per dolce armonia, ma un po' smagrite e come raggelate da fredda indigenza, e quanto poi ai volti, nonostante la sorridente spensieratezza, vi guizzavano le tracce di un cruccio profondo. Inoltre, invece di starsene sedute su ombrose panchine come le ninfe di Giulio, erano accoccolate sulla dura terra sotto querce per metà spoglie, dove, in luogo dei vaghi raggi del sole, colavano su di esse i vapori avvolgenti dell'umida notte autunnale [...] Talvolta una di queste belle si alzava, prendeva dal fuoco un ramo fiammeggiante, lo brandiva al di sopra del capo come un tirso, e tentava una di quelle impossibili posizioni di danza che conosciamo dai vasi etruschi... ma sorridendo tristemente, come vinta dalla stanchezza e dalla notte fredda, essa ricadeva vicino al fuoco scoppiettante. »[23]

Negli articoli di *Lutezia* sono le danze popolari come il cancan e la polka ad apparire in forma di *Totentanz* associato al ricordo delle Willis. La danza orgiastica del popolo suscita in Heine una reazione ambivalente di approvazione — per la sua sfida vitale ai falsi valori della borghesia — e di disgusto — per la sua volgarità e per la demoniaca furia distruttrice che può scatenare:

[23] H. Heine, *Ludwig Börne*, Bari 1973 (trad. di Paolo Chiarini), pp. 202-204; cfr. *Werke und Briefe*, vol. 6, pp. 227-228.

« Persiflage danzata che non solo sbeffeggia i rapporti sessuali ma anche i rapporti sociali, ma anche ogni cosa buona e bella, ma anche ogni altro entusiasmo, l'amor di patria, la fedeltà, la fede, gli affetti familiari, l'eroismo, Dio. Lo ripeto, la vista del popolo danzante nei locali pubblici a Parigi mi riempie sempre di un'indicibile tristezza; e ciò soprattutto nei giorni di carnevale, quando la folla mascherata porta il brio demoniaco ad estremi mostruosi. »[24]

L'ambivalenza viene adombrata, anche in questo passo, dall'incombente presagio di morte. Più tardi, nei *Geständnisse*, Heine tornerà con distacco ironico alla descrizione del cancan, goffa riproduzione moderna e popolare dell'antica danza dionisiaca:

« In un altro locale simile vidi il famoso Chicard, il famoso mercante di cuoio e ballerino di cancan, una figura tarchiata, la cui faccia rossa e gonfia contrastava nettamente sulla cravatta di un bianco smagliante; rigido e serio, egli somigliava a un addetto di *mairie* che si accinga a incoronare una *rosière*. Io ammirai la sua danza, e gli dissi che essa era molto simile all'antica danza di Sileno che si danzava durante le Dionisie e che aveva ricevuto il nome dal degno precettore di Bacco, Sileno. »[25]

La comparazione volutamente grottesca segnala il disimpegno deluso del poeta da ogni tentativo di rivoluzione popolare.

La stessa compenetrazione di un baccanale antico e della moderna danza popolare viene operata da Heine, contemporaneamente ai *Geständnisse*, nel saggio *Die Götter im Exil*. Alla divinità dionisiaca, rispetto agli altri dèi ellenici esiliati dal cristianesimo, Heine assegna una sorte privilegiata: Dioniso sopravvive piacevolmente come priore in un convento francescano del Tirolo, e una volta all'anno,

[24] H. Heine, *Lutezia*, Torino 1959 (trad. di Ferruccio Amoroso), pp. 224-226; cfr. *Werke und Briefe*, vol. 6, pp. 417-420.

[25] H. Heine, *Geständnisse*, *Werke und Briefe*, vol. 7, p. 116.

all'epoca dell'equinozio autunnale, celebra una spettrale festa bacchica notturna:

« Agli alberi erano appese innumerevoli lampade, e vasi con resina ardente stavano su alti piedistalli, inoltre la luna splendeva così chiara che il pescatore poteva osservare la folla lì radunata come in pieno giorno. Erano molte centinaia di persone, giovani uomini e donne per la maggior parte bellissimi, sebbene i loro volti fossero tutti bianchi come il marmo, e questo particolare, collegato alle vesti consistenti in tuniche bianche molto succinte col bordo di porpora, conferiva loro l'aspetto di statue in movimento. Le donne portavano in testa ghirlande di pampini naturali o formati da lamine d'oro e d'argento, e i capelli erano in parte intrecciati sul capo come una corona, in parte sfuggivano dalla corona inanellandosi in ricci disordinati sulla nuca. Anche i giovani portavano sul capo ghirlande di pampini. Tutti, uomini e donne, agitando nelle mani verghe d'oro avvolte da tralci di vite, volarono giubilando a dare il benvenuto ai nuovi arrivati. Uno di questi ora gettò via la tonaca, e comparve un tipo impertinente di mezza età, munito di una faccia schifosamente lasciva, anzi oscena, con orecchie puntute di caprone, che esibiva un ridicolo eccesso di sessualità, un'iperbole estremamente scandalosa. L'altro monaco gettò anch'egli via la tonaca, e si vide un grassone non meno nudo, sulla cui testa calva le allegre donne piazzarono una corona di rose. Il viso dei due monaci era bianco come la neve, al pari di quelli di tutta l'assemblea. Bianco come la neve era anche il terzo monaco, che si sfilò dal capo il cappuccio ridendo beffardo. Quand'ebbe sciolto il cordone del saio e gettato lontano da sé la pia veste sordida con la croce e il rosario, si scorse una meravigliosa figura di giovane in una tunica scintillante di diamanti, di proporzioni nobilissime, solo che i fianchi torniti e la vita esile avevano qualcosa di femmineo. Anche le labbra delicatamente tumide e i lineamenti morbidamente indecisi conferivano al giovinetto un'aria un po' effeminata; ma nello stesso tempo il suo volto recava una certa espressione audace, quasi temerariamente eroica. Le donne l'accarezzarono con selvaggio entusiasmo, gli posero sul capo una corona d'edera e gli gettarono sulle spalle una splendida pelle di leopardo. In quel momento giunse, tirato da due leoni, un carro trionfale d'oro a due ruote, sul quale il giovane balzò con dignità sovrana, ma con lo sguardo sereno. Egli guidava la pariglia di belve con redini di porpora. A destra del carro camminava uno dei suoi compagni sfratati, i cui gesti lubrichi e la cui succitata esagerazione indecente dilettavano il pubblico, mentre il suo compare, il grassone calvo che le donne giulive avevano issato su un asino, caracollava a sinistra del carro, tenendo in mano una coppa d'oro che gli veniva continuamente riempita di vino. Il carro avanzava lentamente, e dietro di esso vor-

ticava la danzante sfrenatezza degli uomini e delle donne incoronati di pampini. Precedeva il carro l'orchestra in onore del trionfatore: il grazioso ragazzo paffuto col doppio flauto in bocca; poi la succinta tamburina, che batteva con le nocche della mano rovesciata sulla pelle risonante; poi una bella altrettanto soave con il triangolo; poi i suonatori di corno, tipi dal piè forcuto con facce belle ma lascive, che soffiavano le loro fanfare su corni stranamente ritorti o conchiglie marine; poi i suonatori di liuto...

Ma, caro lettore, io dimentico che tu sei un lettore molto colto e ben istruito, il quale si è già accorto da tempo che si sta parlando di un baccanale, di una festa di Dioniso. Tu hai visto abbastanza spesso su antichi bassorilievi o incisioni di opere archeologiche i cortei trionfali che esaltano quel dio, e davvero, con la tua sensibilità educata classicamente, tu non ti spaventeresti affatto se ti capitasse di vedere all'improvviso, nella solitudine di un bosco a mezzanotte, la bella fantasmagoria di un tale corteo bacchico col relativo personale ubriaco in carne e ossa. Tutt'al più proveresti un lieve brivido voluttuoso, un orrore estetico, alla vista di questa pallida assemblea, di questi leggiadri fantasmi usciti dai sarcofaghi dei loro sepolcri o dai nascondigli dei loro templi in rovina, per compiere ancora una volta l'antico lieto servizio divino, per celebrare ancora una volta con giuochi e danze il trionfo del liberatore divino, del Salvatore del piacere sensuale, per danzare ancora una volta la danza religiosa del paganesimo, il cancan del mondo antico, senza velami ipocriti, senza interventi dei *sergeants de ville* di una morale spiritualistica, con tutta la sfrenata follia dei giorni antichi, giubilando, delirando, esultando: 'Evoe Bacche'! »[26]

Tuttavia, rispetto all'esaltazione vitale della *Göttin Diana*, il baccanale dei *Götter im Exil* tradisce una sensibilità morbosa e pre-decadentistica: Dioniso è una figura enigmatica e ambigua; i Coribanti al suo seguito si feriscono il corpo con corte lame « cercando follemente la voluttà nel dolore »[27], in contraddizione con la gioia serena propria del paganesimo ellenico.

Proprio questo tratto morboso e masochistico, che sembra collegato alla femminea ambiguità della divinità dionisiaca, permette di applicare al motivo della danza bacchica il criterio interpretativo femminista di cui si parlava all'inizio. Infatti l'elemento dionisiaco femminile è

[26] H. Heine, *Gli dèi in esilio*, cit., pp. 66-69; cfr. *Werke und Briefe*, vol. 7, pp. 61-64.

[27] *Op. cit.*, p. 70; cfr. *Werke und Briefe*, vol. 7, p. 64.

sempre caratterizzato, per Heine, da frustrazione, masochismo, demonizzazione, morte: si ricordino le Willis, le « morte baccanti » degli *Elementargeister*, Laurence, danzante e marmorea dea della morte nelle *Florentinische Nächte*, le baccanti sfinite del *Ludwig Börne*, Mefistofela nel *Doktor Faust*. Queste figure femminili esprimono nella maniera più confacente il senso di alienazione dalla realtà storica, di decadenza estetica, di corrompimento necrofilo e vampiresco dell'eros classico-romantico.

L'elemento dionisiaco maschile appare invece caratterizzato da intellettualismo, slancio rivoluzionario, liberazione erotica, sfida antiborghese, vitalità popolare: si ricordino i « baccanti della ragione » nei *Französische Maler*, i « baccanti della libertà » nei *Französische Zustände*, i pensieri rivoluzionari come « ebbro corteo di baccanti » in *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, Dioniso nella *Göttin Diana*, i danzatori del cancan dionisiaco in *Lutezia* e nei *Geständnisse*.

Si potrebbe quindi pensare che anche Heine dia il suo contributo all'ideologia patriarcale che assegna alla donna il polo negativo della passività, dell'impotenza sociale e intellettuale, della repressione e perversione erotica — mentre all'uomo viene attribuito il polo positivo dell'intelletto, dell'azione politico-sociale, dell'iniziativa sessuale. In realtà la posizione di Heine è, come sempre, molto più complessa e polivalente.

Anzitutto le già citate lettere di *Lutezia* dimostrano che Heine non era insensibile alla problematica dell'emancipazione femminile e condannava i condizionamenti sociali che opprimevano le donne del suo tempo. Inoltre la sua valutazione dell'elemento dionisiaco maschile è ambigua e contraddittoria: i « baccanti della ragione » e i « baccanti del pensiero » sono giudicati negativamente nei *Französische Maler* e nel *Ludwig Börne* [28]. Come si è visto nei passi

[28] Nei *Französische Maler* i « Bacchanten der Vernunft » designano gli uomini politici in preda a una « follia logica », intenti a ingannare il popolo con i loro freddi e astuti intrighi: « poiché ora tornano a esservi alcuni politicanti di glaciale astuzia, alcuni sobri

di *Lutezia* e dei *Geständnisse*, Heine individua la volgarità dietro la vitalità del popolo, la minaccia demonica dietro lo slancio dei rivoltosi, la finzione borghese dietro l'idealismo politico; smaschera l'esaltazione rivoluzionaria come labile illusione intellettuale, e il potenziamento del pensiero come repressione di vitalità. Anche l'elemento maschile appare perciò insidiato da sintomi di degradazione morale e decadenza vitale, che Heine registra con un senso di delusione e disgusto. Tuttavia alle figurazioni dionisiache maschili non viene mai attribuita una negatività assoluta: esse conservano un'ambivalenza corrispondente alla loro posizione privilegiata rispetto alle strutture sociali. Mentre le figurazioni dionisiache femminili appaiono molto più costrette in funzioni passive e, in ogni caso, non assumono mai una carica di positività paragonabile a quella di Dioniso nella *Göttin Diana*.

Se si prende in considerazione la figura femminile dionisiaca più positiva dell'opera heiniana, quella di Laurence nella sua prima apparizione nelle *Florentinische Nächte*, risulta chiaro che il suo significato non è equivalente, per vitalità, a quello del dio bacchico. Sebbene Laurence sia una proiezione di idee rivoluzionarie, una personificazione

baccanti della ragione, che nella loro logica follia vorrebbero estirpare a forza di dispute dal fondo dei nostri cuori tutta la reverenza che impone il primordiale sacramento della regalità. » (*Werke und Briefe*, vol. 4, p. 334).

Nel *Ludwig Börne*, i « Bacchanten des Gedankens » sono i rivoluzionari come Börne, incapaci di dare ai loro pensieri una forma armoniosa e plastica, irruenti e confusi nello stile come nell'azione: « Forse Rahel amava più Börne in quanto apparteneva anche lei a quegli autori che, se vogliono scrivere bene, devono trovarsi sempre in uno stato di appassionata tensione, in una certa esaltazione spirituale — baccanti del pensiero, che seguono barcollando il dio della sacra ebbrezza. Ma nonostante la sua preferenza per nature elettivamente affini, essa nutriva la più grande ammirazione per quegli accorti plasmatori della parola che sanno maneggiare e, per così dire, plasticamente raffigurare come una data materia tutti i loro pensieri, i loro sentimenti e le loro concezioni, distaccati dall'anima generatrice. ... Börne ... non comprendeva la libertà oggettiva, lo stile goethiano, e considerava la forma artistica come insensibilità: era come un bimbo, che, senza intuire l'ardente significato di una statua greca, tocca soltanto le forme marmoree e si lamenta della loro freddezza. » (trad. di Paolo Chiarini, in *Ludwig Börne*, ed. cit., p. 56; cfr. *Werke und Briefe*, vol. 6, pp. 87-88).

della libertà che si ribella contro l'oppressione[29], il suo slancio è frenato da oscuri presagi e ricacciato nella sfera del ' privato '. La sua danza dionisiaca, che rifiuta il rigido classicismo dell' ' ancien régime ', non è serena e trionfale come quella di Dioniso: è una manifestazione dell'inconscio, pregna di angosce segrete, di una sofferenza indecifrabile, impotente a comunicare un senso all'artista che l'osserva:

« Ma che diceva quella danza? Non riuscivo a capirlo, per appassionata che fosse la musica di quell'idioma. Intuivo soltanto a tratti che si parlava di qualcosa di spaventosamente doloroso. Io, che di solito intendo così facilmente il figurato linguaggio dei fenomeni, non riuscivo stavolta a sciogliere quella sciarada danzata. [...] La sua danza aveva inoltre qualcosa di ebbro e di abbandonato, un che di oscuramente ineluttabile, di fatalistico: ella danzava come il destino. O eran frammenti di un'antichissima, dimenticata pantomima? O eran ricordi personali danzati?

Qualche volta la giovinetta si chinava verso terra tendendo l'orecchio come se udisse una voce parlarle da sotto ... e allora tremava come un gattice, si buttava in fretta dall'altra parte e si

[29] Per questa interpretazione allegorica della figura di Laurence concordo con la tesi di A. Betz, *Ästhetik und Politik. Heinrich Heines Prosa*, München 1971, p. 101, che si fonda su vari passi heiniani in cui la danza assume un senso politico. Si è già notato che la danza baccantica nel *Brief aus Berlin* era connessa al motivo dell'antinazionalismo teutonico. Anche nella *Harzreise* i passi di balletto del danzatore Hoguet servono a descrivere satiricamente le mosse della politica europea (cfr. *Werke und Briefe*, vol. 3, pp. 65-66; v. anche p. 72). La danza di Laurence viene contrapposta come un attacco rivoluzionario al balletto classico francese, che rappresenta il conservatorismo politico: « Non c'è forse nulla che mi vada contro genio quanto il balletto all'*Opéra* di Parigi dove la tradizione della danza classica s'è conservata più pura, mentre nelle altre arti, in poesia, nella musica e in pittura, i francesi han rovesciato il sistema classico. Sarà loro difficile, comunque, di compiere una rivoluzione analoga nell'arte della danza; a meno che, come nella loro rivoluzione politica, non ricorrano ancora una volta al terrore ghigliottinando le gambe ai caparbi danzatori e alle danzatrici del vecchio regime. » (trad. di Enrico Rocca, in *Il rabbi di Bacharach e altri racconti*, cit., p. 190; cfr. *Werke und Briefe*, vol. 4, p. 149).

La stessa contrapposizione tra l'artificiosa danza classica francese e la naturalezza delle danze popolari si trova, oltre che nelle *Florentinische Nächte*, in *Lutezia* (corrispondenza del 7 febbraio 1842, in *Werke und Briefe*, vol. 6, pp. 415 ss.).

liberava de' suoi salti più pazzi e sfrenati, chinava di nuovo l'orecchio verso terra, ascoltava con più angoscia di prima, annuiva col capo, diventava rossa, pallida, rabbrividiva, rimaneva per un po' dritta come un fuso e quasi irrigidita e faceva poi un gesto come d'uno che si lavi le mani. Era sangue quel ch'essa lavava così a lungo e accuratamente, quello che tergeva con tanta cura spaventosa dalle sue mani? E intanto lo sguardo che gettava contemporaneamente di lato era così pietoso, così supplichevole, così straziante ... e quello sguardo era caduto per caso su di me. »[30]

Laurence danza in terra straniera, in una compagnia di girovaghi, quindi ai margini di una società in cui le spinte libertarie verranno implacabilmente represse. Infatti, quando l'artista la ritroverà integrata nella Francia borghese dopo la rivoluzione di luglio, la sua danza sarà spettrale e mortuaria come quella delle Willis:

« Ella ballava come allora sul ponte di Waterloo e sui quadrivi di Londra. Erano le stesse misteriose pantomime, le stesse esplosioni di salti appassionati, lo stesso baccantico rovesciarsi della testa, a tratti anche lo stesso chinarsi verso terra come se volesse ascoltare quel che si diceva di sotto, poi anche il tremito, l'impallidire, l'irrigidirsi e di nuovo quello stare in ascolto con l'orecchio chinato verso terra. Tornava pure a muover le mani come se si lavasse. E finalmente sembrò di nuovo gettar su di me il suo sguardo profondo, doloroso, supplichevole ... ma solo nelle fattezze del suo volto mortalmente pallido riconobbi quello sguardo, non ne' suoi occhi ch'erano chiusi. ... Quella danza ad occhi chiusi nella silente stanza notturna dava alla soave creatura un'apparenza così spettrale da angosciarmi e farmi rabbrividire. Mi sentii proprio liberato, quando, finita la danza, ella mi ritornò; lieve come se n'era sciolta, tra le braccia.

In verità quella scena non era affatto piacevole per me. Ma l'uomo si abitua a tutto. Ed è perfino possibile che quel che v'era d'indisponente in questa donna le aggiungesse un fascino speciale e mescolasse una tenerezza paurosa alle mie sensazioni ... »[31]

Così, già rispetto alla rivolta pubblica, collettiva, eroica, dei « baccanti della libertà » nei *Französische Zustände*, la ribellione di Laurence è privata, personale, oscura, e viene

[30] Trad. di Enrico Rocca, in *op. cit.*, pp. 191-192; cfr. *Werke und Briefe*, vol. 4, pp. 149-151.

[31] *Ivi*, pp. 217-218; cfr. *Werke und Briefe*, vol. 4, pp. 172-173.

riassorbita nell'ambito di una sessualità alienata. La sua danza dionisiaca finale è espressione di un eros conculcato e corrotto, rappresenta l'esatto rovesciamento del trionfo della vita nell'apoteosi della *Göttin Diana*.

Ma come si è visto, il trionfo di Dioniso nella *Göttin Diana* è un momento isolato nell'opera heiniana. Esso avviene in un mondo irreale, nella fantasmagoria coreografica del Venusberg, dove la finzione teatrale dà forma al desiderio. Invece nei *Götter im Exil* il sogno non si sottrae alla contraddizione, e le categorie simboliche del 'maschile' e del 'femminile' confluiscono nell'epifania del dio ermafrodito. L'epifania è, insieme, pagana e cristiana, antica e moderna, esultante e funeraria, danzante e marmorea, voluttuosa e masochista. In questa sintesi è possibile individuare il senso più profondo e autentico che Heine attribuiva alla categoria femminile. Come confermano le sue ultime poesie, *Erinnerung* e *Für die Mouche*, l'autore proietta nella figura dionisiaca il suo stesso io di Elleno-Nazareno dibattuto in un conflitto irresolubile. Si può intuire che nel dionisiaco femminile, simbolo di frustrazione, dolore, morte, Heine traspone la sua parte più vulnerabile e creativa di artista in disaccordo con la realtà storica, di uomo escluso dall'azione politico-sociale e dalla gioia vitale. Se i fallimenti maschili suscitano in lui delusione e disgusto, la sofferenza delle « morte baccanti » gli ispira sempre pietà, affetto, rimpianto, attrazione.

Senza voler diminuire il valore simbolico dell'arte heiniana con i suoi molteplici riferimenti, sembra lecito affermare che mediante la mitologia dionisiaca essa esprime anche una reale affinità tra la sorte finale del poeta e quella delle donne oppresse. Quel che poteva apparire adesione a una simbologia prestabilita, che fissa l'immagine femminile a un ruolo negativo, risulta allora riconoscimento simpatetico di un'inferiorità oggettiva e imposta. Heine la riconosce e la condanna sempre più chiaramente, con un progressivo estraniamento dal mondo maschile pervaso di violenza, materialismo, sterilità intellettuale.

Per tutto questo, come dicevo all'inizio, le donne emancipate possono ancora oggi rendere omaggio al poeta Heine.

LE *CONFESSIONI* DI HEINE COME TESTAMENTO POLITICO, FILOSOFICO, RELIGIOSO, POETICO

di
MAZZINO MONTINARI
Firenze

1. « con me si è chiusa la vecchia scuola lirica dei tedeschi, mentre — al tempo stesso — da me è stata aperta la nuova scuola, la moderna lirica tedesca »[1]. « Non sono diventato nulla, null'altro che un poeta. Ma no, non voglio lasciarmi indurre per umiltà ipocrita a minimizzare sprezzantemente il nome di poeta. È molto essere poeta, e addirittura essere un grande poeta lirico in Germania, in mezzo a quel popolo che ha sopravanzato tutte le altre nazioni in due cose: nella filosofia e nel *Lied* »[2]. Queste due tesi, l'una all'inizio, l'altra alla fine delle *Confessioni* costituiscono il contenuto peculiare di questo ultimo scritto di Heine, del suo testamento di scrittore. Da questo punto di vista, che è quello della consapevolezza che Heine aveva della sua qualità di poeta, noi vogliamo considerare l'opera che nella prima pubblicazione francese non fu intitolata semplicemente *Confessioni*, bensì « confessioni di un poeta »: « Les aveux d'un poète ».

Infatti: in questa opera la politica è vista sotto l'ottica

[1] H. Heine, *Sämtliche Schriften* in 6 voll., a cura di Klaus Briegleb, München 1968-1976; *Geständnisse*, vol. 6/I, p. 447. Nel corso del lavoro le opere di Heine saranno citate, ove non diversamente riportato, secondo questa edizione; la successione delle sigle è la seguente: titolo, numero del volume e pagina. Le traduzioni italiane dei testi di Heine, se non altrimenti indicate, sono da attribuire all'A.

[2] H. Heine, *op. cit.*, 6/I, p. 498.

della filosofia, la filosofia sotto quella della religione, ma la religione — infine — sotto l'ottica della poesia.

Questo interno sviluppo dalla politica alla filosofia, dalla filosofia alla religione fino alla negazione e al superamento di politica, filosofia e religione nell'autocoscienza poetica di Heine si lascia seguire ed esattamente individuare nelle *Confessioni*, e ciò conferisce loro unità, sebbene esse presentino nella loro storia testuale una vicenda assai tortuosa e stratificata. E, in verità, vi sono pochi scritti in prosa di Heine che — dal punto di vista della storia del testo — presentino stratificazioni di intenzione letteraria (nel senso di un'opera da scrivere a partire dal titolo stesso) e di contenuti tematici come le *Confessioni*. E, se parlo di stratificazioni, intendo anche riferirmi alla varia provenienza cronologica delle intenzioni letterarie e dei temi trattati nelle *Confessioni*.

La tradizione manoscritta delle *Confessioni* ci è giunta pressoché completa, sia per la stesura tedesca che per quella francese; essa ci permette di cogliere, in tutta la loro complessità e nel loro intreccio vario, le intenzioni che Heine ad ogni momento della sua elaborazione aveva presenti, le intuizioni, ma anche preoccupazioni e precauzioni, che lo guidarono nell'elaborazione definitiva di questo testo. Il risultato corrisponde infine alla esigente coscienza di scrittore di Heine, trasparente dalle continue operazioni di sutura e di congiunzione dei vari elementi, — cronologicamente distanti e di diversa occasione e intenzione e contenuto —, ancora visibili nei manoscritti, ma non avvertibili più nella trama compatta e priva di nodi della stesura definitiva.

2. Quali sono dunque i materiali su cui Heine lavora, quando, nelle prime settimane del 1854, pone mano a un lavoro che egli chiama « Bekenntnisse » (1.2.54) e subito dopo « Geständnisse » ?

Nella lettera a Campe del 7 marzo 1854 egli definisce i *Geständnisse*: « ... eine Schrift, die Ihnen sehr zusagen wird, weil sie gleichsam den Vorläufer zu meinen ' Memoiren ' bildet, die freilich in einem populäreren und noch viel pittoreskeren Styl geschrieben werden » [3].

Vi è dunque un rapporto con le *Memorie*, perché anche nelle *Confessioni* sono anticipati i ricordi del periodo immediatamente precedente e seguente il trasferimento di Heine a Parigi. Ma i *Geständnisse* sono un'altra cosa, come risulta dal frammento delle *Memorie* a noi giunto, e la questione del rapporto tra i due scritti non è certamente primaria, per cogliere il significato delle *Confessioni*, che hanno — a differenza delle *Memorie* — il carattere di un bilancio definitivo, di una professione di fede (Bekenntnisse) e non sono prosa poetica come per molti versi invece le *Memorie*, che — nel frammento noto — mantengono la promessa di uno stile « più popolare e assai più pittoresco ».

Per rendersene conto basta rispondere alla domanda che ci siamo appena posta. Quali materiali confluirono nelle *Confessioni*?

Prima di tutto lo schizzo della « genesi del libro sulla Germania »: *Die Genese meines Buches de l'Allemagne*: proprio questo è il titolo che troviamo sul frontespizio di una prima stesura definitiva per mano del copista di Heine (e così pure nella stesura francese, sempre del copista). Questo primo titolo è dunque l'idea primaria da cui si diparte l'allargamento dello scritto a « confessione » a professione di fede.

Ciò non avviene a caso. Ma prima che ci sia possibile seguire lo sviluppo — da supporre assai rapido e del resto accennato da Heine stesso nella prefazione datata marzo 1854, quando i *Geständnisse* (nell'ottobre di quell'anno) apriranno le *Vermischte Schriften* in due volumi, — da uno scritto sulla genesi di *Per la storia della religione e della filosofia in Germania* e della *Scuola romantica* (*De l'Allemagne* appunto) alle *Confessioni*, è necessario introdurre

[3] H. Heine, *Säkularausgabe, Briefe 1850-56*, vol. 23, Berlin/Paris 1972, p. 306: « ... uno scritto che Le piacerà molto in quanto costituisce al contempo anche la premessa alle mie ' memorie ', che logicamente saranno scritte in uno stile più popolare e assai più pittoresco. »

un altro elemento ancora: il materiale su cui si innestano le prime pagine delle *Confessioni* risale a una decina di anni indietro, esso anzi viene — nelle edizioni di Heine — ricostruito e costituito in testo a parte sotto il nome di *Briefe über Deutschland*, « lettere sulla Germania ». Un testo, a parer mio di dubbia legittimità, se — come io credo — le intenzioni di un autore debbono guidare la mano dell'editore quando quest'ultimo si arroghi il diritto di dare un titolo a un insieme di pagine, più o meno concluso, isolabili da materiali preparatori di un'opera voluta e autorizzata dall'autore stesso.

Tuttavia, lasciando da parte la legittimità dell'operazione dell'editore (tutte le edizioni di Heine fino ad ora portano questo titolo *Briefe über Deutschland*), non vi è dubbio che dai materiali delle *Confessioni* si lascia isolare un testo concluso, risalente al 1843-44, che Heine ha ripreso tra le mani per servirsene nel nuovo progetto letterario. E questo è importante per il primo tema che la nascita stessa delle *Confessioni* ci propone, il tema del libro sulla Germania.

La nuova edizione critica delle opere di Heine, la « Säkularausgabe », fornirà nel volume XII (*Späte Prosa*) tutti gli elementi testuali che faranno risaltare, ancora più che per il passato, lo stretto legame tra il nuovo testo dei cosiddetti *Briefe über Deutschland* e la prima parte dei *Geständnisse*. Ma non è questa la sede per entrare in particolari filologici. Quello che ci interessa è invece di fissare i motivi delle *Lettere sulla Germania*, in quanto siano ripresi, ampliati o variati nelle *Confessioni*.

Si tratta, in primo luogo, della polemica contro il *De l'Allemagne* della signora di Staël: questa polemica ha due obiettivi, l'uno politico, che si collega al nome di Napoleone, l'altro filosofico-letterario, che intende ribadire l'interpretazione antiromantica che Heine aveva dato dello sviluppo della letteratura e della filosofia tedesca soprattutto in *Per la storia della religione e della filosofia in Germania*. Notevole è il fatto che la caratterizzazione estremamente ironica e negativa della persona della signora di Staël risalga ad appunti frammentari contemporanei o di

poco precedenti all'opera sulla Germania, cioè ai primi anni 30. Eberhard Galley ha sottolineato, a questo proposito, l'« economicità » del procedimento letterario di Heine, una caratteristica che — aggiungo io — Heine condivide con tutti gli scrittori che hanno fatto dello scrivere la ragione della loro vita (nominerei Goethe e Nietzsche e Thomas Mann, ma sono certo che gli esempi si possono moltiplicare per tutti i *veri* scrittori).

Ho detto interpretazione antiromantica della letteratura e mi sembra di poter convalidare questa definizione, ricordando che la *Germania* di Heine (cioè la *Scuola romantica* e *Per la storia della religione e della filosofia in Germania*) riprende pari pari alcune tesi contenute nelle famose lezioni viennesi sulla *Storia della letteratura antica e moderna*, tenute da Friedrich Schlegel nel 1812 e pubblicate nel 1814 come volume e quindi nella raccolta delle opere nel 1822. (Agli studiosi italiani vorrei ricordare che Rosario Assunto le ha ripubblicate recentemente (Torino 1974) nella storica traduzione italiana di Francesco Ambrosoli, che uscì nel 1828: non mi pare che i nostri germanisti abbiano dato il dovuto rilievo a questa importante pubblicazione.)

Penso in particolare alle pagine che Schlegel dedica alla critica di Lessing e dell'Illuminismo. A Lessing, definito come colui che ha portato a termine l'opera di Lutero; e ricordo ancora che Heine, già nel recensire nel 1828 la prima edizione della *Deutsche Literatur* di Wolfgang Menzel (1827), gli mette accanto appunto le lezioni di Schlegel, facendone un elogio, nonostante quelle che egli chiama le « religiöse Privatmarotten » di Schlegel. Naturalmente il segno è cambiato, per Heine diventa positivo ciò che per Schlegel è negativo.

Immutato dunque rimane l'attacco di Heine contro l'ideologia romantica e restaurativa della Staël, immutata la polemica contro la reazione antinapoleonica, contro il romanticismo politico: questi elementi si trovano quasi letteralmente trasposti sia nelle *Confessioni*, sia nello scritto frammentario, e da Heine non pubblicato, che chiamiamo *Lettere sulla Germania*, di dieci anni prima.

Noto subito, per mettere praticamente da parte la questione, che il motivo di Napoleone ritorna attualizzato nel lavoro preparatorio delle *Confessioni* e si ricollega ad alcune pagine che Heine aveva scritto (ma non pubblicato) nel gennaio del 1852 per parlare del colpo di Stato di Luigi Napoleone. Heine riprese tra le mani queste pagine, le riadattò e corresse e ne fece una lunga divagazione, che poi egli stesso staccò dal corpo delle *Confessioni* avendo in animo di pubblicarle come « frammento » a parte nelle *Vermischte Schriften* del 1854. Il *Frammento di Waterloo* non fu poi pubblicato per le obiezioni dell'editore Campe (che Heine accolse) sull'opportunità politica di un tal testo. Ma se si inserisce questo frammento al suo posto originario e lo si rilegge nella stesura completa, immediatamente precedente a quella definitiva delle *Confessioni*, cogliamo meglio il significato della posizione politica di Heine nel 1854 e, in particolare, di quella specie di rinnovato bonapartismo, che circola nelle pagine delle *Confessioni*, accoppiato all'attacco contro la signora di Staël e contro la Restaurazione. È come se Heine volesse rinnovare un amore giovanile, quel suo culto del grande imperatore; ma, se ciò può ben avvenire nel ricordo della funzione antireazionaria del napoleonismo della giovinezza, il tentativo di interpretare il colpo di Stato di Luigi Bonaparte come una specie di atto di riparazione, per la sconfitta subita da tutti gli europei rivoluzionari e progressisti a Waterloo, fallisce. Resta la critica amara alla rivoluzione di febbraio del 1848, alla inferiorità politica e morale dei piccoli uomini del governo provvisorio, da Louis Blanc a Lamartine, — sui quali Heine riversa la misura massima del proprio sarcasmo —, che doveva per così dire preparare l'ascesa del terzo Napoleone, e quasi giustificare il colpo di Stato controrivoluzionario del 2 dicembre 1851.

In realtà i problemi politici e sociali con cui Heine si confronta sono più grandi e più lontani dalla politica quotidiana dei piccoli uomini della Seconda Repubblica e del piccolo Napoleone del Secondo Impero. Questo spiega il distacco del *Waterloo-Fragment* dalle *Confessioni* e quindi anche la rinuncia definitiva di Heine a pubblicarlo, sia pure

cedendo alle obiezioni di opportunità politica sollevate da Campe.

3. Lo sguardo di Heine si è per così dire interiorizzato e, insieme, sollevato a prospettive che superano la contingenza politica. La storia assume in Heine la dimensione della profezia politica. In uno dei testi che servono a capire l'ultimo Heine, nella prefazione alla terza edizione dei *Neue Gedichte* datata 24 novembre 1851, troviamo questa definizione della « storiografia » del poeta:

Ein wunderliches Sonntagskind ist der Poet; er sieht die Eichenwälder, welche noch in der Eichel schlummern, und er hält Zwiesprache mit den Geschlechtern, die noch nich geboren sind. Sie wispern ihm ihre Geheimnisse, und er plaudert sie aus auf öffentlichem Markt. Aber seine Stimme verhallt im lauten Getöse der Tagesleidenschaften; wenige hören ihn, keiner versteht ihn. Friedrich Schlegel nannte den Geschichtschreiber einen Propheten, der rückwärts schaue in die Vergangenheit; — man könnte mit größerem Fug von dem Dichter sagen, daß er ein Geschichtschreiber sei, dessen Auge hinausblicke in die Zukunft.[4]

(Il poeta è uno strambo beniamino della sorte; egli vede già le foreste di quercie che sonnecchiano nella ghianda e si intrattiene con le generazioni che ancora non sono nate. Queste gli sussurrano i loro segreti, e lui li spiattella sulla piazza pubblica del mercato. Ma la sua voce si perde nel rumoroso schiamazzo delle passioni del giorno, pochi gli prestano ascolto, nessuno lo intende. Friedrich Schlegel ha definito lo storiografo un profeta che guarda indietro, nel passato; — a miglior ragione si potrebbe dire del poeta che egli è uno storiografo il cui occhio è affiso nel futuro.)

Come storiografo del futuro, Heine *registra*, anche nelle *Confessioni*, l'avvento del comunismo. Nella versione francese, che è ancora più esplicita di quella tedesca, mi pare si trovi efficacemente espressa questa capacità del poeta: « Io qui non esprimo desideri né rimpianti; io riferisco fatti, e dico la verità »[5]. (« Je n'exprime pas ici des voeux,

[4] H. Heine, *Vorrede* a *William Ratcliff*, 1, p. 340 s.
[5] H. Heine, *Säkularausgabe*, *De l'Allemagne II*, vol. 17, Berlin/Paris 1978, p. 172.

ni des regrets; je relate des faits, et je dis la vérité ».) La sensualistica profezia del comunismo in *Per la storia della religione e della filosofia in Germania*

« Wir wollen keine Sansculotten sein, keine frugalen Bürger, keine wohlfeile Präsidenten: wir stiften eine Demokratie gleichherrlicher, gleichheiliger, gleichbeseligter Götter. Ihr verlangt einfache Trachten, enthaltsame Sitten und ungewürzte Genüsse; wir hingegen verlangen Nektar und Ambrosia, Purpurmäntel, kostbare Wohlgerüche, Wollust und Pracht, lachenden Nymphentanz, Musik und Komödien. »[6]

(Noi non vogliamo essere dei sanculotti, e nemmeno borghesi frugali e presidenti a buon mercato: noi istauriamo una democrazia di esseri divini di pari splendore, santità e beatitudine. Voi rivendicate semplici costumi, abitudini parche e piaceri senza droghe; noi al contrario rivendichiamo nettare e ambrosia, manti di porpora, aromi preziosi, voluttà e lusso, danze di ninfe ridenti, musica e commedie.)

o l'inno gioioso del *Wintermärchen*:

[...]
Wir wollen hier auf Erden schon
Das Himmelreich errichten.
[...]
Den Himmel überlassen wir
Den Engeln und den Spatzen[7]

hanno ceduto il passo dopo il 1848 (rivoluzione di febbraio, crollo fisico del poeta) a una storiografia del futuro, che ha perduto i tratti sansimoniani ottimistico-rivoluzionari dell'epoca precedente. Il passo in cui Heine parla dell'avvento del comunismo si trova a metà delle *Confessioni* e introduce la definitiva palinodia del poeta rispetto alla filosofia hegeliana, interpretata come filosofia che divinizza l'uomo (e quindi come premessa del comunismo ateo).

[6] H. Heine, *Religion und Philosophie in Deutschland, II. Buch*, 3, p. 570.

[7] H. Heine, *Deutschland: ein Wintermärchen*; *Caput I*, 4, p. 578. « [...] / Vogliamo sulla terra già / fondare il paradiso! / [...] / Il cielo abbandoniamolo / agli angeli e ai merli! » (testo it. da E. Heine, *Poesie*, tradotte da F. Amoroso, Milano-Napoli 1963, p. 198).

Nella versione tedesca leggiamo:

Die Anzahl dieser letztern [der Kommunisten] hat sich in Deutschland während der letzten Jahre ungeheuer vermehrt, und diese Partei zu dieser Stunde ist unstreitig eine der mächtigsten jenseits des Rheines. Die Handwerker bilden den Kern einer Unglaubens-Armee, die vielleicht nicht sonderlich diszipliniert, aber in doktrineller Beziehung ganz vorzüglich einexerziert ist. Diese deutschen Handwerker bekennen sich größtenteils zum krassesten Atheismus, und sie sind gleichsam verdammt, dieser trostlosen Negation zu huldigen, wenn sie nicht in einen Widerspruch mit ihrem Prinzip und somit in völlige Ohnmacht verfallen wollen. Diese Kohorten der Zerstörung, diese Sappeure, deren Axt das ganze gesellschaftliche Gebäude bedroht, sind den Gleichmachern und Umwälzern in andern Ländern unendlich überlegen, wegen der schrecklichen Konsequenz ihrer Doktrin; denn in dem Wahnsinn, der sie antreibt, ist, wie Polonius sagen würde, Methode.[8]

(Il numero di questi ultimi [dei comunisti] in Germania è enormemente cresciuto negli ultimi anni, e in questo momento questo partito è indiscutibilmente uno dei più potenti oltre Reno. Gli artigiani [come Weitling, di cui Heine ha appena finito di parlare] formano il nucleo di un esercito di miscredenti, che magari non sarà particolarmente disciplinato, ma è egregiamente agguerrito in fatto di dottrina. Questi artigiani tedeschi professano per la maggior parte l'ateismo più crasso, e per così dire sono condannati a farsi seguaci di questa sconsolata negazione se non vogliono entrare in contraddizione col loro principio e, in tal modo, cadere nella impotenza completa. Queste coorti della distruzione, questi pontieri la cui ascia minaccia l'intero edificio sociale, sono infinitamente superiori agli egualitari e ai sovversivi di altri paesi, a causa della spaventosa coerenza della loro dottrina; giacché nella demenza che li sospinge è — come direbbe Polonio — metodo.)

Nella versione francese troviamo, alla fine, di questo brano un'interessante variante [a partire da « Diese Kohorten ... »] che spiega meglio il pensiero di Heine:

Queste coorti della distruzione, questi spaventosi demolitori, che minacciano tutta quanta la nostra vecchia società decrepita sono di gran lunga superiori ai Cartisti inglesi e ai livellatori e egualitari

[8] H. Heine, *Geständnisse*, 6/1, p. 471.

di altri paesi. I Cartisti inglesi sono spinti soltanto dalla fame e non da un'idea; appena si saranno saziati di roastbeef e di plum-pudding e dissetati della loro birra, non saranno più pericolosi: affamati, sono forti; pasciuti, cadranno a terra come le sanguisughe. I capi più o meno occulti dei comunisti tedeschi sono dei grandi logici, i più forti dei quali sono usciti dalla scuola di Hegel, e sono, senza dubbio, i cervelli più capaci, i caratteri più energici della Germania. Questi dottori in rivoluzione e i loro discepoli pieni di spietata determinazione sono i soli uomini in Germania che abbiano vita, e a loro appartiene l'avvenire. [a questo punto noto che il testo pubblicato sulla Revue des deux Mondes nel settembre 1854 recava: *a loro — io temo — appartiene l'avvenire.* Questo « je le crains » scompare nella stesura definitiva in volume, che Heine pubblicò nel febbraio 1855.] Tutti gli altri partiti e i loro rappresentanti teutonici sono morti, arcimorti e ben sotterrati sotto la volta della Paulskirche a Fancoforte. Io qui non esprimo desideri, né rimpianti; io riferisco fatti, e dico la verità.[9]

L'utopia è finita come speranza. Resta la profezia storica.

Il quadro è notevolmente più buio, l'inevitabilità della catastrofe si fa sentire come nella poesia *Die Wanderratten* dove il comunismo è presentato quale orda insaziabile di ratti itineranti, che tutto distrugge sul suo cammino inarrestabile.

La monotonia del verso è qui interrotta dai lampi di un'ironia, tanto più amara e corrosiva, quanto più il quadro d'insieme è quello della nuda necessità della catastrofe:

Es haben diese Käuze
Gar fürchterliche Schnäuze;
Sie tragen die Köpfe geschoren egal,
Ganz radikal, ganz rattenkahl

[...]
Der sinnliche Rattenhaufen,
Er will nur fressen und saufen,
Er denkt nicht, während er säuft und frißt,
Daß unsre Seele unsterblich ist.[10]

---

[9] H. Heine, *Säkularausgabe, De l'Allemagne II*, cit., pp. 171-172.

[10] H. Heine, *Nachgelesene Gedichte 1845-1856; Die Wanderratten*, 6/I, p. 306: « Hanno codesti cosi / dei musi spaventosi, / le teste

Fino ai due versi tragicomici, nei quali la cupa satira heiniana culmina, smascherando le vere ragioni del terrore che i « ratti itineranti » ispirano:

Gefährdet ist das Palladium
Des sittlichen Staats, das Eigentum.[11]

Certo non è più il tempo della democrazia di esseri divini ed eguali, né il poeta malato è più disponibile per far propaganda di ateismo.

4. L'ateismo era il segreto della scuola hegeliana, che Heine aveva spiattellato sul mercato. L'ateismo è anche la forza stessa della dottrina comunista, pena la « completa impotenza » del movimento, se esso rinunciasse a questo principio. È fallita la rivoluzione del '48, che Heine ha visto sempre negativamente (a parte qualche corrispondenza a caldo dei primissimi giorni) e sulla quale il giudizio definitivo è dato nel frammento *Waterloo*, la controrivoluzione avanza nella stessa misura in cui la malattia fa i suoi progressi, Heine ha fatto la pace con il Creatore:

Ja, ich bin zurückgekehrt zu Gott, wie der verlorene Sohn, nachdem ich lange Zeit bei den Hegelianern die Schweine gehütet [...] Das himmlische Heimweh überfiel mich und trieb mich fort [...] Wenn man nun einen Gott begehrt, der zu helfen vermag — und das ist doch die Hauptsache — so muß man auch seine Persönlichkeit, seine Außerweltlichkeit und seine heiligen Attribute, die Allgüte, die Allweisheit, die Allgerechtigkeit u.s.w. annehmen. Die Unsterblichkeit der Seele, unsre Fortdauer nach dem Tode, wird uns alsdann gleichsam mit in den Kauf gegeben, wie der schöne Markknochen, den der Fleischer, wenn er mit seinen Kunden zufrieden ist, ihnen unentgeltlich in den Korb schiebt.[12]

---

rapate tutte egualmente / radicalmente, rattescamente. / [...] / La sensuale banda / non chiede che cibo e bevanda. / Se mangia, se beve, ad essa non cale / che abbiamo un'anima immortale. » (testo it. da E. Heine, *Poesie*, tradotte da F. Amoroso, Milano-Napoli 1967, p. 167).

[11] H. Heine, *op. cit.*, p. 307. « pericola il perno, l'eticità / del nostro Stato: la proprietà » (trad. it. da E. Heine, *op. cit.*, p. 168).

[12] H. Heine, *Postilla al Romanzero*, 6/I, pp. 182-183.

(Sì, io sono ritornato a Dio, come il figliuol prodigo dopo aver fatto per lungo tempo il guardiano di maiali presso gli hegeliani [...] La nostalgia della patria celeste mi ha sopraffatto e spinto lontano [...] Ma, se si desidera un Dio che sia in grado di aiutarci, — e questa è la cosa principale —, bisognerà accettare anche che egli sia una persona, extramondana [e non identificantesi col dio dei panteisti, che per Heine sono atei mascherati] e con tutti i suoi divini attributi: la bontà infinita, l'onniscienza, l'infinita giustizia ecc. L'immortalità dell'anima, la sopravvivenza dopo la morte, ci sarà allora data come per giunta, come il bell'osso col midollo che il macellaio infila gratis nella sporta quando è soddisfatto dei suoi clienti.)

Così Heine in uno dei testi del suo ultimo periodo, che servono a capire e a introdurre le *Confessioni* e che è esso stesso una confessione, intendo la *Postilla al Romanzero* (datata 30 settembre 1851). Testo di grande importanza, perché, oltre alla notizia pubblica della cosiddetta conversione di Heine, contiene una nuova versione del parallelismo tra gli avvenimenti politici in Francia e l'evoluzione del pensiero in Germania. Questo parallelismo è dovuto al radicalizzarsi delle alternative politiche in Francia: o monarchia assoluta o repubblica e, in Germania, « im Luftreich des Traums » al radicalizzarsi del pensiero filosofico: o il Dio della Bibbia o l'ateismo. Al di là della deprimente realtà politica francese, che ben presto porterà al colpo di Stato del 2 dicembre di quell'anno, al di là della reazione controrivoluzionaria e della repressione contro la Lega dei Comunisti in Germania (sono gli anni del processo di Colonia), lo « storiografo del futuro » Heine coglie una radicalizzazione, che prima o poi dovrà trovare uno sbocco:

Seitdem [...] bildete sich hier in Frankreich die Meinung: daß nur zwei Regierungsformen, das absolute Königtum und die Republik, die Kritik der Vernunft oder der Erfahrung aushielten, daß man eins von beiden wählen müsse, daß alles dazwischen liegende Mischwerk unwahr, unhaltbar und verderblich sei. In derselben Weise tauchte in Deutschland die Ansicht auf, daß man wählen müsse zwischen der Religion und der Philosophie, zwischen dem geoffenbarten Dogma des Glaubens und der letzten Konsequenz des Denkens zwischen dem absoluten Bibelgott und dem Atheismus.

Je entschiedener die Gemüter, desto leichter werden sie das Opfer solcher Dilemmen. [13]

(Da allora [dalla rivoluzione di luglio 1830, ma ancor più dopo la caduta di Luigi Filippo, cioè a partire dalla rivoluzione di Febbraio del 1848] qui in Francia si è formata l'opinione che solo due forme di governo, la monarchia assoluta e la repubblica, siano in grado di resistere alla critica della ragione o dell'esperienza, che bisogni scegliere una delle due, e che ogni forma mista intermedia sia falsa, insostenibile e rovinosa. Allo stesso modo in Germania [ecco il parallelismo] è emerso il parere che si debba scegliere tra la religione e la filosofia, tra il dogma rivelato della fede e la estrema conseguenza del pensiero, tra il Dio assoluto della Bibbia e l'ateismo. Quanto più risoluti gli animi, tanto più essi divengono le vittime di simili dilemmi.)

Sul capitolo politica, e politica come filosofia, Heine ritorna ancora per l'ultima volta nella grande prefazione francese a *Lutezia*, che porta la data del 30 marzo 1855 e di cui è conservata anche la stesura tedesca (il volume stesso uscì a metà aprile dello stesso anno). E questo nuovo saggio di storiografia del futuro è dominato dalla « confessione » (*Geständnis* o *aveu*, dice Heine) « che l'avvenire appartiene ai comunisti », una confessione che cagiona in lui angoscia e apprensione estreme: « sono afferrato da una tristezza indicibile pensando alla rovina da cui le mie poesie e il vecchio ordinamento del mondo [nella redazione francese: il vecchio mondo romantico] sono minacciati con il comunismo » [14]. La fine della poesia, dell'arte, di tutte le cose inutili e superflue come il *Libro dei canti*: Heine la ritiene inevitabile come inevitabile è il comunismo.

Queste pagine definitive sono ben note: alla descrizione del furore iconoclasta dei comunisti e del tramonto del vecchio mondo romantico, della poesia e dell'arte, segue la perorazione, sia pure indiretta (le due voci che parlano al poeta), a favore del comunismo, per il quale Heine dice di provare un'attrazione irresistibile. La voce della logica:

---

[13] H. Heine, *op. cit.*, p. 183.
[14] H. Heine, *Vorrede* all'edizione francese di *Lutetia*, 5, p. 232.

« tutti gli uomini hanno il diritto di mangiare » che parla contro l'attuale mondo dell'ingiustizia. La voce dell'odio per il comune nemico: i nazionalisti tedeschi.

Aus Haß gegen die Nationalisten könnte ich schier die Kommunisten lieben. Wenigstens sind sie keine Heuchler, die immer die Religion und das Christentum im Munde führen; die Kommunisten, es ist wahr, besitzen keine Religion (einen Fehler muß doch der Mensch haben), sie sind sogar Atheisten (was gewiß eine große Sünde ist), aber in ihren obersten Prinzipien huldigen sie einem Kosmopolitismus, einer allgemeinen Völkerliebe, einem Weltbürgertum aller Menschen, welches ganz übereinstimmend ist mit dem Grunddogma des Christentums, so daß sie in Wesen und Wahrheit viel christlicher sind als unsre deutschen Maulchristen, die das Gegenteil predigen und üben. [15]

(Per odio verso i nazionalisti potrei addirittura amare i comunisti. Almeno costoro non sono ipocriti che parlano continuamente di religione e di cristianesimo. È vero i comunisti non hanno una religione (nessuno è perfetto), sono persino atei (e questo è certo un peccato mortale), ma nei loro supremi princìpi essi professano un cosmopolitismo, un amore universale per tutti i popoli, la cittadinanza mondiale di tutti gli uomini, che si accordano perfettamente col dogma fondamentale del cristianesimo, sicché nello spirito e nella verità essi sono assai più cristiani dei nostri sedicenti cristiani germanici, che predicano e praticano il contrario di tutto ciò.)

E adesso che la spada cade di mano al poeta morente, egli si consola al pensiero che il comunismo, questo gigante, schiaccerà sotto i suoi piedi la banda teutomane, come si schiaccia un rospo; certamente in piena reazione e controrivoluzione, essi ancora strepitano, ma il poeta può gridar loro in faccia:

Brüllt nur immerfort, der Tag wird kommen, wo der fatale Fußtritt Euch zermalmt. Ich darf mich ohne Sorge zur Ruhe begeben. [16]

(Strepitate, strepitate pure, verrà il giorno che rimarrete schiacciati sotto quel piede. Io posso riposare in pace.)

---

[15] H. Heine, *op. cit.*, p. 233.
[16] H. Heine, *op. cit.*, p. 234.

5. È quella che abbiamo letto or ora l'epigrafe del poeta? No. Quanto meno non lo è da sola. E qui è necessario affrontare la parte finale delle *Confessioni* e il testo, che abbiamo chiamato parallelo, della *Postilla al Romanzero*. In ambedue Heine parla della sua religione attuale, o meglio del suo presente, tutto personale rapporto con Dio. Un Dio, l'abbiamo già visto, che se deve servire a qualcosa, ad aiutare la creatura sofferente non può che essere personale.

Vorrei rilevare, prima di soffermarmi sulla sua specifica religiosità, che le argomentazioni di Heine hanno anche un preciso significato teologico. Ciascuno ricorderà in che modo in *Per la storia della religione e della filosofia in Germania* il processo di razionalizzazione della religione, il progressivo svuotamento dogmatico della rivelazione e del cristianesimo è presentato: 1) come sviluppo verso il razionalismo ottimistico e rivoluzionario che culmina nella « filosofia classica tedesca », 2) come una progressiva rivincita del corpo sullo spirito, del sensualismo sullo spiritualismo. Analogamente procederà — senza per altro giungere alle ultime conseguenze — nel XIX secolo la teologia liberale, nel tentativo di conciliare la civiltà moderna col cristianesimo. Questo compromesso, che troverà alcuni decenni dopo il suo campione nel teologo Adolf von Harnack, e che aveva i suoi predecessori in un certo Lessing, il Lessing essoterico, ma soprattutto negli illuministi alla Moses Mendelssohn, è respinto due volte da Heine: la prima volta, quando spiattella il segreto della scuola hegeliana, che è — contro tutti i tentativi di mediazione e di armonizzazione della ragione con la fede — l'ateismo, la seconda volta, quando, « sopraffatto dalla nostalgia per la patria celeste », il poeta smaschera il panteismo come ateismo che si vergogna di se stesso, e trova che Dio può aver significato solo in quanto assolutamente trascendente, in quanto Dio della Bibbia. Non altrimenti avrebbe ragionato una ventina d'anni dopo il grande storico della chiesa Franz Overbeck, nel suo attacco alla melensa cristianità del mondo moderno, e la stessa cosa avrebbe detto Nietzsche, l'amico di Overbeck:

Der, welcher sprach « Gott ist ein Geist » — der machte bisher auf Erden den größten Schritt zum Unglauben: solch Wort ist auf Erden nicht leicht wieder gut zu machen! [17]

(Colui che disse « Dio è uno spirito » — fece in passato sulla terra il passo, il balzo più grande verso la miscredenza: una tal frase non si potrà riparare facilmente sulla terra!)

Se dunque Dio ha da essere, non sia un dio liberale, un dio razionale, un dio « spirito », ma sia il Dio biblico, davanti al quale nelle notti insonni il poeta torturato possa lamentarsi e rinfacciargli la sua crudeltà:

Laß die heil'gen Parabolen,
Laß die frommen Hypothesen,
Suche die verdammten Fragen
Ohne Umschweif uns zu lösen.

Warum schleppt sich blutend, elend,
Unter Kreuzlast der Gerechte,
Während glücklich und als ein Sieger
Trabt auf hohem Roß der Schlechte?

Woran liegt die Schuld? Ist etwa
Unser Herr nicht ganz allmächtig?
Oder treibt er selbst den Unfug?
Ach, das wäre niederträchtig.

Also fragen wir beständig,
Bis man uns mit einer Handvoll
Erde endlich stopft die Mäuler —
Aber ist das eine Antwort? [18]

---

[17] F. Nietzsche, *Werke, Kritische Gesamtausgabe*, a cura di G. Colli e M. Montinari; *Also sprach Zarathustra*, VI/1, *Vierter Teil: Das Eselsfest*, Berlin/New York 1968, p. 386. Edizione italiana: *Opere* di Friedrich Nietzsche, a cura di G. Colli e M. Montinari, *Così parlò Zarathustra, Parte quarta, La festa dell'asino*, Milano 1968, p. 380.

[18] H. Heine, *Gedichte 1853 und 1854; Zum Lazarus*, 6/I, pp. 201-202. « Lascia i miti religiosi, / lascia i dogmi della fede! / Sciogli il dannato enigma, / senza eludere chi chiede! / Perché sotto la sua croce / geme sanguina l'uom retto? / mentre in sella alto-trottante / ride gongola l'abietto? / Donde ciò? L'Onnipotente / non è forse tale in tutto? / Od è Lui l'autor dei torti? / Ah, sarebbe un farabutto! / Questo è il nostro domandare, / fino a che con terrea polvere / non ci tappano la bocca ... / Ma tapparcela è rispondere? » (trad. it. da E. Heine, *op. cit.*, p. 15).

Heine ha ragione a difendere, nell'agosto 1854 di fronte al meravigliato Alfred Meißner, questa poesia come poesia « religiosa », non atea, ma anzi, come lui stesso dice, « blasfemo-religiosa ».

Lo stesso può valere per tante altre, e diamo qui un ultimo esempio:

Ob deiner Inkosequenz, o Herr,
Erlaube, daß ich staune:
Du schufest den fröhlichsten Dichter, und raubst
Ihm jetzt seine gute Laune.

Der Schmerz verdumpft den heitern Sinn
Und macht mich melancholisch;
Nimmt nicht der traurige Spaß ein End,
So werd ich am Ende katholisch.

Ich heule dir dann die Ohren voll,
Wie andre gute Christen —
O Miserere! Verloren geht
Der beste der Humoristen! [19]

Non altrimenti nelle ultime pagine delle *Confessioni*:

Ach! der Spott Gottes lastet schwer auf mir. Der große Autor des Weltalls, der Aristophanes des Himmels, wollte dem kleinen irdischen, sogenannten deutschen Aristophanes recht grell dartun, wie die witzigsten Sarkasmen desselben nur armselige Spöttereien gewesen im Vergleich mit den seinigen, und wie kläglich ich ihm nachstehen muß im Humor, in der kolossalen Spaßmacherei. [20]

---

[19] H. Heine, *Nachgelesene Gedichte 1845-1856; Nr. 15 Miserere*, 6/I, pp. 332-333. « C'è un po' d'incongruenza in te, / scusami sai, Signore. / Creasti l'artista più gaio e poi / gli togli il buonumore. / Il male m'annebbia la serenità, / mi rende melanconico. / Se il macabro spasso non terminerà, / divento alla fine cattolico. / Ti assordo allora con ululi e lai, / come altri del *grex Christi*. / Oh miserere, spegnesi il principe degli umoristi! » (trad. it. da E. Heine, *op. cit.*, p. 217).

[20] H. Heine, *Geständnisse*, 6/I, pp. 499: « Ah, l'atroce scherno di Dio pesa troppo su di me. Il grande autore del creato, l'Aristofane del cielo voleva dimostrare in modo lampante al così detto piccolo Aristofane tedesco come anche i sarcasmi più pungenti di questo minuscolo essere terrestre fossero misere canzonature a paragone dei suoi, e come dolorosamente devo cedergli nell'*humor* e nella buffoneria colossale. »

Vi è dunque una connessione diretta tra la catastrofe fisica di Heine e la sua religiosità. Solo che questa constatazione non dovrebbe dar luogo a tentativi, che vorrei chiamare di minimizzazione o di sottovalutazione a vantaggio o magari di contro le pagine che abbiamo letto sul comunismo (che del resto non lo permettono già di per sé). La religiosità di Heine non è confessionale; ma ad essa egli giunge non certo secondo uno schema lessinghiano, da *Educazione del genere umano*, passando attraverso le varie religioni e confessioni, per giungere alla religione sovraconfessionale della ragione. Del resto anche il politeismo pagano continua a far parte della religiosità heiniana:

Ich habe nichts abgeschworen, nicht einmal meine alten Heidengötter, von denen ich mich zwar abgewendet, aber scheidend in Liebe und Freundschaft.[21]

Così leggiamo nella *Postilla al Romanzero*. Io direi che il processo di Heine è esattamente l'inverso di quello descritto da Lessing nell'*Educazione del genere umano*. Se in Lessing si passa dalla graduale rivelazione al cristianesimo coi suoi dogmi, alla religione umanistica della ragione, in Heine invece si torna dalla religione della ragione, che è l'ateismo, al cristianesimo nelle sue due confessioni, protestante e cattolica (trattate con benevola ironia nella loro pari dignità), al Dio di Mosè, della rivelazione, della Bibbia.

Ora è perfettamente inutile cercare di eliminare razionalisticamente questo fatto preciso: che Heine è tornato al *suo* Dio; ed è una stoltezza « medicinica » (avrebbe detto Nietzsche) darne la responsabilità alla malattia, quasi che la malattia di Heine fosse un *suo* fatto privato, e non invece un fatto universalmente umano, come l'infelicità di Leopardi, il suo pessimismo. Così è vano preoccuparsi, come fa Jost Hermand, perché corrivi apologeti della cosiddetta civiltà occidentale sfruttano le *Confessioni*, per trovarvi

[21] H. Heine, *Postilla al Romanzero*, 6/I, p. 184: « Non ho mai rinnegato nulla, nemmeno i miei vecchi dei pagani, dai quali mi sono in effetti allontanato, ma sempre in amore e amicizia. »

un'abiura del comunismo e un ritorno in seno alla medesima civiltà cristiano-occidentale; né vale la pena di scomodare la mancanza di rapporti reali di Heine con la classe operaia (come fa uno studioso, per altro assai meritevole, come Hans Kaufmann), onde spiegare il suo timore per il comunismo al tempo delle *Confessioni*. Da un lato vi è la storiografia del futuro, che culmina nella profezia dell'avvento del comunismo; dall'altro la miseria individuale, la malattia (che è di tutti) e questa colloquia con Dio. (Potrebbe forse colloquiare coi dottori in rivoluzione?) Le due cose coesistono e non vanno armonizzate tra loro con trucchi ideologici. E ciò per la semplice ragione che il *poeta*, a differenza del politico, del filosofo e anche del religioso dogmatico, avrà eternamente diritto a vivere nella sua poesia, più ancora delle varie questioni del giorno o della storia, la dilacerazione nell'uomo e nella natura, come ci insegna l'infelice cantore lebbroso, col sonaglio di Lazzaro, alla fine delle *Confessioni*.

LE ISOLE DELLA FELICITÀ COME ANTIMONDO. HEINE E LE FORME DELL'IDILLIO *

di
WOLFGANG PREISENDANZ
Konstanz

L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs
Est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine?
Peut-on le rappeler avec des cris plaintifs,
Et l'animer encor d'une voix argentine,
L'innocent paradis plein de plaisirs furtifs?

CHARLES BAUDELAIRE

« Ein Jean-Paulscher Roman fängt höchst barock und burleske an, und geht so fort, und plötzlich, ehe man sich dessen versieht, taucht hervor eine schöne, reine Gemütswelt, eine mondbeleuchtete rötlich blühende Palmeninsel, die, mit all ihrer stillen, duftenden Herrlichkeit, schnell wieder versinkt in die häßlichen, schneidend kreischenden Wogen eines exzentrischen Humors » (2, 67) [1]. Così Heine ca-

---

* **Traduzione di Francesco Maione.** (Le versioni italiane delle citazioni, ove non sia specificata la fonte, sono da attribuire al traduttore.)

[1] Cito Heine secondo H. Heine, *Sämtliche Schriften*, a cura di K. Briegleb, München 1975². Il numero prima della virgola indica il volume, quello dopo la virgola la pagina. « I romanzi di Jean Paul cominciano in maniera accentuatamente barocca e burlesca e vanno avanti così, finché improvvisamente prima ancora di rendersene conto, emerge un mondo del sentimento, di pura bellezza, una fiorente e rosseggiante isola delle palme rischiarata dalla luna, che di nuovo rapida si inabissa con tutto il suo quieto splendore deli-

ratterizza nella terza delle *Lettere da Berlino* (1822) l'alternarsi di mondi linguistici e stilistici assolutamente diversi che impronta i romanzi di Jean Paul. L'aver raffigurato uno di questi mondi contrapposti, cioè il mondo del sentimento bello e puro, come una « mondbeleuchtete, rötlich blühende Palmeninsel » può suscitare, nel caso che si osservi il fatto isolatamente, l'impressione che sia frutto di una trovata occasionale. Questi elementi ritornano, tuttavia, nella *Città di Lucca*, laddove Heine vuole caratterizzare la lacerazione interiore e la contraddittorietà di Lady Mathilde: « Indessen es gibt Herzen, worin Scherz und Ernst, Böses und Heiliges, Glut und Kälte sich so abenteuerlich verbinden, daß es schwer wird darüber zu urteilen. Ein solches Herz schwamm in der Brust Mathildens; manchmal war es eine frierende Eisinsel, aus deren glattem Spiegelboden die sehnsüchtig glühendsten Palmenwälder hervorblühten, manchmal war es wieder ein enthusiastisch flammender Vulkan, der plötzlich von einer lachenden Schneelavine überschüttert wird » (2, 508) *. Le metafore paesaggistiche « isole delle palme » e « boschi di palme » risultano, dunque, elementi ricorrenti e impongono che ci si chieda se esiste un contesto da cui derivano e uno che esse a loro volta evocano.

Questo contesto diventa già manifesto nella famosa IX poesia dell'*Intermezzo lirico* (1822-23), dove la « fiorente e rosseggiante isola delle palme rischiarata dalla luna » ritorna nella seconda strofa sotto forma di « un giardino rosso fiorito sotto il tacito raggio di luna »:

« Auf Flügeln des Gesanges,
Herzliebchen, trag ich dich fort,

catamente odoroso, nei flutti orribili, disarmonicamente stridenti di un humor bizzarro » (H. Heine, *Reisebilder*, a cura di I. Maione, Torino 1945, p. 273.)

* « Intanto vi sono cuori, in cui lo scherzo e la serietà, il bene e il male, il calore e la freddezza, si alleano così bizzarramente che è difficile giudicare. Un tale cuore nuotava nel petto di Mathilde: a volte era una gelata isola bianca, dal cui piano di specchio sbuchino nostalgici tronchi di palme; a volte un entusiasta fiammeggiante vulcano travolto da una bianca fredda valanga di riso. » (H. Heine, *Reisebilder*, a cura di I. Maione, Torino 1945, p. 273.)

Fort nach den Fluren des Ganges,
Dort weiß ich den schönsten Ort.

Dort liegt ein rotblühender Garten
Im stillen Mondenschein;
Die Lotosblumen erwarten
Ihr trautes Schwesterlein.

Die Veilchen kichern und kosen,
Und schaun nach den Sternen empor;
Heimlich erzählen die Rosen
Sich duftende Märchen ins Ohr.

Es hüpfen herbei und lauschen
Die frommen, klugen Gazelln;
Und in der Ferne rauschen
Des heiligen Stromes Welln.

Dort wollen wir niedersinken
Unter dem Palmenbaum,
Und Liebe und Ruhe trinken,
Und träumen seligen Traum. » (1, 78) *

L'India appare come un paesaggio del desiderio, quintessenza e archetipo dell'armonia di uomo, creatura e cosmo, come regno della bellezza, della pace e dell'amore. Al tempo stesso quest'India risulta essere un antimondo che soddisfa il bisogno di una poesia metareale e libertaria: « Auf Flügeln des Gesanges, ... trage ich dich fort ». Questa figuralità in funzione antinomica dell'India si manifesta in maniera ancora più esplicita nel ciclo *Friederike* del gruppo

* « Sull'ali del mio canto / ti porto con me, bimba mia: / ti porto alle terre del Gange, / a luoghi di tanta malia. / Sotto il tacito raggio di luna / sta un giardino rosso-fiorito: / ti rivolgono i fiori di loto / il loro fraterno invito. / Le viole vezzose bisbigliano / e sollevano gli occhi alle stelle; / in secreto le rose si narrano / all'orecchio fragranti novelle. / S'appressano agili e origliano / le gazzelle dal mite occhio umano / l'onde del fiume sacro / mormorano lontano. / Ed ivi ai piè d'una palma/ cadremo estasiati / suggendo l'amore, la pace, / sognando sogni beati. » (testo it. da E. Heine, *Poesie*, trad. di F. Amoroso, Milano-Napoli 1952, pp. 64-65).

Donne varie delle *Nuove poesie* (1844), composto già al tempo dell'*Intermezzo lirico*:

> « Verlaß Berlin, mit seinem dicken Sande
> Und dünnen Tee und überwitzgen Leuten,
> Die Gott und Welt, und was sie selbst bedeuten
> Begriffen längst mit Hegelschem Verstande.
>
> Komm mit nach Indien, nach dem Sonnenlande,
> Wo Ambrablüten ihren Duft verbreiten,
> Die Pilgerscharen nach dem Ganges schreiten,
> Andächtig und im weißen Festgewande.
>
> Dort, wo die Palmen wehn, die Wellen blinken,
> Am heligen Ufer Lotosblumen ragen
> Empor zu Indras Burg, der ewig blauen;
>
> Dort will ich gläubig vor dir niedersinken,
> Und deine Füße drücken, und dir sagen
> Madame! Sie sind die schönste aller Frauen! » (4, 360) *

Proprio la grossolana ironia con la quale la terzina finale svela in tutta la sua inutilità la tanto desiderata fuga da ' Berlino ' intesa come realtà sociale, culturale e spirituale, sottolinea il carattere dell'India rappresentata, appunto, come un paesaggio del desiderio, mentre l'ineluttabilità dei rapporti storici viene contrapposta alla idealità del luogo meta della sua fuga. Walter Killy opera in senso riduttivo, allorquando riferisce il mondo figurale dell'India, in questa poesia, soltanto ad una ricerca — volta all'esotico — di immagini incorrotte, desuete [2]. Questo mondo figurale è

* « Lascia Berlino la sabbiosa mole / gli acquosi tè, la gente arcisaccente, / che spiega tutto, l'ente e l'esistente, / con l'io superbo come Hegel vuole. / Vien meco in India, dove arride il sole, / e l'ambra effonde il suo profumo aulente, / e pellegrini religiosamente / muovono verso il Gange in bianche stuole. / Là, sulla sagra sponda, ove del loto / s'ergono i fiori all'alto cielo, / che inazzurra la rocca degli dei, / là vorrei genuflettermi devoto / e stringerti i tuoi piedi e dirti anelo: / Madame! la donna la più bella è lei! » (testo it. da E. Heine, *Poesie*, trad. di F. Amoroso, Milano-Napoli 1963, p. 51).

[2] Walter Killy, *Wandlungen des lyrischen Bildes*, Göttingen 1958²; p. 105 sg.

esotico in un senso più profondo di una mera innovazione poetica; esso è esotico in quanto costituisce una figurazione poetica antitetica al contesto reale e al mondo umano.

Infatti l'India, come rappresentazione topica di poesia, armonia ed età dell'oro, compare già molto prima di Heine in un poeta apparentemente proprio ai suoi antipodi, cioè in Novalis, senza che egli ne conoscesse tutta la portata [3]. Nel primo dei suoi *Canti spirituali* (1799) si legge:

> « Mit ihm Christus, [W.P.] bin ich erst Mensch geworden;
> Das Schicksal wird verklärt durch ihn,
> Und Indien muß selbst im Norden
> Um den Geliebten fröhlich blühn.
>
> Das Leben wird zur Liebesstunde
> Die ganze Welt spricht Lieb- und Lust. » [4]

[3] Sull'immagine dell'India poeticamente idealizzata nel romanticismo tedesco, sulla rappresentazione dell'India come età dell'oro dell'umanità, le cui origini risalgono all'ellenismo cfr. A. Leslie Wilson, *A Mythical Image - The Ideal of India in German Romanticism*, Durham, N.C. (Duke University Press) 1964. Soprattutto in Novalis l'India appare come quintessenza di un mondo compiutamente poetico, come simbolo della « Sehnsucht » romantica: « Novalis rêve de l'âge d'or oriental et espère en un âge d'or futur à l'image du premier » (René Gérard, *L'orient et la pensée romantique allemande*, Paris 1963, p. 80). Sulla delimitazione fra l'entusiastica immagine dell'India dei romantici e l'interesse, anch'esso romantico, per la conoscenza critica della cultura e della storia dello spirito indiano vedi Ernst Behler, *Das Indienbil der deutschen Romantik*, in: « Germanisch-romanische Monatsschrift » N.F. 18 (1968), p. 21-37. È significativo che l'Indostan resti in Heine una proiezione poetica come in Novalis, sebbene al primo fosse noto il passaggio dal mito ad una visione storico-scientifica dell'India (in F. Schlegel) e lo sviluppo dell'indologia ad opera di A. W. Schlegel e F. Bopp. La funzione poetica, cui l'Indostan assolve nelle sue opere, esigeva l'osservanza del carattere ideale della rappresentazione romantica dell'India.

[4] Novalis, *Schriften*, a cura R. Samuel, vol. 1, Darmstadt 1960 ss., p. 159. « Con Lui Cristo, [W.P.] sono divenuto per la prima volta uomo / il destino è per lui trasfigurato, / pur nel Nord deve attorno all'amor suo / l'India fiorire giocondamente. / Diventa un'ora d'amore la vita, / l'intero mondo parla amore e beatitudine. » (testo it. da Novalis, *Inni alla notte e canti spirituali*, trad. di A. Hermet, Lanciano 1931, pp. 63-64).

Nel frammento 245 del *Brouillon generale* (1798) è detto in merito al linguaggio universale della musica: « Der Geist wird frey, unbestimmt angeregt — das thut ihm so wohl — das dünkt ihm so bekannt, so vaterländisch — er ist auf diese kurzen Augenblicke in seiner indischen Heymath. Alles Liebe — und Güte, Zukunft und Vergangenheit regt sich in ihm — Hoffnung und Sehnsucht. »[5] Novalis parla della patria indiana dello spirito; nel *Mare del Nord - II ciclo* (1827), l'ottava poesia, *La fenice*, comincia così:

« Es kommt ein Vogel geflogen von Westen,
Er fliegt gen Osten,
Nach der östlichen Gartenheimat,
Wo Spezereien duften und wachsen,
Und Palmen rauschen und Brunnen kühlen — » (2, 200) *

Ne *La cristianità o Europa* si legge: « Reizender und farbiger steht die Poesie, wie ein geschmücktes Indien dem kalten todten Spitzenbergen jenes Stubenverstandes gegenüber . Damit Indien in der Mitte des Erdballs so warm und herrlich sey, muß ein kaltes starres Meer, todte Klippen, Nebel statt des gestirnvollen Himmels und eine lange Nacht, die beiden Händen unwirthbar machen. »[6]

---

[5] Novalis, *Schriften*, cit., p. 520. « Lo spirito diviene libero, stimolato in maniera indefinita — si sente così a suo agio — gli sembra così familiare, così patrio — in questi brevi attimi si ritrova nella sua patria indiana. Tutto, amore e bene, futuro e passato si destano in lui — speranza e desiderio. »

* « Arriva un uccello che viene dall'ovest / e va verso l'est, / verso l'est, alla patria fiorita, / dove odorosi gli aromi crescono, / palme sussurrano, fonti ristorano ... » (testo it. da E. Heine, *Poesie*, trad. di F. Amoroso, Milano-Napoli 1952, p. 192).

[6] « Più seducente e variopinta sta la poesia — come un'India tutta ornata — di fronte ai freddi e morti Spitzberge di quella ragione imbalsamata. Perché l'India possa starsene così calda e magnifica nel bel mezzo del globo, deve esistere un mare immobile e freddo, scogli morti e nebbia al posto di un cielo stellato e una lunga notte che rendono i due poli inospitali. » (Novalis, *Schriften*, cit., p. 520.) Cfr. a questo proposito la lettera a Just del febbraio 1800: « La filosofia per adesso per me dorme negli scaffali. Sono felice di essere oltre questi Spitzberge [lo Spitzenbergen artico,

Pensiamo a quel sonetto del ciclo *Friederike* in cui l'India viene evocata come antimondo di un mondo « da tempo ben misurato con la ragione hegeliana »; per liberarsi dall'idea di un possibile ' influsso ' novalisiano bisogna essere certi che Heine non ha potuto leggere questo scritto di Novalis fino al 1826[7]. E lo stesso dicasi a maggior ragione per le due strofe della VII poesia del ciclo *Ritorno* pubblicata nel 1824, nella quale alla polarità di costa e mare, faro e naufragio, luce e oscurità, parola e silenzio, che crea l'orizzonte simbolico della poesia, viene aggiunta l'antitesi di regioni naturali e mondi umani:

« Am Ganges duftets und leuchtets,
Und Riesenbäume blühn,
Und schöne, stille Menschen
Vor Lotosblumen knien.

In Lappland sind schmutzige Leute,
Plattköpfig, breitmäulig und klein;
Sie kauern ums Feuer und backen
Sich Fische, und quäken und schreien. » (1, 111) *

Le puntuali antitesi delineate in queste descrizioni non hanno certo bisogno di una diffusa spiegazione: esistenza attraente e repellente, privilegiata e stentata vengono contrapposte nelle immagini dell'India e della Lapponia come *factum brutum*, senza che il poeta rifletta su tale polarità di perfezione e insufficienza. Se si va alla ricerca di una tradizione nella quale possa inserirsi questa antiteticità

W.P.] della ragion pura, e di abitare di nuovo con tutto il corpo e l'anima nel paese rigeneratore e variopinto dei sensi » (*Schriften*, vol. 4, p. 321.)

[7] Il testo completo de *La Cristianità o Europa*, e quindi il passo appena citato fu stampato per la prima volta nella IV edizione delle *Schriften* del 1826, alla fine del I vol. dopo lo *Heinrich von Ofterdigen*.

* « Sul Gange l'aure olezzano, / e in silenzio devoto / belle genti si inchinano / davanti ai fiori del loto. / I lapponi son piccoli, / sporchi, ottusi, voraci; / siedono al foco e friggono / pesci e gracchian loquaci ... » (trad. it. da E. Heine, *Poesie*, cit., p. 97).

figurale di India e Lapponia si approda alle idee *Per una filosofia della storia* di Herder (1784-91). Nel VI libro, che prende in considerazione le diverse forme fenomenologiche del genere umano sulla terra, il capitolo I tratta della « Organizzazione dei popoli in prossimità del Polo Nord », il capitolo III della « Organizzazione delle contrade popolate da genti completamente civilizzate »; e in questi capitoli il contrasto tra compiutezza e miseria, che le strofe di Heine mettono in rilievo, viene dispiegato in una accezione geografica, etnologica e antropologica. L'India, cioè l'Indostan, viene però, in rapporto alla natura e agli uomini, definito esplicitamente un « paradiso sulla terra » [8], mentre tutti i singoli tratti di questa armonia paradisiaca di natura e uomo si ritrovano nelle allocuzioni poetiche di Heine all'India. Ma quest'India heiniana adempie all'unica e sola funzione di trasporre in immagini un paesaggio del desiderio, cioè un al di là nell'al di qua, un antimondo ideale: ciò che in Herder si trovava nel contesto di una « storia

[8] « In mezzo al grembo delle più alte montagne si trova il regno di Kaschmire, nascosto come un paradiso del mondo. Colline fertili e belle sono circondate da montagne sempre più alte, le ultime delle quali, coperte di nevi eterne, si levano fino alle nuvole. Qui scorrono bei ruscelli e fiumi, il regno terrestre si adorna di terre salutari e frutti, isole e giardini sono immersi in un verde ristoratore, tutto è coperto di pascoli; fiere velenose e selvagge sono scacciate da questo paradiso. Come dice *Bernier*, queste montagne potrebbero essere chiamate le montagne dell'innocenza, sulle quali scorrono latte e miele, e la stessa razza umana non è indegna della natura. Gli abitanti del Kaschmire sono ritenuti gli indiani più spiritosi e arguti, ugualmente portati alla poesia e alla scienza, ai lavori manuali e alle arti, gli uomini dalle fattezze più belle e le loro donne spesso modelli di bellezza ». L'identificazione con l'Eden e l'uomo prima del peccato originale diventa del tutto chiara nel capitolo successivo, dove Herder chiama l'Indostan « il giardino della natura » e gli Indù « la più innocente fra le razze umane » e infine nel libro dell'opera, in cui la leggenda biblica del paradiso (I Mos. 2, 10-14) viene messa in relazione, sulla base di una circostanziata motivazione, con l'India o più precisamente con il Kaschmir, visto come « il paradiso del paradiso ». (Herder, *Werke*, a cura di B. Suphan, vol. 13, Berlin 1887, p. 221 s., 431 ss.)

universale della formazione del mondo », diventa in Heine cifra figurativa in cui si concreta l'antipolo di una esperienza negativa del mondo. L'India, insieme alle immagini « esotiche » e agli elementi figurativi ad essa associabili, ha la funzione di rappresentare il contrasto fra esigenza poetica e realtà dell'esperienza, la frattura fra la *promesse de bonheur* e l'effettualità personale, sociale e storica. La conferma più esauriente la si trova in quel passo dove il poeta, nel fitto intreccio di *pathos* e ironia, riconduce tutto il suo *Weltschmerz* (dolore del mondo) alla sua origine indiana, cioè nel capitolo II e V di *Idee - Il libro Le Grand* (1827):

« Essen konnte ich nicht und trinken noch viel weniger. Die heißen Tropfen fielen ins Glas, und im Glas sah ich die liebe Heimat, den blauen, heiligen Ganges, den ewigstrahlenden Himalaya, die riesigen Bananenwälder, in deren breiten Laubgängen die klugen Elephanten und die weißen Pilger ruhig wandelten, seltsam träumerische Blumen sahen mich an, heimlich mahnend, goldne Wundervögel jubelten wild, flimmernde Sonnenstrahlen und süßnärrische Laute von lachenden Affen neckten mich lieblich, aus fernen Pagoden ertönten die frommen Priestergebete, und dazwischen klang die schmelzend klagende Stimme der Sultanin von Delhi — » (2, 251) *

Il V capitolo ritorna su questo ricordo della « cara patria » India e sull'immaginaria esistenza come « Conte del Gange »:

« Madame! ich habe sie belogen. Ich bin nicht der Graf vom Ganges. Niemals im Leben sah ich den heiligen Strom, niemals die Lo-

* « Mangiare non potei e bere ancor meno. Calde lacrime cadevano nel bicchiere, e nel bicchiere vidi la cara patria, l'azzurro santo Gange, l'eterno splendente Himalaya, le gigantesche foreste di banane, nei cui ampi ombrosi viali incedevano sereni i saggi elefanti e i bianchi pellegrini: e strani fiori di sogno mi guardavano, segretamente accennando; dorati uccelli di sogno davano in selvaggi accenti di giubilo; fiammeggianti raggi di sole e voci strane di scimmie che ridevano mi canzonavano con cordialità; dalle lontane pagode risuonavano le pie preghiere di sacerdoti e ogni tanto s'udiva lo struggente lamento della Sultana di Delhi ... ».

tosblumen, die sich in seinen frommen Wellen bespiegeln. Niemals lag ich unter indischen Palmen, niemals lag ich betend vor dem Diamantengott zu Jagernaut, durch den mir doch leicht geholfen wäre. [...] Aber ich stamme aus Hindostan, und daher fühle ich mich so wohl in breiten Sangeswäldern Valnikis, die Heldenleiden des göttlichen Ramo bewegen mein Herz wie eine bekannte Welt, aus den Blumenliedern Kalidasas blühen mir hervor die süßesten Erinnerungen, und als vor einigen Jahren eine gütige Dame in Berlin mir die hübschen Bilder zeigte, die ihr Vater, der lange Zeit Gouverneur in Indien war, von dort mitgebracht, schienen mir die zart gemalten, heilig-stillen Gesichter so wohl bekannt, und es war mir, als beschaute ich meine eigene Familiengalerie. » (2, 256) *

E poi, dopo alcune osservazioni di tono buffonesco circa le notizie ricevute dall'indologo Franz Bopp sui suoi antenati indiani, segue una visione fantastico-surreale di un mondo pieno di armonia, di simpatia e nel quale regna una comunione universale — una visione, invero, che mostra la sua « irrealtà » così chiaramente che la realtà figurativa meramente immaginaria, utopica, denuncia l'eccentricità e il disimpegno delle rappresentazioni poetiche:

« Eine verzauberte Nachtigall sitzt auf einem roten Korallenbaum im stillen Ozean, und singt ein Lied von der Liebe meiner Ahnen, neugierig blicken die Perlen aus ihren Muschelzellen, die wunderbaren Wasserblumen schauern vor Wehmut, die klugen Meerschnekken, mit ihren bunten Porzellantürmchen auf dem Rücken, kommen herangekrochen, die Seerosen erröten verschmäht, die gelben,

* « Signora! Io le ho mentito. Non sono il Conte del Gange. Mai in vita mia ho visto il fiume sacro, mai i fiori di loto che si specchiano nelle sue pie acque. Mai mi sono sdraiato sotto le palme indiane; e mai ho pregato dinanzi al dio di diamanti di Jagernaut, che mi avrebbe facilmente prestato aiuto. [...] Però io provengo dall'Indostan e perciò mi sento così bene nelle immense e melodiose foreste di Valniki: i dolori eroici del divino Ramo commuovono il mio cuore come un mondo conosciuto, i miei più dolci ricordi fioriscono dai canti di Kalidasa; e quando anni fa una dama gentile mi mostrò a Berlino le belle immagini che suo padre, governatore delle Indie per molto tempo, aveva portato di là, quei visi delicatamente dipinti, santamente sereni, mi parvero ben conosciuti, e fu per me come se visitassi la mia galleria di famiglia. »

spitzigen Meersterne und die tausendfärbigen gläsernen Quabben regen und recken sich, und alles wimmelt und lauscht — » (2, 257) *

I sospetti di *Kitsch*, che possono appuntarsi su questo quadro, l'autoironia, che pervade il tutto e nella quale il tutto infine sfocia, non possono smentire il pathos di questa evocazione della propria origine indiana o meglio oceanica. Anche a questo proposito si può dire ciò che io, in altra sede [9], ho sostenuto in linea di principio: « Il linguaggio poetico mostra l'idealità di una rappresentazione poetica del mondo, realizza un modello linguistico e rappresentativo non orientato verso la prassi di vita; l'ironia rimanda alla realtà dei rapporti e quindi anche alla impossibilità di mantenere in piedi il mondo ideale e utopico al di fuori della poesia. L'ironia rappresenta la capitolazione di fronte alla realtà, in cui le rappresentazioni poetiche non possono reggersi e in cui non è possibile trasferirle ». L'aver menzionato nel contesto di una evocazione pur sempre fantastica dell'India Franz Bopp — che aveva trovato nell'indologia la spinta per una linguistica comparata — mette in evidenza questa divaricazione fra consapevolezza poetica e consapevolezza empirica. Infatti col nome di Bopp si richiama espressamente l'attenzione su quell'indologia critica che aveva fatto giustizia dell'India immaginaria dei romantici, ma che, d'altra parte, non è ancora in grado di rimuovere questa proiezione poetica dell'Indostan in quanto postulato soggettivo. Il richiamo all'indologia storico-scientifica delinea dunque una consapevolezza poetica, che sa di non essere identica al mondo sensibile e che esprime questa

* « Un usignolo incantato siede su un albero di rosso corallo nell'oceano tranquillo e canta una canzone sull'amore dei miei avi; curiose guardano le perle dalle conchiglie; pieni di malinconia sussultano i meravigliosi fiori acquatici; le sagge chiocciole marine con le loro variopinte piccole torri di porcellana sul dorso, arrivano strisciando; gli anemoni marini arrossiscono di vergogna; le gialle puntute stelle di mare e i molluschi diasprati si muovono e si distendono, e tutto formicola e sta in ascolto. »

[9] W. Preisendanz, *Heinrich Heine - Werkstrukturen und Epochenbezüge*, München 1973, p. 112 s.

condizione attraverso l'ambivalenza di entusiasmo e ironia, *pathos* e giocosità. L'anamnesi poetica di Heine circa la sua origine dall'Indostan deve essere, dunque, presa sul serio nonostante tutte le fratture spiritose, ironiche e umoristiche; presa sul serio come i versi di Baudelaire de *L'invitation au voyage* (1855)

« La splendeur orientale
Tout y parlerait
A l'âme en secret
Sa douce langue paternale. » [10]

Anche l'incontro reale con l'elemento indiano evoca in Heine immediatamente quelle immagini nelle quali l'India appare come paesaggio del desiderio e quindi come controimmagine della realtà fattuale della vita; così nei *Frammenti inglesi* (1831), dove l'autore racconta le sue impressioni nei *docks* di Londra, a bordo di un battello per le Indie orientali, appena giunto dal Bengala:

« Die grotesken Gestalten und Gruppen, die seltsam bunten Trachten, die rätselhaften Mienen, die wunderlichen Liebesbewegungen, der wildfremde Klang der Sprache, des Übels und des Lachens, dabei wieder der Ernst auf einigen sanftgelben Gesichtern, deren Augen, wie schwarze Blumen, mich mit abenteuerlicher Wehmut ansahen — alles das erregte in mir ein Gefühl der Verzauberung, ich war plötzlich wie versetzt in Scheherezades Märchen, und ich meinte schon, nun müssten breitblättrige Palmen und langhälsige Kamele, und goldbedeckte Elefanten und andre fabelhafte Bäume und Tiere zum Vorschein kommen. [...] Des dumpfen abendländischen Wesens so ziemlich überdrüssig, so recht Europa-müde wie ich mich damals manchmal fühlte, war mir dieses Stück Morgenland, das sich jetzt heiter und bunt vor meinen Augen bewegte, eine erquickliche Labung, mein Herz erfrischten wenigstens einige Tropfen jenes Tranks, wonach es in trüb hannövrischen, oder königlich preußischen Winternächten so oft geschmachtet hatte. » (2, 593) *

[10] *Les Fleurs du Mal*, a cura di A. Adam, Paris (éditions Garnier Frères), 1961, p. 59.

* « Le figure e i gruppi grotteschi, i costumi stranamente variopinti, le espressioni enigmatiche, i bizzarri movimenti del corpo,

Proprio il carattere sorprendente dei fenomeni della realtà evoca, dunque, l'immagine custodita intimamente di un antimondo magico contrapposto alla realtà europea.

Se ci si chiede, ora, quale sia la funzione fondamentale di tutti i testi e di tutti i passi in cui Heine raffigura con ricchezza di particolari un tale mondo esotico indiano, ci si ritrova in ultima analisi a dover fare i conti con la concezione dell'idillio, come si era venuta configurando — al di là dei limiti di un genere letterario specifico — attraverso la poesia idillica e la teoria dell'idillio, a partire dalla metà del XVIII secolo.

Stimolata dalla teoria dell'idillio, in particolare dell'Abate Batteux e dalla poesia idillica di Salomon Gessner, si sviluppò — sullo sfondo della critica di Rousseau alla civiltà e alla società — nella seconda metà del XVIII secolo una vasta e radicale disputa intorno all'importanza storica e storico-filosofica dell'idillio, nonché intorno alla sua forma poetica e alla sua funzione. Non è questa la sede per sviluppare l'intero ventaglio di questi dibattiti sull'idillio con i loro svariati ambiti di riferimento. La polemica intorno alla tematica e al senso dell'idillio venne alla fine composta: l'idillio si basa sull'antitesi fra la destinazione naturale dell'uomo e la sua realtà storica; traccia — come ricordo o finzione di una vita incorrotta — una controimmagine dei rapporti morali, sociali e culturali esistenti; fa risaltare — proprio mediante la raffigurazione di un mondo in-

il suono forestiero della lingua, del giubilo e del riso, e quindi di nuovo la seria espressione su alcuni visi d'un giallo dolce, i cui occhi — come fiori neri — mi scrutavano con malinconia avventurosa. Tutto ciò suscitava in me un sentimento d'incantesimo, improvvisamente mi sentii trasportato nelle fiabe di Sheherazade, e mi sembrò che ora dovessero apparire palme dalle ampie foglie e cammelli dai lunghi colli ed elefanti coperti d'oro e altri alberi e animali favolosi. [...] Disgustato com'ero dell'ottusa esistenza occidentale, stanco d'Europa, come talvolta a quei tempi mi sentivo, questo pezzo d'Oriente che adesso si muoveva davanti ai miei occhi sereno e variopinto, rappresentava per me un conforto ristoratore, qualche goccia di quella bevanda servì almeno a rinfrescare il mio cuore, la bevanda di cui esso era stato così spesso assetato nelle fosche notti invernali nello Hannover o nel regno di Prussia. »

tatto — la potenza negatrice di felicità della realtà fattuale. E grazie a Schiller che, in particolare, definisce l'idillio non come un genere di poesia, ma come un modo generale di essere della poesia, come manifestazione poetica di un determinato modo di sentire, l'idillico diventa un concetto che — indipendentemente dal sistema dei generi letterari — può essere utilizzato per definire la struttura letteraria della realtà e che infine, proprio come il concetto del drammatico, viene posto in relazione a fenomeni caratteristici della vita reale, extraletterari: a condizioni, situazioni, spazi, rapporti, come pure ad ambiti e possibilità di eventi vissuti, di esperienze e di rappresentazioni; dal genere dell'idillio si stacca l'idillico come potenziale non più recuperabile di significati con funzione e carattere mutevoli. Ciò che comunque rimane in gioco, anche se così spesso a livello subliminale, è quella polarità insufficienza-desiderio, quell'antitesi fra bisogno e condizioni storiche concrete, rappresentate dalla poesia idillica del XVIII secolo e che Schiller ha concettualizzato in maniera pregnante motivandole su un piano di filosofia della storia.

L'indagine storico-letteraria comincia appena a muovere i primi passi nell'esplorazione di questa storia della funzione dell'idillio al di là della sua storia in quanto genere letterario [11]. Scopo della mia esposizione è di dimostrare che Heine può essere inserito in questa storia della funzione dell'idillio e che, comunque, l'evocazione singolarmente frequente dell'elemento orientale e indiano può essere intesa nella sua giusta portata solo ove sia chiaro che in questi testi l'Indostan e l'esotico in generale rappresentano in fondo un'altra Arcadia. Credo che tutte le dimensioni semantiche attribuite all'idillio a partire da Rousseau emergano chiaramente dalle citazioni finora riportate: il ricordo di un paradiso perduto, l'anamnesi della destinazione originaria dell'uomo sulla terra, la consapevolezza della perdita di un passato intatto e della insoddisfazione per il presente,

[11] Cfr. G. Kaiser, *Wandrer und Idylle - Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller*, Göttingen 1977.

la promessa illusoria della riconciliazione di natura e civiltà, di necessità e realtà, il riflesso di una passata felicità infantile, l'idea di una età dell'oro, di un regno escatologico della pace. Il riferimento all'esotico porta sempre in sé, comunque, l'impronta di un antimondo contrapposto allo *hic et nunc* sociale, politico e spirituale.

Se si ravvisa nell'Arcadia — intesa come archetipo dell'armonia perduta dell'uomo con se stesso e il mondo circostante — il luogo cui riferire, sotto il profilo storico-funzionale l'Indostan di Heine nella sua connotazione di mondo ideale e di *topos* della poesia, la prospettiva si dischiuderà allora su un ambito europeo, che risalta in maniera particolarmente evidente in Baudelaire. Nel *poème en prose*, *L'invitation au voyage* si ritrovano queste parole, caratteristiche dell'intero complesso dello *Spleen de Paris*: « Tu connais cette maladie fièvreuse, qui s'empare de nous dans les froides misères, cette nostalgie du pays qu'on ignore, cette angoisse de la curiosité » [12]. Già il suo contemporaneo Théophile Gautier ha riconosciuto questa « nostalgie du pays qu'on ignore » nel suo rapporto con la « vraie passion pour la singularité exotique » di Baudelaire. Gautier vedeva il punto di fuga di questa passione poetica e degli elementi figurativi in cui essa si manifesta precisamente in quella « origine » a cui si richiama anche Heine in *Idee - Il libro Le Grand*: « Quoiqu'il aime Paris comme l'aimait Balzac [...], souvent des récurrences de pensée le ramenèrent vers l'Inde, patrie de son enfance, et par une trouée de souvenirs on aperçoit, comme aux féeries à travers une brume d'azur et d'or, des palmiers qui ses balancent sous un vent tiède et balsamique, des visages bruns aux blancs sourires essayant de distraire la mélancolie du jeune maître » [13]. Devo rinunziare a dimostrare, sulla base delle *Fleurs du Mal*, questa funzione di mondo del desiderio e di anti-immagine dell'elemento esotico-orientale (« Explosion de chaleur / Dans ma noire Sibérie » [14]), ed a indicarne

[12] *Petis poèmes en prose* (*Le Spleen de Paris*), a cura di H. Lemaitre, Paris (édition Garnier Frères), 1962, p. 87.
[13] *Fusains et Eaux-Fortes*, Paris 1880, p. 312 s.
[14] *Les Fleurs du Mal*, cit., p. 65.

nei dettagli l'analogia con Heine. Voglio solo mettere in evidenza che Baudelaire stesso stabilisce in *Paysage* il rapporto tra la « nostalgie du pays qu'on ignore » e l'idillio quale riflesso della felicità infantile:

> « Je fermerai partout portières et volets
> Pour bâtir dans la nuit mes féeriques palais,
> Alors je rêverai des horizons bleuâtres,
> Des jardins, des jets d'eau pleurant dans les albâtres,
> Des baisers, des oiseaux chantant soir et matin,
> Et tout ce que l'Idylle a de plus enfantin. » [15]

« O le pauvre amoureux des pays chimériques! » esclama Baudelaire nella poesia *Le voyage* [16]; in un'altra strofa la domanda è un lamento:

> « L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs,
> Est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine?
> Peut-on le rappeler avec des cris plaintifs,
> Et l'animer encore d'une voix argentine,
> L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs? »

Mezzo secolo più tardi questo grido di dolore trova la sua eco nel salmo di Trakl:

> « Es ist eine Insel der Südsee,
> Den Sonnengott zu empfangen.
> Man rührt die Trommeln.
> Die Männer führen kriegerische Tänze auf.
> Die Frauen wiegen die Hüften in Schlinggewächsen und [Feuerblumen,
> Wenn das Meer singt. O unser verlorenes Paradies. » [17]

---

[15] *Ivi*, p. 91.

[16] *Ivi*, p. 156.

[17] G. Trakl, *Das dichterische Werk*, München (dtv) 1974³, p. 32. « C'è un'isola nel mare del sud / a ricevere il dio-sole. Rullano i tamburi. / Gli uomini eseguono danze di guerra. / Le donne ancheggiano tra rampicanti e fiori di fuoco / quando canta il mare. Oh, il nostro paradiso perduto. » (testo it. da G. Trakl, *Opere poetiche*, a cura di I. Porena, Roma 1963, p. 89).

Prescindendo completamente dalle corrispondenze nella pittura europea, quest'immagine di un'Arcadia esotica, la cui evocazione trasforma il mondo interiore in un antimondo, può essere seguita a partire da Heine attraverso Baudelaire e Rimbaud fino a Trakl. Torniamo per concludere ancora a Heine. Si voleva dimostrare, che un'India esotica e ideale, quale mondo del desiderio e della felicità, prende il posto dell'Arcadia — intesa come un antimondo della realtà storica, vista sotto il segno di un'alienazione che presenta sempre nuovi aspetti. Volevamo dimostrare, cioè, che l'India deve essere vista nella sua analogia con l'idillio, solo se per quest'ultimo — indipendentemente dalla sua configurazione contenutistica e dalla sua realizzazione — risulta essenziale il valore oppositivo rispetto ad una realtà segnata dall'alienazione. Accettare questa tesi significa aprire nuove prospettive sul significato e sulla funzione equivalenti di tutta una serie di motivi, immagini e tropi, attraverso i quali Heine rappresenta l'antitesi fra realtà effettuale e *promesse de bonheur*. A questo riguardo possiamo rammentare i *topoi* dei ricordi e delle promesse scomparsi o custoditi sotto la superficie del mare, che affiorano nel sogno ad occhi aperti, come nelle poesie del *Mare del Nord*: *Crepuscolo* (2, 170), *Saluto al mare* (2, 188 s.) e *Miraggio marino* (2, 182 s.), nell'ultima delle quali viene evocata, nelle forme della visione del tipo di Vineta l'immagine di una scomparsa esistenza, intatta, armoniosa e unitaria, anche se nella poesia successiva, *Purificazione*, ci si libera, nel vero senso della parola, di colpo, da questa immagine nostalgica: « Bleib du in deiner Meertiefe, / Wahnwitziger Traum » (2, 185) [18]. Sembra opportuno ricordare anche la caratterizzazione del goethiano *Divano occidentale-orientale*

---

[18] « Resta laggiù nel pelago / o disennato sogno ». Il contesto di questa autoliberazione da una nostalgica tentazione è costituito dal riconoscimento della "dilacerazione" moderna, in quanto stadio necessario del processo storico, nonostante tutta la forza seduttrice della totalità e compiutezza medievale del mondo, di cui si parla particolarmente in modo esplicito nel cap. IV dei *Bagni di Lucca* » (2, 450 s.).

nella *Scuola romantica*: « Diese Prosa ist so durchsichtig, wie das grüne Meer, wenn heller Sommernachmittag und Windstille, und man ganz klar hinabschauen kann in die Tiefe, wo die versunkenen Städte mit ihren verschollenen Herrlichkeiten sichtbar werden. » * Infatti questo libro sarebbe nel suo complesso « un *selam* che l'occidente porge all'oriente ». Heine interpreta il *Divano* come un mondo di felicità, come « idillio » di un'esistenza umana liberata dall'antagonismo fra spiritualismo e sensualismo. Bisogna ancora ricordare che nella poesia del *Romanzero*, *Jehuda ben Halevy* la Hagada del Talmud viene rappresentata come « Garten, hochphantastisch [...] Welcher unvermischt mit schnödem / Erdendunst und Mißgeruche » (6/1, 132 s.) *. La descrizione della « isola silente della felicità » nel IV atto del poema danzato *Der Doktor Faust* (6/1, 366 s.) si dispiega in una rappresentazione, conforme in tutto ai modi dell'idillio arcadico, « della beatitudine reale e plastica priva di malinconia retrospettiva, senza nostalgia presaga e vuota » [19]. Da ricordare infine è ancora l'isola meravigliosa di Bimini nell'omonima tarda poesia del periodo della « tomba dei materassi ». Essa appare quale mondo del desiderio e della felicità *par excellence* ma resta utopia nel vero senso della parola, la cui seducente irraggiungibilità può essere superata soltanto dall'oblio, da « la vera Bimini » (6/1, 243-266) [20].

---

* « Questa prosa è limpida come il mare verde e tranquillo in un chiaro pomeriggio estivo, quando sul fondo luminoso dell'acqua è dato scorgere le città sommerse con i loro scomparsi splendori. » (H. Heine, *La Germania* a cura di P. Chiarini, Bari 1972, p. 61.)

* « Giardino, iperfantastico [...] dove i fetidi vapori / della terra non si mescono » (E. Heine, *Poesie*, trad. di F. Amoroso, Milano/Napoli 1952, p. 316).

[19] Le definizioni « priva di melanconia retrospettiva » e « senza nostalgia presaga e vuota » connotano alcuni momenti del romanticismo: la trasfigurazione nostalgica del mondo medievale, ritenuto intatto (vedi nota 18), ma anche la vuota (per Heine) trascendenza della prospettiva romantica proiettata all'infinito.

[20] In ragione dei loro motivi comuni, della partenza, cioè, per nuove rive, della forza di attrazione di paradisi chimerici, le cui promesse illusorie si estinguono solo nella dimenticanza e nella morte, le corrispondenze fra la *Bimini* di Heine (ca. 1853) e *Le*

È lecito chiedersi se nei motivi, nelle immagini e cifre poc'anzi ricordate non si tratti piuttosto di un residuo di linguaggio e poesia romantica, chiedersi cioè se poesie come la 43. dell'*Intermezzo lirico* (« Aus alten Märchen winkt es / Hervor mit weißer Hand, / Da singt es und da klingt es / Von einem Zauberland » *) insieme alle molte altre immagini di sogno e alle fantasie che alla fine svaniscono « come vana schiuma » non debbono essere invece intese quali rappresentazioni di un romanticismo interiore inevitabilmente condannato al naufragio. Al contrario ci si potrebbe però chiedere se la rappresentazione di questa soggettività romantica in Heine non abbia ancora la funzione di mostrare il bisogno del ritorno e della fuga in un mondo senza dimidiazione, alienazione e scissioni, e più esattamente in modo che la poesia romantica stessa si presenti nella forma storica di questo bisogno. Il motivo del sogno, le immagini dell'isola degli spiriti e del giardino incantato, l'evocazione di antiche fiabe, della saga scomparsa ecc. possono essere intese come manifestazioni di un animo ancora legato al romanticismo, e invece proprio questo animo ha il suo fondamento più vero in quella *Sehnsucht* per l'unità con il proprio Io e il mondo, di cui l'idillio rappresenta la quintessenza e il simbolo.

Un elemento deve essere invero sottolineato, anche se, probabilmente, le citazioni lo avranno già evidenziato: tutte queste rappresentazioni ed evocazioni di lontani mondi di felicità sono poste sotto il segno dell'interferenza di *pathos* e ironia, sia che l'ironia si iscriva già nella rappresentazione stessa, sia che essa risulti mediatamente dal contesto. Tutte le evocazioni di paradisi terrestri sono espressioni di una ingenuità poetica che torna sempre a notomizzarsi nel *medium* della riflessione; il bisogno ingenuo di un'esistenza e di una condizione del mondo altrettanto ingenue viene

---

voyage (1859) di Baudelaire meriterebbero una trattazione più diffusa entro l'ottica « mondo interiore come antimondo ».

* « Candide mani accennano dai libri delle fate e voci arcane narrano di regioni incantate » (E. Heine, *Poesie*, trad. di F. Amoroso, Milano/Napoli, 1952, p. 78.)

smentito dalla riflessione di un mondo che vive nel segno dell'alienazione. L'esigenza poetica conserva, comunque, il suo diritto anche nel momento in cui naufraga, legittimando — negazione della negazione — la divaricazione fra Io e mondo.

Può sembrare fuorviante a prima vista collegare Heine alla tradizione della moderna poesia idillica. Se si coglie però la funzione politico-sociale di questa tradizione dell'idillio, se ne ritroveranno certamente in Heine le tracce. Risulterà allora che in Heine le prospettive di critica epocale, sociale e ideologica non derivano solo da *raisonnement* politico e da riflessioni social-critiche, ma che esse, in ultima analisi, si fondano sulla discrepanza fra bisogno poetico e reale condizione del mondo, una discrepanza che trova la sua espressione più immediata nelle immagini di desiderio di un mondo di terrena felicità.

« Das ausgesprochne Wort ist ohne Scham »
IL TARDO HEINE E LA DISSOLUZIONE DEL LINGUAGGIO POETICO

di
LUCIANO ZAGARI
Napoli

« La parola detta è invereconda » (v. 99), con questo verso tratto dalla sua ultima poesia, dedicata alla Mouche [1], Heine puntualizza in un'espressione paradossale il tacito colloquio amoroso tra due figure allegoriche. Questo stesso verso, premesso alla nostra trattazione, dovrebbe servire a puntualizzare emblematicamente lo sconcertante trapasso dallo Heine del primo periodo e da quello intermedio all'ultimo Heine.

Nella sua prima fase e in quella intermedia Heine aveva infatti considerato la « parola detta » come arma decisiva nella lotta per l'emancipazione dell'umanità, sia nell'ambito delle sue riflessioni poetologiche sia nella sua pratica poetica e letteraria. Una conseguenza si impone subito al lettore: noi potremmo sentirci indotti a credere che Heine soffrisse della sua incapacità di salvaguardare l'intatta inviolabilità di ciò che non riusciva più a salvaguardare dietro il velo del non detto. Potremmo cioè supporre che al più lui fosse consapevole di non poter non accettare questo dato di fatto, in quanto fenomeno comunque connesso, come sottoprodotto spiacevole ma ineliminabile, a un diverso processo, positivo e per lui tutto sommato assai più importante. Ma proprio questo sarebbe l'errore. Proprio l'eliminazione della dimensione del non detto costituisce,

[1] « Es träumte mir von einer Sommernacht » (VI, I, pp. 345-349).

al contrario, lo scopo principale della battaglia poetica e ideologica di stampo illuministico da lui condotta con intenti demistificanti. Colpire la ' verecondia ' dell'inespresso equivaleva a dissacrare i cosiddetti valori umanistici (e cioè la lirica, la filosofia, la bellezza, l'amore, la vita stessa ecc.). Il punto era di smascherare una cultura idealizzante, che, proprio in quanto tale, era costretta a cercare i suoi puntelli nella sfera trascendente dei valori eterni e della vita contemplativa: il potere alienante che essa esercitava sull'uomo reale risultava evidente già per il fatto stesso che tale cultura aveva il suo centro di gravità, appunto, ' altrove ', non all'interno della concreta vita dell'uomo ma nel regno dei valori eterni e delle eterne forme. Non l' ' umanità ' ma gli uomini nella loro vita terrena e nel loro terreno agire saranno mezzo e scopo della nuova cultura. La riabilitazione della carne, il mito degli Elleni, il mito di Parigi, vista come moderna Babilonia ma anche come Gerusalemme celeste (anzi terrena): questi sono solo alcuni tra i *Leitmotive* della nuova poetica dell'immanenza, o per meglio dire i nuclei di cristallizzazione intorno ai quali si struttura la nuova immagine unitaria dell'attività e dell'esperienza umane.

Non la contemplazione del bello eterno come fine a se stessa ma la capacità di rendere accessibili all'opinione pubblica le nuove visioni: è questo lo scopo principale che la ' parola detta ' consentirà ormai di raggiungere. Questo è anche il senso vero da un lato del distacco di Heine dalla ' Kunstperiode ' ma dall'altro anche della sua contemporanea polemica contro la ' Tendenzliteratur ' che, assoggettando le parole a fini pratici, di partito, fallisce lo scopo di farne la dimensione essenziale della nuova realtà, e cioè dell'opinione pubblica. Ecco allora che quella superficialità che Karl Kraus rimproverava alla poesia di Heine risulta viceversa inscindibilmente connessa con la poetica della ' parola detta ', della parola ' senza vergogna ': la lingua e la fantasia, nella loro attività liberatoria — proprio grazie a questa unidimensionalità —, appaiono in grado di superare e di eliminare una volta per tutte la profondità mistificante di tradizioni false o antiquate.

Persino là dove il ruolo principale non è svolto dall'ironia — quest'arma *par excellence* dello spirito semplificatore — ma è in primo piano il sentimento, risulta senz'altro chiaro che cosa si debba intendere per ' sentimento ' nel primo e nel medio Heine: non una forza individualizzante, per così dire tridimensionale, né una categoria universale trascendente, quanto piuttosto una dimensione generalizzante e generalizzata che con la sua stereotipata validità generale è immediatamente accessibile al lettore comune, senza bisogno di un'ulteriore elaborazione da parte sua. La ' parola detta ' può anche essere considerata un'arma possente che in determinate circostanze è addirittura in grado di m o d i f i c a r e il sistema della realtà esistente e dei suoi valori, ma in quanto tale non mira in nessun caso a far uscire l'uomo dal sistema, a introdurlo in una dimensione antisistema.

Il tardo Heine (di cui qui intendiamo occuparci) non è però più il poeta della ' parola detta ' di cui abbiamo parlato finora. La citazione tratta da *Per la Mouche* è stata anzi scelta proprio per sottolineare l'abisso che separa il tardo Heine dallo Heine che si era fatto portavoce di una poesia tutta di superficie, da lui intesa in senso positivo e progressista. Naturalmente non mancano né i punti di contatto né i momenti di continuità. E sarà il caso di sottolineare che le scelte testuali da noi compiute non hanno alcuna pretesa di esaurire tutti i filoni presenti nella creazione poetica del tardo Heine. Lo scopo profondo di queste scelte sta piuttosto nell'enucleare quegli elementi di novità che ancor oggi fanno apparire particolarmente significativa questa produzione poetica heiniana — anche in un contesto europeo.

Per arrivare gradatamente a chiarire questo nuovo atteggiamento di Heine sarà opportuno prendere le mosse dal diverso modo in cui lo stesso tema viene trattato in testi della fase media e di quella tarda. Parleremo del tema delle isole beate. Ancora in *Atta Troll*[2] si parla di « dolci

[2] IV, pp. 545-546: Caput XX, vv. 33-68. « ihr holden Nachtgesichte ».

visioni notturne » che durante il giorno evitano il mondo dei viventi e soggiornano in un mitico spazio idillico. Così per esempio la descrizione di Avalun, la dimora della fata Abunde, presenta tratti stilistici che possiamo considerare tipici per lo Heine della fase mediana [3].

La localizzazione geografica e mitica obbedisce ad una legge costruttiva basata sul ricorso consapevolmente artificiale a un intero patrimonio di *topoi* e risulta ricca di dissonanze ironiche e parodistiche che più di una volta provocano l'improvviso ribaltamento di questo iperromantico paesaggio di sogno in una tonalità realistico-quotidiana. Disincanto, e cioè smascheramento e secolarizzazione, ma nello stesso tempo anche una nostalgia, solo a metà scherzosa, rivolta a questo mondo di sogno e il riconoscimento che la ' parola detta ', proprio grazie alla sua funzionale superficialità (' senza verecondia '), è in fin dei conti capace di rendere accessibile al lettore odierno la dimensione u-topica del paesaggio di sogno: e quest'ultima è per noi la constatazione decisiva.

Apparentemente simile ma in realtà totalmente diversa è la struttura che rivelano i passi corrispondenti nel *Preludio* a *Vitzliputzli* [4] o nel *Prologo* di *Bimini* [5]. Su questi testi torneremo spesso nel corso del presente lavoro. Qui sarà sufficiente accennare che nei due testi più tardi la parola non viene trattata — come potremmo aspettarci — con maggior ritegno. Arriveremmo anzi ad affermare che il carattere straripante della ' parola detta ' costituisce ormai la legge costruttiva su cui si basano quelle due poesie più tarde. Sostanziale è però la differenza nella funzione. In *Atta Troll* era ancora la trascinante arte linguistica e poetica dell'io narrante a consentire al lettore di raggiungere, grazie alla parola, l'agognato paese di sogno. Nel tardo Heine è lo stesso profluvio di parole a trasformarsi in un paese di sogno. Il « vascello incantato che mi porta a Bimini » (vv. 143-144) [6] è un « solido » vascello sul quale « di trochei forti come querce / Sono fatti chiglia e assiti » (vv. 162-164) [7]: i « pennoni » sono « metafore », l'« iperbole » è l'« albero maestro » (vv. 169-170) [8] ecc. Ci troviamo forse davanti a nient'altro che a uno dei famosi ' Witze ' heiniani? la cosa appare poco probabile, se si pensa che tutto sommato Bimini, l'isola dell'eterna giovinezza, finisce col rimanere inaccessibile anche al vascello incantato. La poesia è una rete di parole in cui nessuna maglia è allentata, però questa rete non è in grado di trattenere nelle sue maglie niente di concreto, niente che venga dal mondo della realtà. Poeta e lettore possono solo abbandonarsi alla forza trascinante della proliferazione poetica (una sorta di tossicomania): dall'ambito della creazione verbale non è dato passare a un ambito che si trovi al di là del linguaggio. Non è un caso se il poeta, la poesia, addirittura singoli componimenti poetici, diventano sempre più spesso il tema principale delle più significative tra le ultime poesie heiniane. Tali figure e motivi sono meravigliosamente adatti a rappresentare in maniera esemplare l'onnipotenza e l'impotenza della parola, da un lato la costrizione a tradurre tutto nella ' parola detta ', quella parola che nulla risparmia nella sua furia fática, dall'altro l'impossibilità di cogliere, in maniera inconfondibile e definitiva, il nucleo delle cose così come sono al di fuori dell'ambito poetico. L'esempio più lampante ce l'offre *Per la Mouche* (« La parola detta è invereconda, / Il silenzio è il casto fiore dell'amore ») [9]. Il tacito dialogo tra il poeta morto e la « passiflora » (v. 86) antropomorfizzata può avviarsi solo dopo che è giunta a termine l'interminabile elencazione delle figure mitologiche greche e giudaiche ridotte a semplici nomi, un'elencazione

[3] Cfr. nota 2, vv. 49-68.
[4] VI, pp. 56-75.
[5] VI, I, pp. 243-266.

[6] VI, I, 348: vv. 99-100.
[7] « aus Trochäen stark wie Eichen, / Sind gezimmert Kiel und Planken ».
[8] « Meine Rahen sind Metaphern, / Die Hyperbel ist mein Mastbaum ».
[9] « Das ausgesprochne Wort ist ohne Scham, / Das Schweigen ist der Liebe keusche Blüte », VI, I, 348, vv. 99-100.

che è insieme dialetticamente organizzata e caotica, fatta di stereotipi e intessuta di ciarle. L'elogio del tacito dialogo si trova all'inizio di una parte finale molto ampia e costruita secondo tutte le leggi della retorica: proprio per questo esso viene ad assumere il valore di un rifiuto di principio dell'ingannevole potere della parola. Tuttavia ciò non comporta affatto la rinuncia a quell'esuberante profluvio di parole che è tipico del tardo Heine. La superiorità del silenzio e di un'arte fatta di taciti accenni viene proclamata ricorrendo ancora una volta a quegli stessi mezzi stilistici e poetici che già ben conosciamo. La vittoria del ' non detto ', dell'intatta ' verecondia ' dei sentimenti e delle cose deve, paradossalmente, venir resa in — parole, e cioè in un profluvio di frasi stereotipate, costruite anaforicamente con grande abilità retorica. Mai la lingua di Heine celebra un così strepitoso trionfo come nelle poesie in cui si proclama apertamente l'impotenza del linguaggio. Riduzione e ipertrofia: una bella coppia di opposti che probabilmente, fino a dieci anni fa, sarebbe stata buttata sul tavolo della discussione col dichiarato valore di una tipica coppia dialettica. Oggi invece, a proposito delle tarde poesie di Heine, sarà sufficiente parlare di due dimensioni che sono opposte ma nello stesso tempo sono sempre compresenti in quei testi, due dimensioni cui si può far risalire la dissoluzione del vecchio linguaggio poetico e insieme la nascita di un nuovo metalinguaggio.

Per arrivare gradualmente a un'interpretazione globale di questo complesso poetologico e poetico ci sembra opportuno prendere le mosse da tre forme fondamentali che nel tardo Heine rivestono un'importanza decisiva. Alcuni dei testi di cui ci dovremo occupare (*Jehuda ben Halevy*, *Vitzliputzli*, *Bimini*) rientrano in apparenza nella tradizione della forma epico-lirica, cioè in quella della romanza esotizzante a mezzo fra parodia e serietà. Nel secolo scorso tale apparenza ha condizionato la recezione in maniera sostanziale — e negativa —. Questi testi incredibilmente arditi che hanno dischiuso per la prima volta un terreno poetico inesplorato, troppo spesso sono stati presi alla leggera proprio con questa motivazione: essi non sarebbero

stati altro che un epilogo variopinto ma già senile della ballata tardo-romantica a metà nostalgica e a metà parodistica. Ma per questo Heine che ha scritto *Bimini* oggi non possiamo più accontentarci di etichette come ' tardo-romantico ' o ' becchino del romanticismo '.

Nella tradizione degli studi su Heine più volte si è insistito sul fatto che persino nelle poesie di questo grande eretico si ritrovano strutture che dimostrerebbero la fedeltà del poeta a certi principi fondamentali dell'arte intesa come creazione linguistica provvista di una struttura unitaria: congruenza (magari anche rovesciata) nello sviluppo epico di un componimento; intrecciarsi di diversi piani e dimensioni poetiche e loro influsso reciproco; variazione, parodia e altri analoghi mezzi stilistici alienanti e stranianti che, nonostante il loro effetto scioccante, in definitiva non fanno che rafforzare la funzione *transitiva* del poeta rispetto al lettore (io poetico - messaggio - veicolo linguistico - pubblico). Nelle poesie che qui ci interessano tali momenti hanno però un peso sempre minore. Volendo fare un bilancio di un primo contatto con queste poesie possiamo formularlo come segue: le forme di una creazione poetica organicamente strutturata, volte a trasmettere ai lettori uno specifico messaggio, qui sono bensì presenti, ma solo come finzione. Al movimento solo *mimato* non corrisponde più una reale funzione. Nella seconda parte di questo studio cercheremo di illustrare, di questi testi, le principali strutture o piuttosto anti-strutture e cioè modalità della dissoluzione dei principi che abitualmente sono alla base della struttura di poesie epico-liriche). Le denominazioni riassuntive qui proposte sono tre: *iter*, *praeludium*, *postludium*.

Iter (*Jehuda ben Halevy*) [10]

L'unità organica che sembrerebbe dover contraddistinguere una romanza iberica di tipo arabo-giudaico (esempio canonico di una poesia occidentale-orientale) a poco a poco si dissolve in singole immagini e scene destinate a rievocare

[10] VI, I, pp. 129-158.

la figura del grande poeta giudaico. Tale rievocazione ha prima di tutto il compito di mettere in moto un grandioso gioco di metamorfosi e trasparenze. Nello sfondo e implicitamente la figura dominante è pur sempre quella del moderno poeta sepolto nella sua tomba di materassi. Egli però, con la soggettività patologicamente assolutizzata, assume rilevanza poetica solo avvicinando progressivamente il proprio destino a quello del cantore di una millenaria miseria collettiva nella dissonante grandiosità e miseria della sua reincarnazione nei panni di un povero ' Schlemihl ' e cioè di un disgraziato perseguitato dalla sorte. Sarebbe però senz'altro un errore pensare che metamorfosi e trasparenze siano *i* mezzi stilistici che il poeta ha scelto per conferire una superiore unità strutturale a quella variopinta sequela di frammenti epico-lirici, di tono frivolmente conversevole, cui sembra ridursi il suo testo, apparentemente costituito da null'altro che da un caos di elementi a volta a volta solenni, elegiaci, banalizzanti.

Già parlare di cristallizzazione è, nel caso di una poesia come *Jehuda ben Halevy*, semplicemente fuori luogo. Enumerazioni, digressioni, proliferazione di idee secondarie, di immagini e di catene di immagini, che occupano lo spazio poetico senza altra funzione che la loro proliferante presenza: questo tipo di scelte compiute da Heine non può che far saltare ogni possibile unità, ogni coordinazione degli effetti poetici. Si gira attorno al presunto nucleo centrale del componimento: è come se la sostanza del messaggio poetico venisse prima attirata fuori dalla sua tana e poi lasciata subito ricadere. Non è molto facile per il lettore scegliere tra due interpretazioni contrastanti: la luccicante superficie della poesia ha come unico e ultimo scopo quello di arricchire sempre più il messaggio poetico di riferimenti e prospettive, grazie alla folle corsa attraverso sempre nuovi ambiti e nuovi strati della memoria storico-lirica individuale e collettiva? O viceversa è l'intera favola, con i suoi mille riferimenti simbolici e con i suoi altrettanto numerosi salti da una dimensione all'altra della creazione poetica, a ridursi a nient'altro che a una fata morgana con le sue apparizioni indecifrabili che rendono l'*iter* della poesia così

pericoloso e sconcertante, ma insieme così affascinante per noi lettori?

La terza parte di *Jehuda ben Halevy* ci offre un esempio clamoroso di tale drastica alternativa. La poesia di Halevy non è inferiore alla poesia di Omero: in questa unica frase è possibile riassumere il messaggio contenuto nelle 61 strofe. Ogni strofa sembra dissolversi in una sconnessa sfilza di immagini, associazioni di idee, liste di nomi ecc. Solo a poco a poco emergono due fili unificanti, per altro puramente esteriori e cioè:

1) la sorte delle perle di Alessandro Magno dopo la battaglia di Arabella (sic!) giù giù fino a oggi, quando vanno a finire nelle mani della « colendissima Baronessa Salomon » (vv. 159-160) [11] a Parigi;

2) la sorte del relativo cofanetto che certo sarebbe destinato a custodire un tesoro non meno prezioso, vale a dire le poesie di Jehuda ben Halevy — ove mai dovesse finire nelle mani dell'io narrante che compare nella romanza. Il principio sul quale si basa la costruzione dell'intera romanza (forse rimasta frammentaria e divisa in quattro parti) è in fondo quello della creazione di singole immagini lussureggianti — e ciò vale in particolare proprio per la terza parte. Ancor più sorprendente può apparire un'altra constatazione: la cascata di immagini che caratterizza la terza parte ha un rapporto assai vago con il nucleo centrale del poemetto che abbiamo riassunto più sopra in quell'unica frase. Ciò non significa però — come un lettore ' normale ' sarebbe autorizzato ad attendersi — che le singole immagini o scene prese di per sé risultino particolarmente significative. Ciò che qui conta è piuttosto l'irrefrenabile sgorgare di sempre nuovi zampilli: dietro la cascata di parole e di clichés l'essenziale rimane non detto ma è inequivocabilmente avvertibile. La poesia « per grazia di Dio » (*Jehuda ben Halevy*, I, vv. 173-174) [12], di cui parla il nostro testo, non ha più nulla in comune con il *Lied* che

[11] « hochverehrte / Frau Baronin Salomon ».
[12] « Solchen Dichter von der Gnade / Gottes nennen wir Genie ».

Heine in *Atta Troll* (III, vv. 1-16) aveva esaltato perché « priva di scopo »[13]. Essa ci si fa incontro, dalle innumerevoli strofe della poesia, come un'apparizione insieme splendida e miserevole, canina e divina. Non ha bisogno di arrivare a una meta definita perché già il suo sfrenato agitarsi le consente di raggiungere più di ciò che può offrire un organismo poetico coerente di tipo tradizionale. L'immaginazione del poeta sembra qui aver rinunciato definitivamente al rapporto transitivo poesia - messaggio - lettore.

Praeludium

Sarà il caso anzitutto di precisare che la denominazione ' Praeludium ' deve essere qui intesa come esplicito riferimento all'importanza che nella tarda poesia di Heine hanno alcuni brani introduttivi. Ancora più importante nel nostro contesto è però il riferimento alla significativa sproporzione che esiste, per esempio in *Bimini*, tra il brano che avrebbe dovuto servire soltanto da prologo e lo sviluppo del tema presentato come principale. Si tratta in effetti di una evidente sproporzione, sia per quel che riguarda le dimensioni sia considerando l'aspetto della tecnica compositiva. Il *Prologo* di *Bimini* anticipa in ampia misura la sostanza poetica delle parti 1 - 4 che pure sembrerebbero concepite come parti principali. Si può dire che il *Prologo* divora il poemetto vero e proprio, che finisce col ridursi ad appendice, certo ricchissima di spunti poetici, del prologo stesso. *Felix culpa* — aggiungeremo noi, perché proprio a questa sproporzione dobbiamo se il *Prologo*[14] di *Bimini* è potuto diventare forse la più ricca fra le composizioni poetiche dell'ultima fase heiniana.

È nostra intenzione, s'intende, appoggiare con puntuali analisi questa nostra affermazione che speriamo non susciti eccessivi scandali. Prima però sarà il caso di ricordare

[13] « zwecklos ».
[14] VI, I, pp. 243-249.

che il lettore ritrova in *Bimini*, portato all'estremo e anzi ai confini di una dissoluzione parodistico-decadente, un tema che già più volte era affiorato nella cultura europea del XVIII secolo e che occuperà poi uno spazio sempre più ampio nel secolo XIX. Basterà qui ricordare l'importanza che il tema ' America ' assume in *Vitzliputzli*. In questo ciclo di romanze alla stanca Europa intrisa di romanticismo viene contrapposta l'America, presentata come una fresca e giovane Afrodite Anadiomene. Per la nostra Europa decadente l'America rappresenta il simbolo, insieme affascinante e orrendo, tragico e grottesco, di un'occasione di ringiovanimento storicamente mancata. La primitiva crudeltà dei Messicani e la spietatezza degli Spagnoli sono rappresentate con brutale teatralità, mentre la demonizzazione del dio americano, che si rivelerà poi fatale per un'Europa solo apparentemente superiore, è anticipata in immagini profetiche da cui risulta chiaramente che questo tentativo di ringiovanimento è destinato al fallimento in tutte e due le epoche. La prospettiva in termini di filosofia della storia dovrebbe acquistare trasparenza passando attraverso il *medium* poetico, ma in tale processo finiscono con l'affiorare e anzi predominare dissonanze di gusto berlioziano, dovute all'accostamento di elementi rococò e di elementi ispirati a una poetica dell'orrido, senza alcun tentativo di mediazione. Il principio dell'« accatastamento di cose impossibili »[15] rischia ad ogni istante di far saltare, o almeno di rimettere in discussione, la coerenza epica del tutto. Già nel *Praeludium* il lettore si trovava immerso in una mescolanza inaudita in cui si cumulavano i nuovissimi odori selvaggi della foresta vergine americana e gli odori di Regentstreet o anche quelli di « Rotterdam, / Accanto alla colonna di Erasmo »[16] (vv. 49-50). In *Vitzliputzli* il ricorso a effetti teatrali e la predilezione per le dissonanze arrivano

[15] « aufgetürmten Unmöglichkeiten ». Così in *Lutetia*, resoconto del 25 aprile 1844 (V, 582), a proposito della musica di Berlioz. Il primo a richiamare l'attenzione su questo passo è stato Ladislao Mittner (*Storia della letteratura tedesca*..., vol. I, p. 270).
[16] « zu Rotterdam, / Neben des Erasmi Bildsäul ».

a un punto tale che persino la tragicità del mancato ringiovanimento non può più venir presentata se non come *una* fra le tante dimensioni all'interno di un più vasto processo di dissoluzione.

In *Bimini* il processo è ancora più avanzato. L'oggi, soprattutto l'oggi dell'io narrante, è ancor più direttamente inglobato nel processo complessivo, provocando ulteriori e più profonde deformazioni della prospettiva epica. Abbiamo a che fare con una mescolanza (di fusione lirica non è certo il caso di parlare) di tre livelli: quello degli Spagnoli che per la loro sete d'oro privano l'Europa del XVI secolo della possibilità di un ringiovanimento che avrebbe segnato una svolta nella storia del mondo; quella di Ponce de Leon, che non riesce a raggiungere l'isola incantata dell'eterna giovinezza; quello infine dell'io narrante (e dell'uomo moderno in genere) che pur ben consci dell'insensatezza dell'impresa, non sanno però rinunciare a questa avventura priva di prospettive. L'io narrante però imbocca alla fine una strada del tutto nuova: non si può più dire che egli si tuffi nell'avventurosa ricerca dell'eterna giovinezza, in sostanza egli si limita a mimare — nella dimensione della creazione letteraria — l'avventura utopica che viene ora esplicitamente presentata come avventura esclusivamente metaforica e quindi puramente letteraria.

Questo è il punto decisivo. Sarebbe un errore parlare di miti nella tarda poesia heiniana nello stesso modo in cui è legittimo farlo a proposito delle creazioni mitiche che si ritrovano per esempio nel giovane Goethe o nel tardo Hölderlin. Ed è questo, a mio avviso, il limite oltre il quale non è riuscito ad andare lo stesso Ladislao Mittner [17] nella sua interpretazione, pur così ricca di nuovi punti di vista. Egli critica infatti la prolissità, la superficialità, il carattere stereotipato e pieno di dissonanze che indubbiamente contraddistingue questi testi, ma non riesce poi a vedere che proprio la consapevolezza heiniana di non poter più rievocare il mondo mitico nella sua verginale freschezza, ben lungi dal rappresentare una debolezza poetica di queste

[17] L. Mittner (n. 15), pp. 270 ss.

poesie, costituisce anzi il punto di partenza per arrivare a una ' poesia mitica ' di nuovo tipo.

L'esempio migliore per chiarire tale nodo critico ci viene dal *Prologo* di *Bimini*. A guardar bene, il tema di questi versi non è né il mito dell'eterna giovinezza né il fallimento del triplice tentativo di realizzare il miracolo del ringiovanimento, di cui abbiamo più sopra parlato. Ciò che nel *Prologo* viene in prima linea ed è rappresentato con grande maestria, è piuttosto il fallimento del tentativo letterario di dare forma epico-lirica al mito dell'impossibile riconquista della giovinezza. Nel testo operano due correnti che si muovono in direzione opposta. Da un lato si può parlare di un'ininterrotta proliferazione che arriva a includere via via sempre nuovi ambiti fantastici e storici in un complesso di immagini che si vien facendo sempre più vasto; dall'altro lato però — e questo è a mio avviso il punto decisivo e veramente nuovo — questa proliferazione svuota i miti della loro sostanza. Ciò che ancora restava del loro significato si esaurisce anch'esso a mano a mano che procede la loro riduzione a temi puramente ipotetici di una poesia che finisce col risultare non più realizzabile. Converrà qui sgombrare il campo da un possibile equivoco. Il procedimento descritto non si deve intendere nel senso che sia la riflessione critica del poeta stesso a compromettere la consistenza del mito — come tanto spesso accade negli scrittori del nostro secolo — o nel senso che, sempre a causa di quell'elemento riflessivo, il poeta non sarebbe in grado di riprodurla se non parodisticamente. In *Bimini* abbiamo a che fare con qualcosa di completamente diverso. Il *Prologo* è un prolisso, cronachistico resoconto dell'impossibile tentativo di dare forma poetica al mito. Il resoconto, che si tiene sempre su un tono di conversazione, sfocia in un ciarlatanesco invito al lettore a partire anche lui per Bimini. Bimini non è ormai più la meta appassionatamente agognata dal cavaliere spagnolo Ponce de Leon: essa è ormai solo la meta di un fantastico viaggio di scoperta compiuto all'interno di una dimensione solipsistica che è costituita da un gioco di pensieri e di rime tenuto a livello intenzionalmente artificiale.

Si ha qui, potremmo dire, un ribaltamento di prospettive rispetto all'*Embarquement pour Cythère* in cui Watteau vagheggiava il trasferimento della nobiltà francese nel mondo degli antichi miti. In Heine il mondo dei miti si volatilizza. I passeggeri, attirati con promesse provocatoriamente banali — e cioè poi il pubblico che Heine nonostante tutto cerca ancora di raggiungere —, vengono invitati, con gesto apparentemente scherzoso, a rinunciare alla fede progressista nel legame dialettico tra fantasia, mito e azione e a seguire il poeta come « pazzi passeggeri » (v. 198) [18] nel suo viaggio sulla « pazza nave » (v. 197) [19] alla volta di un'isola inventata in un solipsistico delirio. Il grande esperimento alchimistico non riguarda quindi il possibile-impossibile ringiovanimento individuale e universale ma investe la riduzione di questo tema mitico alla pura e semplice azione del poetare, del continuare ininterrottamente a poetare. Ovviamente questo eterno preludiare risulta d'intralcio a uno sviluppo tradizionale dei temi epico-lirici nelle parti seguenti del componimento. Non basta però ricondurre tale constatazione soltanto a un processo di relativizzazione e demistificazione: una volta giunto a compimento il processo di riduzione del componimento poetico al suo preludio, c'è infatti ancora qualcosa che rimane intatto e cioè il fatto stesso del preludiare. Per quanto i suoni che ne scaturiscono possano apparire a prima vista arbitrari e caotici (o viceversa artificiali ed astratti), essi rappresentano comunque l'unico elemento significativo che sopravvive in un mondo altrimenti del tutto svuotato di senso.

Postludium

Con questa definizione, che può forse suonare alquanto arbitraria, vogliamo qui attirare l'attenzione su tutte le diverse implicazioni di un processo che di per sé è ben noto

[18] « Narrenpassagiere ».
[19] « Narrenschiff ».

a tutti i conoscitori di Heine. Ci limiteremo qui a citare poesie come *Geoffroy Rudèl e Melisenda di Tripoli* e *Maria Antoinette*. La romanza ha inizio solo quando l'azione è già conclusa. Tutto è già accaduto, compiuto, definitivamente fissato e valutato. Non soltanto Melisenda e Rudèl ma anche il poeta e lo stesso lettore non sono, in questo mondo di spettri, altro che dei *revenants*. Superstite è solo ancora la possibilità di glosse, variazioni, esperimenti in un tono tra lo scherzoso e lo spettrale.

Vorremmo a questo punto tornare al già citato *Per la Mouche* che ci sembra offrire l'esempio più significativo di tale costellazione. Il lettore viene qui messo di fronte a un sogno che a prima vista sembra attingere il suo materiale soltanto dal serbatoio della tradizione romantica. Certo sarà il caso di aggiungere che la rigida coerenza con cui è sviluppato ogni dettaglio topico nonché l'accatastarsi, chiaramente intenzionale, di cose impossibili può senz'altro far nascere, in un lettore privo di pregiudizi, il sospetto che alla base di quella strana figurazione ci sia una particolare intenzione.

Un esempio molto significativo è costituito dalla straordinaria scoperta (« d'improvviso mi viene in mente », v. 63) [20] che il « morto con volto reso dolce dalla sofferenza » [21] (v. 20) adagiato in uno scoperchiato sarcofago di marmo è identico all'io narrante, che pure fino a un momento prima stava contemplando il morto e il sarcofago e da cui sembrava condizionata la prospettiva centrale dell'intera poesia. Oggi il lettore non può non avvertire quanto questa figurazione, presa a sé, sia vicina a uno scontato cliché. Persino miti così importanti per Heine come quelli che si riconducono a « l'edonismo dei greci » (v. 58) o al « teismo della Giudea » (vv. 58-59) [22], sono suggeriti, o meglio imposti al lettore come degli opposti accoppiati in modo volutamente stridente, secondo una formula di acco-

[20] « Wird plötzlich mir zu Sinn ».
[21] « Ein toter Mann mit leidend sanften Mienen ».
[22] « Des Griechen Lustsinn und der Gottgedanke / Judäas ».

stamento pseudodialettico. E non meno stridente e stereotipato si può qualificare il modo in cui viene introdotto il colloquio amoroso tra il « fiore della passione » personificato e il poeta morto. Le implicazioni simboliche del fiore vengono materializzate senza riguardo e ridotte a un'arida elencazione degli « strumenti del martirio » (v. 74) [23], indicati come « attrezzi teatrali » (v. 77) [24] che la passiflora porterebbe « ritratti nel calice » (v. 76) [25].

Questa pedante lista di ipotetici difetti della poesia, messa insieme con ovvii intenti provocatorii, non mira ad altro — s'intende — che a spianare la strada che porta a cogliere il vero principio compositivo della poesia. Anche in questo caso sarebbe però forse preferibile parlare di un principio anti-compositivo nel cui ambito l'appiattimento dei mezzi e degli oggetti della rappresentazione risulta esplicitamente tematizzato. L'applicazione di tale principio è particolarmente evidente nell'enumerazione di quei miti ellenici e giudaici che in tempi precedenti avevano animato e vivificato per tanta parte le creazioni poetiche e le discussioni ideologiche di Heine. Ora però il lettore non ha più davanti a sé degli esseri viventi tridimensionali bensì soltanto « figure scolpite a bassorilievo » (v. 24) [26] che consumano la loro parvenza di vita sull'esterno di un sarcofago. La storia degli ebrei e degli elleni è ormai finita, finita è la vita e ogni storia. Heine dà avvio al suo spettrale lavoro di composizione poetica solo nel momento in cui è venuto meno ogni segno di vita e ogni residuo movimento. La parola può solo catalogare ciò che è già accaduto, definitivamente concluso, svuotato del suo senso iniziale, fissandolo nella sua forma esteriore o presentandolo come *uno* dei membri di una enumerazione. La cosa può venir formulata anche partendo da un altro punto di vista: è il *Postludium* a rendere possibile l'inizio di una nuova vita, che certo chiameremo spettrale, ma nel senso

[23] « Marterinstrumente ».
[24] « Requisiten ».
[25] « abkonterfeit im Kelche ».
[26] « basrelief gemeißelte Gestalten ».

specifico che essa non conosce, per principio, alcun essere vivente fatto di carne e di sangue, ma solo parole. Le parole non possono oltrepassare la cerchia della lingua, questo è un punto scontato *a priori*. All'infuori dell'involucro linguistico non c'è più infatti alcun nucleo nascosto delle cose — non c'è più, almeno, per il poeta Heine. Variazioni, enumerazioni, giochi linguistici e concettuali con ciò che ha già finito di vivere e di svilupparsi sono gli unici *avvenimenti* ancora possibili in questo mondo spettrale fatto solo di parole.

All'inizio di questo studio avevamo già accennato al carattere paradossale della lunga sfilza di apostrofi, retoricamente magistrali, che, destinate a celebrare il trionfo del silenzio, confermano in realtà *per absurdum* il predominio assoluto della ' parola detta '. La lode che lo stesso Karl Kraus tributa alle poesie dell'ultimo periodo [27] conferma a sua volta fino a che punto quest'arte del *Postludium* riesca ad operare in profondità. Quest'arte spettrale è infatti ancora in grado di rappresentare un mondo defunto in cui tutto è già accaduto, con un'impressionante forza di suggestione, come se si trattasse dell'unico mondo ancora concepibile.

Scopo della nostra indagine era far emergere dal gran numero delle poesie tarde un gruppo di testi che si possa considerare omogeneo per il processo di dissoluzione delle strutture poetiche che in ciascuno di essi risulta predominante. In tali testi il gioco alterno tra continuità e discontinuità appare particolarmente istruttivo. La continuità però qui si risolve nel fluente, ininterrotto resoconto del processo di dissoluzione in cui sono coinvolte le strutture del mondo poetico e di quello reale. Dal canto suo la discontinuità contraddistingue i singoli personaggi, episodi, immagini (ma anche concetti, ' Witze ', pointes ecc.) che appunto non sono collegati organicamente con il tutto. Vero è che questa eterogenea successione di elementi si concentra poi su un unico palcoscenico, e cioè nella vuota sog-

[27] K. Kraus, *Heine und die Folgen*, p. 208.

gettività dell'io lirico, un palcoscenico su cui personaggi, episodi, immagini si adunano senza una motivazione obbiettivamente accertabile.

È nostra intenzione riequilibrare, nell'ultima parte del presente lavoro, la voluta unilateralità di una simile affermazione, sottoponendo a un accurato riesame i singoli risultati finora acquisiti. Già ora è possibile mostrare con un esempio concreto quanto sia funzionale nel tardo Heine quell'emergere, apparentemente arbitrario e meccanico, di personaggi, immagini, episodi.

Il riferimento più eloquente è senza dubbio quello alle strofe iniziali di *Jehuda ben Halevy*[28]:

Al palato mi s'attacchi
la mia lingua sitibonda
s'avvizzisca la mia destra,
prima ch'io, Gerusalemme,

ti dimentichi! Mi ronzano
testo e canto nella mente
oggidì, mi par d'udire
salmodianti voci d'uomini;

ed a tratti mi si mostrano
anche lunghe barbe ombrifere...
Visioni, chi è di voi
Yehudàh ben Halewì?

[28] I, vv. 1-24: « Lechzend klebe mir die Zunge / An dem Gaumen, und es welke / Meine rechte Hand, vergäß' ich / Jemals dein, Jerusalem — » / Wort und Weise, unaufhörlich / Schwirren sie mir heut' im Kopfe, / Und mir ist als hört' ich Stimmen, / Psalmodierend, Männerstimmen — // Manchmal kommen auch zum Vorschein / Bärte, schattig lange Bärte — / Traumgestalten, wer von euch / Ist Jehuda ben Halevy? // Doch sie huschen rasch vorüber; / Die Gespenster scheuen furchtsam / Der Lebend'gen plumpen Zuspruch — / Aber ihn hab' ich erkannt — // Ich erkannt' ihn an der bleichen / Und gedankenstolzen Stirne, / An der Augen süßer Starrheit — / Sahn mich an so schmerzlich forschend — // Doch zumeist erkannt' ich ihn / An dem rätselhaften Lächeln / Jener schön gereimten Lippen, / Die man nur bei Dichtern findet. »

Ma trascorrono fuggevoli.
S'impaurano gli spiriti
alle apostrofi dei vivi...
Pure, lui lo riconobbi.

Lo conobbi alla superba
pensierosa fronte pallida,
allo sguardo dolce-fisso
(tristemente mi scrutava).

Soprattutto lo conobbi
al sorriso misterioso
di due belle labbra armoniche,
quali soli hanno i poeti.

Quello che qui Heine ci offre è una sua variazione di un antico e rispettabilissimo topos. La memoria o la fantasia del poeta debbono affrontare il difficile compito di scegliere, tra una folla di figure, quell'unica che nel corso dell'opera è destinata a parlare. Un topos pressappoco simile a questo è oggetto di particolare predilezione da parte dei novellieri nel corso di tutto il XIX secolo (e basterà qui ricordare Storm e Turgenev). Trascegliere ed evocare una fra le tante figure che fanno ressa con insistenza emergendo da una lontananza temporale o spaziale: questo artificio topico della tecnica narrativa ha lo scopo di conferire alla obbiettiva narrazione di un avvenimento usuale nuove dimensioni, come la profondità della prospettiva umana, un'aura soggettiva, la possibilità di un collegamento con una gran varietà di destini umani.

Il più bell'esempio di un simile topos ce l'offre del resto lo stesso Heine nel famosissimo inizio della *Loreley*: « Mi sento così triste / E non ne so il perché ». Già il giovane Heine non si limita, in un esordio e cioè in un passo così in primo piano, a riprendere il topos dalla tradizione senza introdurvi cambiamenti. Da un lato i primi versi vengono a relativizzare il mondo fiabesco presentandolo come proiezione della soggettività di un singolo uomo; dall'altro però proprio lo stabilirsi di un tale collegamento serve a rendere di nuovo accessibile alla sensibilità moderna, attraverso il *medium* della soggettività dell'io lirico, la proiezione mitopoetica delle figurazioni archetipiche.

Nelle strofe introduttive di *Jehuda ben Halevy*[29] però la riduzione va tanto oltre che ormai si può parlare soltanto dell'affascinante gioco di un automatismo mnemonico. Il poeta, che rappresenta l'unica potenza degna di essere presa sul serio in un mondo ormai svuotato, non vede più alcuna possibilità di collegarsi con la 'realtà' o anche semplicemente con il mondo organicamente plasmato della tradizione poetica e leggendaria. Ciò che resta non è altro che un caos fatto di frammenti dal quale affiorano a caso singole figure, motivi e situazioni. Ben diverso è il caso di Odisseo che nella *Nekyia* tiene lontano dal sangue sacrificale le schiere di ombre che gli fanno ressa intorno. Odisseo permette infatti di bere il filtro magico solo a quelle fra loro che possono tornargli utili per favorire il suo ritorno in patria. Ciò che ricolma con forza invadente la fantasia di Heine è ciò che viene dal nebuloso regno dei ricordi e delle associazioni di idee. La 'fantasia' non è più in grado di trarre un cosmo dal caos, di trasformare il ripostiglio della memoria e della tradizione in figurazioni coerentemente strutturate. Il poeta e la sua fantasia non sono altro che un 'locus poeticus' accessibile a ogni ombra, senza alcun criterio di scelta.

E che non si tratti di una formula escogitata da qualche critico in vena di sottigliezze ce lo conferma una poesia tarda[30]:

---

[29] Cfr. anche il *Prologo* di *Bimini*, vv. 113-124.

[30] *Zum Lazarus*, 3, VI, I, pp. 202-203: « Wie langsam kriechet sie dahin, / Die Zeit, die schauderhafte Schnecke! / Ich aber, ganz bewegungslos / Blieb ich hier auf demselben Flecke // In meine dunkle Zelle dringt / Kein Sonnenstrahl, kein Hoffnungsschimmer; / Ich weiß, nur mit der Kirchhofsgruft / Vertausch' ich dies fatale Zimmer. // Vielleicht bin ich gestorben längst; / Es sind vielleicht nur Spukgestalten / Die Phantasieen, die des Nachts / Im Hirn den bunten Umzug halten. // Es mögen wohl Gespenster sein, / Altheidnisch göttlichen Gelichters; / Sie wählen gern zum Tummelplatz / Den Schädel eines toten Dichters. — // Die schaurig süßen Orgia, / Das nächtlich tolle Geistertreiben, / Sucht des Poeten Leichenhand / Manchmal am Morgen aufzuschreiben. »

Quest'orrida lumaca, il tempo,
oh come striscia tardo e lento!
Io poi sto fermo addirittura,
privato d'ogni movimento.

Non entra nel mio buio carcere
raggio di sole o di speranza.
Lo so: soltanto il cimitero
mi affranca da quest'atra stanza.

Ma forse sono morto già.
Forse non è che un mulinello
di larve l'urgere notturno
di fantasie nel mio cervello.

È forse di pagani dei
uno spettrale assembramento.
Scelgono a luogo di tripudi
il cranio di un poeta spento.

Gli orrori misti a voluttà,
le folli orgiastiche nottate,
talvolta all'alba le trascrive
la mano esanime del vate.

Il « cervello del poeta » non viene quindi rappresentato — secondo la tradizione — come forza strutturante, ma come 'locus poeticus' liberamente disponibile. In esso affiorano immotivatamente personaggi, immagini, situazioni che per la durata di un istante si aggregano in sempre nuove combinazioni fino a che nuovi personaggi, immagini, situazioni ne prendono il posto sulla scena del cervello. L'io lirico si limita a « trascrivere » (v. 20) con la sua « mano cadaverica » (v. 19) « le orge dolci da rabbrividire » (v. 17) che scorrono davanti ai suoi occhi in una quasi arbitraria successione di scene.

A questo punto converrà soffermarsi un attimo. Ogni studioso di estetica — idealista o materialista che sia — che vede nell'arte la realizzazione di valori e forme dati una volta per tutte, avanzerà a questo punto un'obbiezione indubbiamente non priva di peso. Proprio le nostre parole sembrano infatti suggerire una conclusione negativa: se le tarde poesie di Heine non hanno più una struttura unitaria, ciò vuol dire che il tardo Heine non era più in grado di

produrre autentica poesia, a prescindere poi dal fatto se la parola 'autentica' sia qui da intendere in senso più teoretico-contemplativo oppure socio-ideologico. Per controbattere tale obbiezione ogni ammiratore di Heine ha da decenni già bella e pronta una duplice risposta, che qui intendiamo tratteggiare anche se solo per accenni. Sul piano metodologico oggi dovrebbero non esserci più dubbi sul fatto che non ha senso parlare di valori e forme dati una volta per tutte e ciò per il semplice motivo che noi — cioè i lettori — possiamo entrare in contatto con essi solo nell'ambito di una correlazione dialettica fra testo, contesto e recezione. Per quel che riguarda poi il piano specifico, già da decenni è invalsa la consuetudine di affermare che il tardo Heine non può essere più considerato un tardo romantico ma piuttosto già un decadente o, per esprimersi con maggiore cautela, un predecadente. Questa risposta comporta una conseguenza precisa: di conseguenza sarebbe illegittimo valutare la sua poesia tarda facendo ricorso ai principi della poetologia romantica. Della prima risposta riteniamo ci si possa dichiarare senz'altro soddisfatti. La seconda richiede però una più attenta riflessione sui dati di fatto dal punto di vista poetologico. A tal fine sarà opportuno elencare alcune tra le caratteristiche che la *communis opinio* considera essenziali per definire decadente un'opera d'arte: arte leggera dell'allusione che sollecita l'attenzione del lettore rivolgendola al nucleo ineffabile delle cose; pluristratificazione e profondità della prospettiva; invisibili linee di collegamento tra le sfere, apparentemente eterogenee, del reale e del poetico; analogia come strumento di suggestione; rinuncia a una correlazione diretta e univoca fra poeta, messaggio e pubblico; ricerca dei più raffinati mezzi retorici che consentano almeno ad alcuni scelti lettori di inoltrarsi nella rete dei rapporti cosmici celati sotto la superficie del testo, a esclusione di un pubblico più vasto.

Sarà ancora il caso, sulla base di questo elenco — che del resto potrebbe venire senza sforzo allungato —, continuare a parlare del tardo Heine come di un poeta, se non decadente, comunque pre-decadente?

A prima vista si sarebbe portati a rispondere a questa domanda semplicemente con un no. Infatti, mentre innegabilmente la legge della 'parola detta', legge essenziale per la produzione giovanile e media di Heine, è opposta allo spirito più profondo della poesia decadente, non sembra che le cose stiano diversamente passando alla fase tarda. È vero che nelle composizioni che risalgono a quest'ultimo periodo Heine sembra violare la legge della 'parola detta', ma in realtà ciò è vero — abbiamo cercato di dimostrarlo nelle pagine precedenti — solo in un senso specialissimo e tale da sfuggire ad ogni semplicistica classificazione.

Anche in questo caso però, prima di arrischiare una risposta definitiva e quindi di impegnarci in una collocazione storica inequivoca del tardo Heine, converrà soffermarci a tentare una considerazione analitica di singoli aspetti di queste poesie. E ne risulterà una serie di elementi di decisiva importanza, ma anche di natura tutt'altro che univoca:

1) Per le poesie tarde di Heine sembra doversi parlare di iconoclastia, dato che in esse va perduta ogni capacità metaforica transitiva, ogni trasparenza simbolica che fino allora si riteneva prerogativa essenziale delle immagini poetiche: sta però di fatto che questa iconoclastia si realizza grazie a uno sfrenato potenziamento proprio della dimensione figurativa di ciascuna poesia.

2) La nostra interpretazione della perdita di sostanza semantica che caratterizza le tarde poesie tende a mettere in rilievo la constatazione di un paradosso come conseguenza dell'esclusivista pretesa dell'artista Heine di spalancare viceversa alla lingua 'invereconda' tutte le dimensioni sia della realtà esteriore che di quella interiore.

3) Abbiamo parlato di una posizione di privilegio che nelle poesie tarde di Heine viene accordata — nel senso su indicato — alla sfera della soggettività: ad essa per altro non corrisponde affatto — come ci si sarebbe potuti aspettare — una particolare sensibilità nei confronti di quei

regni della psiche umana che si aprono solo grazie all'uso di associazioni d'immagini basate sul principio della suggestione subconscia.

4) Grande spazio abbiamo infine assegnato al carattere de-strutturante di queste tarde composizioni poetiche. Sarebbe però erroneo collegare tale destrutturazione con quell'inquietante vaghezza di contorni che per lo più viene associata alla poesia di tipo onirico (come spesso è, a giudicare dall'esterno, questa heiniana).

È chiaro che anche questa seconda lista potrebbe venir arricchita senza difficoltà. A noi i punti indicati appaiono sufficienti per raggiungere almeno una risposta negativa al quesito avanzato più sopra: chi si ribelli all'idea che le tarde poesie di Heine debbano venir semplicemente dichiarate non pienamente accettabili quanto a sostanza poetica, non deve credere di poter diradare questi dubbi limitandosi a inserire quest'ultima fase della produzione heiniana nell'ambito della letteratura decadente e a reclamare quindi anche per essa il privilegio di caratteristiche anomale che, nel caso della letteratura decadente, tutti son pronti a riconoscere legittime.

C'è però un'altra via che si impone al critico e cioè quella che si concentra sullo studio di quel tipo di retorica che regge queste composizioni o almeno una parte di esse. Il punto allora sarà il seguente: che senso attribuiva Heine alla sua decisione di fondo che lo portava a imporre provocatoriamente al pubblico come ' poesia ' la massa destrutturata dei contenuti figurativi che ' si agitano ' nel ' cranio del poeta morto '? Interrogativo tanto più inquietante se si considera che fino allora quel pubblico aveva conosciuto, di Heine, composizioni e figurazioni poetiche solo in apparenza simili, in realtà però orientate in tutt'altra direzione.

Particolare attenzione merita inoltre la reazione singolarissima di Heine di fronte a uno sviluppo che per altro riguarda non solo lui ma tutta una serie di intellettuali europei dell'epoca. Heine si sottrae ormai all'illusione (o più propriamente alla menzogna filistea) secondo la quale, nonostante i profondi mutamenti in tutti i settori della

società moderna, sarebbe rimasto intatto esclusivamente il rapporto dialettico fra poeta (o scrittore) e lettore. Heine non crede più che lo scrittore possa continuare a dedicarsi indisturbato alla ' produzione ' di valori eterni con la stessa semplicità con cui ancora nell'età di Goethe al poeta era possibile — o così sembrava — cantare « come canta l'uccello ». Certo non tutti i nuovi intellettuali avevano acquisito piena coscienza della novità dei problemi della convivenza sociale né tutti erano pronti a fare i conti con questa nuova situazione o tanto meno a inserirvisi attivamente in prima persona. Anche il più sordo o restio non poteva però fare a meno di rendersi conto di quanto fossero divenute ormai problematiche le componenti stesse del processo e cioè poeti, valori, comunicazione, lettori (per non parlare poi di una dimensione ancora implicita, quella della massa non ancora arrivata alla lettura, una dimensione che stava per divenire sempre più influente proprio per la sua assenza). Comune a molti intellettuali contemporanei era la situazione di disagio che rimetteva in discussione il valore contestuale della loro attività e delle loro opere nell'ambito — che si veniva appena faticosamente profilando — della società moderna. Specifica di Heine è la via che egli scelse, affidandosi a un gesto di sfida al buon senso comune. La provocazione consiste, in ultima istanza, nel testardo rifiuto da parte di Heine di lasciarsi costringere a scegliere una sola via. Sarebbe frutto di un pieno misconoscimento della peculiare posizione di Heine volergli rimproverare a posteriori di aver voluto evitare a bella posta le vie che si aprivano davanti a un intellettuale come lui. L'elenco di queste vie rifiutate, o piuttosto fatte cadere, è presto fatto: la misteriosa via romantica verso il mondo dell'interiorità, una via per la quale Heine, anche nei suoi anni più tardi, mai accettò di mettersi, anche se non si devono trascurare certe sue improvvise accensioni spiritualistiche; la via di una spietata rappresentazione del disagio epocale e sociale che rischiava di compromettere l'equilibrio non solo degli intellettuali ma addirittura dell'intera società dell'epoca. Ma ancor minor senso avrebbe rimproverare a Heine un'eccessiva nonchalance o un'insufficiente autocritica che gli

avrebbero impedito di anticipare — solo in Europa e interi decenni prima dei veri decadenti — i miti della nuova mitologia decadente. Non si può dimenticare che, nonostante le apparenze esterne, l'essenziale per Heine non era, appunto, la creazione di nuovi miti.

La via che Heine scelse di fatto, anche se non espressamente, risultò in definitiva assai più diretta. Egli non rinunziò mai a collocarsi in mezzo al suo pubblico — pur sapendo che i suoi lettori non lo potevano più seguire, tanto più proprio quando si davano le arie di riuscire ancora a comprenderlo o quando sostenevano — certo in buona fede — che il cristallino Heine non aveva perso nulla della sua universale chiarezza. La provocazione da parte di Heine è da cercare nel fatto che il poeta effettivamente si atteggia come se anche per lui nel frattempo nulla fosse cambiato. Tiene fermo agli stessi temi, allo stesso tono, agli stessi strumenti stilistici cui aveva fatto ricorso già per decenni. Il risultato poetico risulta però, sul piano della comunicazione letteraria, radicalmente diverso perché orientata in una direzione radicalmente diversa è l'intenzione retorica che sta alla base delle sue tarde figurazioni poetiche. La differenza consiste nel fatto che temi, tono, strumenti stilistici non vengono più usati da Heine, ma piuttosto esibiti. Fra i due poli della menzogna filistea e dell'afasia ascetica Heine scorge una terza possibilità: egli si limita a far affiorare alla superficie delle sue poesie — con apparente oggettività — il complesso processo della dissoluzione di un atteggiamento mitopoetico e comunicativo già consolidato in un'intera tradizione. L'apparenza di oggettività è paradossalmente dovuta semplicemente al fatto che la soggettività del poeta diventa il vuoto palcoscenico (nel « cranio del poeta morto ») per il « corteo » delle fantasie, per le loro « orgie terribili e dolci ». L'ardimento poetico del tardo Heine consiste nella risolutezza provocatoria con cui egli utilizza la passività come funzionale strumento rappresentativo. Heine non è dunque né un tardo romantico né un realista né un decadente. Con ciò non si vuole suggerire l'immagine di un tardo Heine isolato fra i suoi contemporanei. In Europa egli non è certo l'unico

poeta che abbia avuto il coraggio di esibire davanti a tutti la propria soggettività con una nonchalance che confinava con la sfacciataggine per poi passare ad eseguire con grande arte davanti al pubblico i suoi serissimi giochi di prestigio.

Il nome di Charles Baudelaire non può mancare in questo contesto. Heine e Baudelaire: due uomini e due poeti profondamente diversi, che però hanno qualcosa in comune. Tutti e due sono stati capaci di utilizzare con sfacciato cinismo il vuoto esteriore e interiore trasformandolo in una dimensione retorica nel cui ambito riacquista un senso, sia pur provvisorio, la problematicità dei rapporti umani, sia quella conessa con la specificità delle situazioni sociali, sia quella dovuta alla natura stessa degli uomini. È evidente che un simile tentativo scaturisce dal fatto che l'intellettuale moderno è ormai consapevole di quanto si sia fatto per lui arduo, nell'ambito della nuova società, armonizzare la sua funzione collettiva e quella privata. Egli sa che in linea di principio non può più né parlare né tacere, che il suo ruolo si fa sempre più discutibile ma insieme, almeno come sintomo, sempre più significativo.

Al di là di questa constatazione sul valore sintomatico dei testi di Heine e di Baudelaire, non si può però trascurare un elemento essenziale: i testi di questi due moderni intellettuali si collocano all'estremo confine di ciò che tradizionalmente veniva considerato il regno del Bello e dell'esteticamente rappresentabile, ma restano per noi estremamente significativi anche e proprio da un punto di vista estetico. Oggi qualcuno potrebbe essere tentato di liquidare come di scarso peso o addirittura come non pertinente una simile considerazione finale. Ma si tratterebbe di un giudizio preconcetto, ispirato a una applicazione miope e meccanica di due tendenze di per sé indubbiamente positive quali la critica delle ideologie o la semiotica.

INDICAZIONI BIBLIOGRAFICHE

A) Le opere di Heine vengono citate secondo la 'Hanser Ausgabe':

Heinrich Heine, *Sämtliche Schriften* herausgegeben von Klaus Briegleb, München 1971 (Bd. IV *Atta Troll. Deutschland ein Wintermärchen*), 1975 (Bd. VI *Romanzero, Gedichte 1853 und 1854. Bimini*, 1. Halbband *Gedichte* herausgegeben von Walter Klaar). I numeri romani corrispondono al volume, i numeri arabi alle pagine.

B) *Studi*:

I:

K. Kraus, *Heine und die Folgen - Nachwort zu Heine und die Folgen - Zwischen den Lebensrichtungen. Schlußwort*, in K.K. *Werke* hrsg. von H. Fischer, Bd. 8. *Untergang der Welt durch schwarze Magie*, München 1960, pp. 188-222.

G. Lukács, *Heinrich Heine als nationaler Dichter* (1935), in G.L., *Schriften zur Literatursoziologie*, Neuwied 1961, pp. 358-382.

Th. W. Adorno, *Die Wunde Heine* (1956), in Th. W.A., *Noten zur Literatur I*, Frankfurt/M. 1958, pp. 144-152.

H. Mayer, *Die Ausnahme Heinrich Heine*, in H.M., *Von Lessing bis Thomas Mann. Wandlungen der bürgerlichen Literatur in Deutschland*, Pfullingen 1959, pp. 273-296.

H. Heißenbüttel, *Materialismus und Phantasmagorie im Gedicht. Anmerkungen zur Lyrik Heinrich Heines*, in H.H., *Zur Tradition der Moderne*, Neuwied 1972, pp. 56-69.

II:

W. Killy, *Ein Pferd für'n gutes Bild - Heine und Geibel*, in W.K., *Wandlungen des lyrischen Bildes*, Göttingen 1956, pp. 94-115.

W. Höllerer, *Heine*, in W.H., *Zwischen Klassik und Romantik. Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit*, Stuttgart 1958, pp. 58-99, 403-418.

P. Chiarini, *Heinrich Heine fra decadentismo e marxismo*, in P.C., *Romanticismo e realismo nella letteratura tedesca*, Padova 1961, pp. 81-103.

S. S. Prawer, *Heine - The Tragic Satirist. A Study of the Later Poetry 1827-1856*, Cambridge 1961.
L. Mittner, *Heine*, in L.M., *Storia della letteratura tedesca. Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970)*, Torino 1971, pp. 123-278.
W. Preisendanz, *Heinrich Heine. Werkstrukturen und Epochenbezüge*, München 1973.
B. von Wiese, *Signaturen. Zu Heinrich Heine und seinem Werk*, Berlin 1976.
W. Preisendanz, *Die umgebuchte Schreibart - Heines literarischer Humor im Spannungsfeld von Begriffs-, Form- und Rezeptionsgeschichte*, in W.P., *Wege des Realismus. Zur Poetik und Erzählkunst im 19. Jahrhundert*, München 1977, pp. 47-67.

III:

K. Weinberg, *Henri Heine, « romantique défroqué », héraut du symbolisme français*, New Haven/Paris 1954.
J. L. Sammons, *Heinrich Heine, the Elusive Poet*, New Haven and London 1969.
J. Schnell, *Realitätsbewußtsein und Lyrikstruktur. Heines Lyrik und ihre ästhetischen Voraussetzungen*, Diss. Konstanz 1970.
G. Storz, *Heinrich Heines lyrische Dichtung*, Stuttgart 1971.
D. Sternberger, *Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde*, Hamburg und Düsseldorf 1972.
A. Riemen, *Gedichte und Publizistik. Zu Heinrich Heines lyrischem Stil*, in « Heine-Jahrbuch » 1975, pp. 50-68.
F. Sengle, *Zum Problem der Heinewertung*, in *Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel*, hrsg. von H. Anton, B. Gajek, P. Pfaff, Heidelberg 1977, pp. 376-391.
I capitoli heiniani di H. Koopmann e B. von Wiese, in H. Koopmann (cur.), *Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 1979.
M. Niehaus, *Himmel, Hölle und Trikot. Heinrich Heine und das Ballett*, München 1959.

IV:

L. Zagari, *La 'Pomare' di Heine e la crisi del linguaggio 'lirico'*, in « Studi Germanici », N.S., 3 (1965), n. 1, pp. 5-38 (rist. in L.Z., *Studi di letteratura tedesca dell'Ottocento*, Roma 1965, pp. 121-154).
W. Preisendanz, *Die Gedichte aus der Matratzengruft*, in W.P., *Heinrich Heine. Werkstrukturen und Epochenbezüge*, München 1973, pp. 99-130.
F. Bartelt, *Entstehung und zeitgenössische Aufnahme des Romanzero von Heinrich Heine. Studien im Zusammenhang einer historisch-kritischen Edition*, Diss. Kiel 1973.

H. Rüdiger, *Vitzliputzli im Exil*, in *Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift für Benno von Wiese*, hrsg. von V.J. Günther, H. Koopmann, P. Pütz, H.J. Schrimpf, Berlin 1973, pp. 307-324.
B. von Wiese, *« Ich grüße dich, Phöbus Apollo ». Mythos und Historie in Heines später Lyrik*, in B. von Wiese, *Signaturen. Zu Heinrich Heine und seinem Werk*, Berlin 1976, pp. 167-195.
G. Sauder, *Blasphemisch-religiöse Körperwelt. Zu Heines 'Hebräischen Melodien'*, in W. Kuttenkeuler (cur.), *Heinrich Heine. Artistik und Engagement*, Stuttgart 1977, pp. 118-143.
H. Koopmann, *Heines 'Romanzero'. Thematik und Struktur*, in *Studien zur deutschen Literaturgeschichte und Guttungspoetik. Festgabe für Benno von Wiese*, « Zeitschrift für deutsche Philologie », 1978, pp. 51-69.

V:

M. Staub, *Die spanische Romanze in der Dichtung der deutschen Romantik mit besonderer Berücksichtigung des Romanzenwerks von Tieck, Brentano und Heine. Untersuchung zur vergleichenden Literaturgeschichte*, Diss. Hamburg 1970.

VI:

W. Hinck, *Heinrich Heine*, in W.H., *Die deutsche Ballade von Bürger bis Heine. Kritik und Versuch einer Neuorientierung*, Göttingen 1968.

VII:

F. Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution. 1815-1848*, Stuttgart 1971-80.
W. Woesler, *Heines Tanzbär. Historisch-literarische Untersuchungen zum 'Atta Troll'*, Hamburg 1978.

C)

Jehuda ben Halevy, I, vv. 1-24 e *Zum Lazarus 3* sono citate nella traduzione di F. Amoroso (*Poesie di Enrico Heine. Canzoniere. Romanzero*, Milano-Napoli 1952, pp. 313-314; *Ultimo canzoniere. Poesie sparse e postume*, ivi, 1967, pp. 16-17).

RIASSUNTI

MANFRED DURZAK, *« Un cimitero del romanticismo? ». Considerazioni sull'idioma lirico di Heine e sulla sua collocazione nel contesto storico.*

L'A. si propone — partendo dalla recensione di Hebbel al *Buch der Lieder* — di elaborare il punto di vista dal quale considerare storicamente la poesia heiniana in tutta la gamma delle sue possibilità. Il rapporto problematico di Heine con il linguaggio poetico della tradizione classico-romantica viene sottoposto a una minuziosa analisi anche in connessione con l'esempio di Platen. La perdita della totalità (così tipica del linguaggio lirico di Heine) viene verificata attraverso numerose citazioni, fino a diventare punto di avvio per un nuovo approccio critico con l'opera di Heine.

MANFRED DURZAK, *« kein Kirchhof der Romantik ». Überlegungen zu Heines lyrischem Idiom und seinem historischen Stellenwert.*

V. will, im Rekurs auf die Hebbelsche Rezension von Heines *Buch der Lieder*, den unparteiischen Standpunkt ausmachen, von dem aus sich der geschichtliche Ort der Heineschen Poesie in ihrem Möglichkeitsspektrum bestimmen läßt. Heines problematisches Verhältnis zur dichterischen Sprache der klassich-romantischen Tradition wird einer eingehenden Spezialanalyse unterzogen. Der Verlust an Totalität (so typisch für Heines lyrische Sprache) wird anhand zahlreicher Zitate belegt und darüber hinaus als Ausgangspunkt einer neuorientierten kritischen Auseinandersetzung mit dem Werk Heines betrachtet.

PAOLO CHIARINI, *Epigonismo e transizione. La scrittura di Heine fra personale e politico.*

La tensione presente nell'opera di Heine fra arte e ideologia viene intesa dall'autore come metafora politico-culturale di un processo di trasformazione che determina il ruolo dell'intellettuale e la qualità dei suoi scritti. Un tale taglio di lettura è necessario per non continuare a cadere nell'errore di un'ottica meramente estetica o politica. È la via migliore per cogliere il tratto peculiare

di Heine e cioè l'intreccio irripetibile di pubblico e privato. Si tratta quindi sostanzialmente di un'analisi che cerca di mettere in rilievo la dimensione epigonale ed eclettica di Heine — intesa come caratteristica storico-epocale.

PAOLO CHIARINI, *Epigonentum und Übergangszeit. Heines Schreibweise zwischen Privatem und Politischem.*

Die im Werke Heines immanente Spannung zwischen Kunst und Ideologie wird vom V. als ideologisierende Metapher eines Transformationsprozesses verstanden, der die Rolle des Intellktuellen und die Qualität seines Schaffens mitbedingt. Man muß notwendigerweise eine solche Perspektive heranrücken, um nicht immer wieder auf eine rein ästhetische oder rein politische Auseinandersetzung mit Heines Werk zu verfallen. Dadurch kann auch der charakteristische Zug Heines, nämlich die einmalige Verflechtung von Öffentlichem und Privatem erfaßt werden. Die Untersuchung will vor allem das Epigonale und Eklektizistische als epochengeschichtliche Merkmale herausarbeiten.

ALBERTO DESTRO, *Il* 'Buch der Lieder' *e i suoi lettori: le premesse di una ricezione fallita.*

Anche per un autore che tiene molto alla propria originalità, quale Heine, deve esistere tra autore e lettore una base comune che renda possibile il processo della comunicazione letteraria. Ciò vale in misura particolare per Heine, sempre attento alla sua azione sul lettore. Partendo da un'analisi della 'lirica di consumo' contemporanea, quale veniva pubblicata in grande quantità in giornali, riviste e 'almanacchi delle muse', si tenta qui di esaminare possibilità e limiti di una ricezione del *Buch der Lieder* di Heine adeguata alle intenzioni dell'autore. Malgrado un'ampia corrispondenza della lirica giovanile di Heine al gusto dell'epoca, tale ricezione fallì in ultima analisi per gli intenti civili emancipatori propri del *Buch der Lieder* e totalmente assenti invece nella produzione lirica corrente del tempo.

ALBERTO DESTRO, *Das* 'Buch der Lieder' *und seine Leser. Die Prämissen einer mißlungenen Rezeption.*

Selbst bei einem auf die eigene Originalität pochenden Autor, wie Heine es war, muß zwischen Autor und Leser eine gemeinsame

Basis zwischen Autor und Leser sein, die den literarischen kommunikativen Prozess ermöglicht. Dies gilt in besonderem Masse für Heine, der immer auf Publikumswirksamkeit bedacht war. Von einer Analyse von zeitgenössischer 'Gebrauchslyrik' ausgehend, wie sie massenhaft in Zeitungen, Zeitschriften und Musenalmanachen veröffentlicht wurde, wird hier der Versuch unternommen, Möglichkeiten und Grenzen einer den Absichten des Autors angemessenen Aufnahme von Heines *Buch der Lieder* zu untersuchen. Bei weitgehender Entsprechung von Heines früher Lyrik dem zeitgenössischen Geschmack scheiterte solche Rezeption letzten Endes an den emanzipatorisch-aufklärerischen Intentionen, die dem *Buch der Lieder* eigen sind und der übrigen damaligen gängigen lyrischen Produktion ganz fehlen.

IDA PORENA, *Schumann, Heine e la* « Dichterliebe ».

Da una breve analisi dei testi di Heine e del ciclo di Schumann emerge la tendenza, comune ai due autori, a fare un uso consapevole e critico del cliché romantico. L'intervento del musicista sul testo di Heine è seguito nell'esame delle sfasature fra il tempo musicale e quello poetico: l'insieme musica-poesia diviene un fatto autonomo, un nuovo oggetto sonoro.

IDA PORENA, *Schumann, Heine und die* « Dichterliebe ».

Durch eine kurzgefaßte Analyse der Gedichte Heines und des Schumannschen Zyklus « Dichterliebe » soll die den beiden Autoren gemeinsame Tendenz hervorgehoben werden, die zu einer bewußten und kritischen Verwendung des romantischen Klischees führt. V. folgt bei der Untersuchung von Schumanns Vertonungen der Gedichte Heines den Verschiebungen zwischen dem musikalischen und dem dichterischen Moment. Die daraus entstehende Einheit von Musik und Dichtung wird zu einem autonomen Gebilde, zu einem neuen Klang-Objekt.

KAROL SAUERLAND, *Riflessioni sulla collocazione storica dei* 'Reisebilder » *di Heine come genere letterario.*

Intenzione dell'A. è stabilire in tutte le sue implicazioni storico-letterarie, il rapporto di Heine con il genere letterario europeo delle impressioni di viaggio. Sulla base di tale tradizione — da Sterne,

a Archenholtz, a Seume ecc. — si può provare che i *Reisebilder* di Heine costituiscono una filiazione delle descrizioni di viaggio soggettivo-ironiche e insieme di quelle di ispirazione politica (o meglio soggettivo-politiche) e in un certo senso rappresentano cioè una sintesi dei due filoni.

KAROL SAUERLAND, *Gattungsgeschichtliche Reflexionen zu Heines* « Reisebildern ».

Absicht des V. ist Heines Verhältnis zur europäischen Gattung ' Reisebericht ' in all seinen literarisch-geschichtlichen Implikationen herauszuarbeiten. Auf Grund der europäischen Tradition der bekannteren Reiseberichte, die von Sterne, Archenholtz bis Seume reicht, kann nachgewiesen werden, daß Heines *Reisebilder* aus den subjektiv-ironischen und den politischen oder besser subjektiv-politischen Reisebeschreibungen erwachsen sind und gewissermaßen eine Synthese beider darstellen.

LIA SECCI, *Il linguaggio dionisiaco della danza nell'opera di Heine.*

Nel contributo viene analizzato il linguaggio heiniano, quello della danza bacchica, come momento culminante del motivo dionisiaco che attraversa tutta l'opera del poeta. Nella simbologia dionisiaca compaiono con significati distinti le categorie del ' maschile ' e del ' femminile '. Con l'aiuto di una chiave di lettura femminista si giunge ad identificare la affinità estetico-psicologica dell'arte heiniana con la categoria dionisiaca ' femminile ', e si rintracciano le motivazioni razionali e storiche di tale affinità in un progressivo estraniamento di Heine dalla società maschile e nella solidarietà ideologica con le donne oppresse da lui dichiarata in due corrispondenze di *Lutezia.*

LIA SECCI, *Die dionysische Sprache des Tanzes im Werke Heines.*

In dem Beitrag wird die Sprache Heines, nämlich die des bacchantischen Tanzes, als Höhepunkt des dionysischen Motivs analysiert, das das ganze Werk des Dichters durchzieht. In der dionysischen Symbolik erscheinen die Kategorien des « Männlichen » und des « Weiblichen » mit verschiedenen Bedeutungen. Mit Hilfe einer femministischen Interpretation läßt sich die ästhetisch-psychologische Affinität der Kunst Heines mit der dionysisch

« weiblichen » Kategorie indentifizieren; die rationell-historischen Gründe einer solchen Affinität lassen sich verfolgen anhand eines progressiven Fremdwerdens Heines gegenüber der männlichen Gesellschaft und anhand der ideologischen Solidarität mit den unterdrückten Frauen, zu der er selbst sich in zwei Briefen aus *Lutetia* bekennt.

MAZZINO MONTINARI, *Le* « Confessioni » *di Heine come testamento politico, filosofico, religioso, poetico.*

L'A. non considera l'« eliminazione del peccato » e il superamento di una concezione ontologizzante della « poesia » come risultato di un confronto ideologico ma piuttosto come punto di partenza di un atteggiamento spesso contraddittorio di Heine rispetto a due importanti fenomeni del tempo: il comunismo e il ritorno della fede religiosa. Da un'approfondita analisi dei *Geständnisse* e di altri testi tardi di Heine si può ricavare piuttosto la conferma dell'eterno diritto del poeta a rappresentare la dilacerazione nell'uomo e nella natura, anziché dedurne un allontanamento dal comunismo e un contemporaneo ritorno alle concezioni religiose occidentali.

MAZZINO MONTINARI, *Heines* « Geständnisse » *als politisches, philosophisches, religiöses und poetisches Testament.*

V. sieht in der « Abschaffung der Sünde » sowie in der Überwindung einer ontologisierenden Auffassung der « Poesie » nicht das Resultat einer Auseinandersetzung weltanschaulicher Natur sondern den Ausgangspunkt einer oft widerspruchsvollen Haltung Heines zwei bedeutenden Zeiterscheinungen gegenüber: dem Kommunismus und der Rückkehr zum religiösen Glauben. Auf Grund einer eingehenden Analyse der *Geständnisse* und anderer später Texte Heines läßt sich eher das ewige Recht des Dichters auf die Darstellung der Zerrissenheit im Menschen und in der Natur ablesen, als eine Abkehr vom Kommunismus nebst Hinwendung zu christlich-westlichen Auffassungen.

WOLFGANG PREISENDANZ, *Le isole della felicità come antimondo. Heine e i modi dell'idillio.*

La tradizione dell'idillio, dapprima legata ai modi del genere bucolico, aveva rappresentato per secoli i conflitti sociali in un

linguaggio contrappuntistico, dandoli per risolti. La compresenza di dolore e felicità non come condizione empirica dell'esperienza, trova la sua cifra nell'' idillico ' che va ben oltre i limiti del genere letterario dell'idillio stesso. La ricorrente presenza nella lirica e nella prosa di Heine di paesaggi esotici indiani del desiderio rientra in questa storia della funzione dell'idillio. Oltre a ciò si possono considerare in quest'ottica anche le evocazioni pluristratificate di mondi del desiderio, che costituiscono un momento oppositivo rispetto a una realtà vissuta ormai nel segno dell'alienazione.

WOLFGANG PREISENDANZ, *Glückslandschaften als Gegenwelt. Modalitäten des Idyllischen bei Heine.*

Die idyllische Tradition, zunächst an das Repertoire der Bukolik gebunden, stellte durch Jahrhunderte gesellschaftliche Konflikte kontrapunktisch als gelöst dar. Die Ko-Präsenz von Not und Glück, als empirischer Erfahrungszustand ausgeschlossen, hat ihre Signatur im Idyllischen weit über die Grenzen der literarischen Gattung Idylle hinaus. Die Rekurrenz indisch-exotischer Wunschlandschaften in Heines Lyrik und Prosa kann auf diese Funktionsgeschichte der Idylle bezogen werden. Darüber hinaus sind unter diesem Gesichtspunkt die vielfältigen Evokationen von Wunschwelten zu sehen, für die das Moment der Opposition zu einer im Zeichen der Entfremdung stehenden Empirie konstitutiv ist.

LUCIANO ZAGARI, *« Das ausgesprochne Wort ist ohne Scham ». Il tardo Heine e la dissoluzione del linguaggio poetico.*

In molti testi poetici del tardo Heine entra vistosamente in crisi la poetica della ' parola detta ', basata sulla fiducia che le cose del mondo e dell'animo non abbiano sottofondi che non possano essere illuminati dalla comunicazione verbale fra scrittore e pubblico. La crisi di questa poetica non comporta però né il silenzio né il sorgere di un'arte allusiva, ma anzi una patologica proliferazione della parola che dà luogo a costruzioni verbali rette non più dal principio della comunicazione ma da quello di un affascinante e stordente movimento *sur place*. Tale poetica della proliferazione verbale e della consunzione dei messaggi viene analizzata morfologicamente a proposito di alcuni grandi testi (*Jehuda ben Halevy, Bimini, Vitzliputzli, Für die Mouche, Zum Lazarus*) in una prospettiva critica europea.

LUCIANO ZAGARI, *« Das ausgesprochne Wort ist ohne Scham ». Der späte Heine und die Auflösung der dichterischen Sprache.*

In Heine späten Gedichten läßt sich oft die Krise einer Poetologie festellen, die bislang dem « ausgesprochenen Wort » die Kraft beigemessen hatte selbst die tiefsten Geheimnisse der Welt und des Menschen aufklären zu könnnen. Beim späten Heine ergibt sich allerdings weder einer Versuchung zum Schweigen noch ein Hang zum leise andeutenden Wort. Man kann eher von eine pathologischen Proliferation des dichterischen Wortes sprechen, die den Dichter zur Produktion verbaler Gebilde führt, die nicht mehr nach dem Grundsatz einer zweckmäßigen Kommunikation aufgebaut sind, sondern eine betörende und für uns moderne Leser faszinierende Bewegung *sur place* auslösen. Diese Poetologie der verbalen Proliferation und der Reduktion der Aussage wird an Hand einiger Gedichte (*Jehuda ben Halevy, Bimini, Vitzliputzli, Für die Mouche, Zum Lazarus*) in einem europäischen Kontext morfologisch untersucht und kritisch erläutert.

COLLABORATORI AL PRESENTE FASCICOLO

PAOLO CHIARINI, Università degli Studi di Roma, Lingua e Letteratura Tedesca, Fac. Lettere e Filosofia.

ALBERTO DESTRO, Università degli Studi di Bologna, Lingua e Letteratura Tedesca, Fac. Lettere e Filosofia.

MANFRED DURZAK, Universität Oldenburg, Deutsche Literaturwissenschaft.

MAZZINO MONTINARI, Università degli Studi di Firenze, Lingua e Letteratura tedesca, Fac. di Magistero.

IDA PORENA, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Lingua e Letteratura tedesca, Fac. Lettere e Filosofia.

WOLFGANG PREISENDANZ, Universität Konstanz, Deutsche Literaturwissenschaft.

LIA SECCI, Università degli Studi di Perugia, Fac. Lettere e Filosofia, Lingua e Lett. tedesca.

LUCIANO ZAGARI, Istituto Universitario Orientale, Napoli, Lingua e Letteratura tedesca, Fac. Lettere e Filosofia.