

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XX, 1

STUDI TEDESCHI

NAPOLI
GENNAIO - APRILE 1977

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

diretta da Fernando Ferrara

COMITATO DI REDAZIONE

Giovanni Chiarini, Lidia Curti, Raffaella Del Pezzo, Laura Di Michele, Fernando Ferrara, Marino Freschi, Maria Grimaldi, Jeannette Koch, Ludovica Koch, Horst Künkler, Gemma Manganella, Jan Hendrik Meter, Ida Porena, Maria Rosaria Saquella, Marina Vitale, Luciano Zagari.

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

XX, 1 GENNAIO - APRILE 1977

STUDI TEDESCHI

a cura di M. Freschi, I. Porena e L. Zagari

I N D I C E

ARTICOLI E SAGGI

Alberto Destro, *L'attesa contraddetta. La svolta finale nelle liriche del Buch der Lieder di Heinrich Heine* pag. 7

RICERCHE ED ESPERIMENTI

Joseph A. Kruse, *Die Qual dieser armen Schwäne. Zum Verhältnis von Realität und Fiktion in Heinrich Heines Hamburg-Darstellung* » 131

Riassunti » 157



AION
SEZIONE GERMANICA
STUDI TEDESCHI

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XX, 1

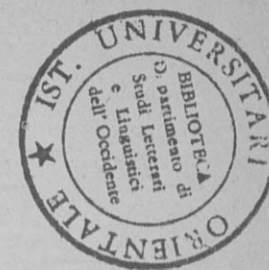
STUDI TEDESCHI

IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 56988

Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente.

NAPOLI
GENNAIO - APRILE 1977





ANNALE

SENIOR GERMANIC

XI

STUDI TEDESCHI

EDIZIONE 1912
M. P. 2.500
Dipartimento di Studi Germanici
e Linguistici dell'Università

1912
MILANO

ARTICOLI E SAGGI

L'ATTESA CONTRADDETTA. LA SVOLTA FINALE
NELLE LIRICHE DEL *BUCH DER LIEDER*
DI HEINRICH HEINE *

L'ironia come uno degli elementi costitutivi del *BdL*: possiamo cominciare da Wolfgang Menzel, che nel 1836 attribuisce a Heine la paternità dell'introduzione dell'ironia nelle forme liriche, e venire poi a Theodor Mundt, che qualche anno più tardi ne studia lo stile nella lirica come « barocca » mescolanza di serio e ironico, e scendere quindi via via per tutte le maggiori voci della critica heiniana passando naturalmente per Lukács che dell'ironia nel 1953 fa addirittura uno dei tratti distintivi della propria interpretazione di Heine come poeta nazionale, fino, in anni a noi più vicini, a Helmut Ernst Ruhrig, autore di una disser-

* Lista delle abbreviazioni: *BdL* = *Buch der Lieder*; *Lyr. Int.* = *Lyrisches Intermezzo*; *Heim.* = *Heimkehr*. Di qualche altra sigla verrà data ragione nel testo. Le citazioni dal *BdL* avverranno secondo il testo stabilito in Heinrich Heine, *Sämtliche Werke*, Düsseldorf Ausgabe, hrsg. von M. Windfuhr, I, *Buch der Lieder*, bearbeitet von P. Grappin, Hamburg 1975 (cit. con DHA, I/1 testo e I/2 apparato). Le citazioni da altre opere saranno tratte da Heinrich Heine, *Sämtliche Schriften*, hrsg. von K. Briegleb, München 1968 sgg., 6 voll. (cit. con SS). Le lettere saranno citate secondo la *Säkular-Ausgabe*, Berlin-Paris 1970 sgg. (cit. con HSA). Le traduzioni delle poesie del *BdL* saranno tratte dalle due edizioni: *Poesie* di Enrico Heine, trad. F. Amoroso, *Canzoniere - Romanzero*, Milano-Napoli 1952 (cit. con Amoroso) e Heinrich Heine, *Il libro dei canti*, trad. A. Vago, introd. V. Santoli, Torino 1971³ (cit. con Vago). I nomi dei traduttori in corsivo segnaleranno qualche intervento nostro sulla traduzione.

L'elaborazione di questo studio, concluso nell'estate 1976, è stata facilitata da un soggiorno di studio finanziato dal Deutscher Akademischer Austauschdienst nell'anno 1975 presso lo Heine-Institut di Düsseldorf.

tazione del 1953 incentrata proprio sull'umorismo ironico di Heine, o a Sieberg Salomon Praver che nel 1960 parla per il *BdL* di un « play of wit and irony » o a Walter A. Berendson che nel 1970 trova presente ovunque in tale raccolta un tratto umoristico¹. Anche se Beda Allemann² protesta nel 1956 contro un uso corrente improprio del termine 'ironia' a proposito delle liriche heiniane, l'accordo della critica si può considerare pressoché universale. Quanto meno, ciò vale per chi se ne è interessato. La controprova, infatti, la ricerca cioè di voci che neghino la presenza di un elemento 'ironia' nella lirica heiniana dà un risultato del tutto negativo: e un esito diverso sarebbe stato ben sorprendente per chiunque abbia un'esperienza di lettura del *BdL* o dei *Neue Gedichte*. Al massimo, l'ironia può venire ignorata o non presa in considerazione qualora l'angolo di visuale del critico sia rivolto ad altri interessi. Ad esempio Ladislao Mittner non ne fa molto conto in questo momento della lirica heiniana, preferendo appuntarsi su un'analisi stilistica e psicologica di alcuni *Leitmo-*

¹ W. Menzel, *Die deutsche Literatur*, vierter und letzter Theil, Stuttgart 1836², p. 335: Heine è « auch als lyrischer Dichter Stifter einer neuen Schule, indem er zuerst die Ironie in die lyrischen Formen einführte ». Th. Mundt, *Geschichte der Literatur der Gegenwart*, Leipzig 1853², p. 606: « Heines Lyrik ist eine barocke Mischung tiefster Empfindungen und Herzensbedürfnisse mit ironischer Weltverachtung und wollüstiger Selbstgeißelung ». G. Lukács, *Heinrich Heine come poeta nazionale*, in G. L., *Realisti tedeschi del XIX secolo*, trad. F. Codino, Milano 1963, pp. 95-157. H. E. Ruhrig, *Heinrich Heine. Beiträge zur Bestimmung seines ironischen Humors*, Diss., Freiburg i.B. 1953. S. S. Praver, *Heine: Buch der Lieder*, London 1960, p. 42. W. A. Berendson, *Die künstlerische Entwicklung Heines im Buch der Lieder. Struktur- und Stilstudien*, Stockholm 1970, pp. 53 sgg.

² B. Allemann, *Ironia e poesia*, trad. G. Voghera, Milano 1971, p. 29: « L'ironia, per potersi sviluppare, ha bisogno che il discorso si snodi con una certa ampiezza. Essa rimane esclusa non solo dall'epigramma, ma in genere dalle composizioni liriche brevi; e se si parla talvolta di ironia anche in questo campo (così, ad esempio, per le poesie di Heine), si fa allora un uso improprio di questo concetto ».

*tive*³; del pari, Johannes Klein spinge in primo piano, accanto alla dimensione ironica, l'elemento della « contraddizione »⁴ (formulazione, questa, interessante e vicina, pur se non sviluppata, a quanto andremo esponendo in queste nostre pagine).

Per non meno generale ammissione, inoltre, nel *BdL* il luogo deputato dell'ironia è dato dalla svolta finale, dalla *pointe* che chiude moltissime liriche e rovescia demistificandolo il patetismo non di rado convenzionale dell'infelicità amorosa. Questo effetto dissacrante viene percepito da numerosi recensori contemporanei⁵ come un tratto negativo, quasi che Heine si compiaccia di distruggere le proprie stesse composizioni poetiche (identificate dunque nel loro portato sentimentale), mentre per i lettori odierni esso invece può risultare l'unico pimento capace di far ancora gustare un repertorio di variazioni sul tema amoro, altrimenti stucchevoli nella loro ripetività. Il compito, allora, che ci siamo proposto, è quello di una rilettura del *BdL* proprio in vista di una ricognizione sistematica della funzione di queste chiuse che correntemente si definiscono ironiche, di una analisi del loro peso e della loro incidenza nel sistema espressivo di questa raccolta: un compito, quindi, di analisi d'un fatto tecnico-formale, limitato ma significativo⁶.

³ L'ironia non compare se non come uno degli elementi che permettono la transizione dal romanticismo al realismo: L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970)*, I, *Dal Biedermeier al fine secolo (1820-1890)*, pp. 137-138. Sul *BdL*, le pp. 160-204.

⁴ J. Klein, *Geschichte der deutschen Lyrik*, Wiesbaden 1957, p. 495.

⁵ Un'ampia scelta in *DHA*, I/2, 600 sgg. Cfr. anche E. Weidl, *Die zeitgenössische Rezeption des 'Buchs der Lieder'*, in « Heine-Jahrbuch » 14, 1975, pp. 3-23.

⁶ Questo aspetto della lirica heiniana, del resto troppo evidente per non essere recepito da qualsiasi lettore, compare com'è ovvio occasionalmente in tutta la letteratura critica su Heine, ma mai in forma sistematica e comunque di norma solo nella sua manifestazione più frequente e vistosa, la « Stimmungsbrechung » di cui ad esempio parla L. Hofrichter, *Heinrich Heine. Biographie seiner Dichtung*, Göttingen 1966, pp. 38 sgg. Maggior sviluppo hanno le

1. Dopo il lungo settore introduttivo degli *Junge Leiden*, in cui si raccolgono le poesie dei primi anni e in cui di ironia esistono poche tracce (piuttosto, si incontrano spesso accenti di romanticismo orroroso e comunque un'atmosfera cupa e un'infelicità insuperabile), è lo stesso Heine che provvede a fornire il lettore di un viatico nel senso di una lettura ironica, demistificante, antisentimentale, proprio del *Prolog* che apre il *Lyr. Int.*, il primo settore della parte più personale e originale del *BdL*:

Es war mal ein Ritter trübselig und stumm,
Mit hohlen, schneeweißen Wangen;
Er schwankte und schlenderte schlotternd herum,
In dumpfen Träumen befangen.
Er war so hölzern, so täppisch, so links,
Die Blümlein und Mägdlein, die kicherten rings,
Wenn er stolpernd vorbeigegangen.

Oft saß er im finstersten Winkel zu Haus;
Er hatt' sich vor Menschen verkrochen.
Da streckte er sehnend die Arme aus,
Doch er hat kein Wörtlein gesprochen.
Kam aber die Mitternachtstunde heran,
Ein seltsames Singen und Klingen begann —
An die Thüre da hört er es pochen.

indagini che lo studiano in rapporto all'ironia oppure al *Witz*, su una linea di ricerca diversa, come si vedrà, da quella qui affrontata. Tra le più importanti, oltre al già cit. lavoro di H. E. Ruhrig, si vedano E. Eckertz, *Heine und sein Witz*, Berlin 1908 (utile come spoglio di materiali) e V. Debluë, *Anima naturaliter ironica. Die Ironie in Wesen und Werk Heinrich Heines*, Bern 1970 (di cui è da lamentare soprattutto il taglio non cronologico e il respiro un po' scolastico), oltre naturalmente ai lavori sul *Witz* in generale, in cui Heine figura da testimone-principe: ricordiamo tra i più recenti W. R. Schweizer, *Der Witz*, Bern-München 1964 e W. Preisendanz, *Über den Witz*, Konstanz 1970.

Sulla letteratura critica su Heine riferiscono i lavori: E. Schmoll, *Der Streit um Heine*, Diss., Marburg 1956; E. D. Becker, *Heinrich Heine. Ein Forschungsbericht 1945-1965*, in «Der Deutschunterricht» 1966, Beilage zu Heft 4 e recentemente, con prese di posizione molto personali, anche se non sempre del tutto attendibili, e orientate a cogliere soprattutto la collocazione ideologico-metodologica delle opere segnalate, J. Hermand, *Streitobjekt Heine. Ein Forschungsbericht 1945-1975*, Frankfurt a.M. 1975.

Da kommt seine Liebste geschlichen herein,
Im rauschenden Wellenschaumkleide,
Sie blüht und glüht, wie ein Röselein,
Ihr Schleier ist eitel Geschmeide.
Goldlocken umspielen die schlanke Gestalt,
Die Aeuglein grüßen mit süßer Gewalt —
In die Arme sinken sich beide.

Sie spielen und singen, und singen so schön,
Und heben zum Tanzen die Füße;
Dem Ritter dem wollen die Sinne vergehn,
Und fester umschließt er die Süße —
Da löschen auf einmal die Lichter aus,
Der Ritter sitzt wieder ganz einsam zu Haus,
In dem düstern Poetenstübchen⁷.

Il prologo, che originariamente portava il titolo di *Das Lied vom blöden Ritter*, riferisce la fiaba d'amore vissuta nella fantasia dal cavaliere, la personificazione romantica (s'intende: *trivialromantisch*)⁸ in cui si trasfonde il poeta

⁷ « Vi fu un cavaliere, d'umor sempre nero, / dal pallido viso incavato; / vagava in silenzio, e sopra pensiero, / nei suoi tetri sogni affondato. / Ed era sì magro, sì goffo, sì strano, / che i fiori e le bimbe ridevano piano, / quand'era, inciampando, passato. // In casa, fuggiva la gente, scontroso; / nell'ombra, in un canto, sedeva. / E quivi, pur senza parlare, bramoso, / le braccia con ansia tendeva. / Ma poi, mezzanotte appena suonata, / si udiva di canti e di suoni un'ondata... / Qualcuno alla porta batteva. // Ed entra furtiva la bella adorata, vestita di spume fruscianti. / E come una rosa fiammante sbocciata, / è il velo suo tutto brillanti. / I riccioli avvolgono la snella figura, / gli occhietti salutano con grazia sicura... / Si abbracciano stretti gli amanti. // [...] // e suonan la cetra, così dolcemente, / e danzano in danza perfetta; / ed il cavaliere mancare si sente, / l'amata lo abbraccia più stretta... / Ma a un tratto improvvisa si spegne ogni luce, / soletto il poeta ancor si riduce, / là nella sua tetra stanzetta. » Vago 93-94.

⁸ Sul problema del rapporto tra la poesia di Heine e il romanticismo cfr. il vecchio repertorio di motivi, immagini e spunti in comune di O. zur Linde, *Heinrich Heine und die deutsche Romantik*, Freiburg i.B. 1899. Si veda inoltre F. Strich, *Heinrich Heine und die Überwindung der Romantik*, in F. S., *Kunst und Leben. Vorträge und Abhandlungen zur deutschen Literatur*, Bern-München 1960, pp. 118-138 e E. Simon, *Heine und die Romantik*, in E. S., *Brücken*.

per un breve momento, al termine del quale, tuttavia, egli si ritrova pur sempre solitario nella sua oscura stanzetta. Finito il sogno, la realtà rimane quella miserabile della solitudine e della povertà. Riconquista, dunque, dei diritti della realtà sui sogni letterari e falsi del repertorio romantico? O addirittura protesta per l'emarginazione sociale del letterato, costretto all'alienante esercizio dell'evasione fantastica per sottrarsi alla durezza del presente? In realtà, il testo della poesia appare molto più articolato: il cavaliere, lungi dall'essere un modello di vigoria e ardore quale vorrebbe il diffusissimo *topos* trivialromantico, è rabbuiato e muto, immerso in sogni inespressi e non chiari (« dumpf »), la sua figura è allampanata e pallida, i movimenti impac-

Gesammelte Aufsätze, Heidelberg 1965. Recentemente ha proposto alcuni spunti non privi di interesse Ch. Siegrist, nel Nachwort al vol. I, *Gedichte*, dell'edizione Heinrich Heine, *Werke*, Frankfurt a.M. 1968, pp. 493-505. La posizione di Heine è, secondo tale critico, quella genialmente epigonale di chi sa raggiungere « mit intellektuellen Mitteln noch einmal dichterische Leistung » (p. 498); anziché profilare la figura sullo sfondo del romanticismo, conviene tuttavia più vederlo collocato in una « tradizione illuminista » tra Lessing e Nietzsche (p. 503). Di carattere nettamente ideologico invece la ricostruzione del debito heiniano verso il romanticismo fatta da G. Lukács, *op. cit.* pp. 143 sgg., secondo cui Heine riprende la polemica anticapitalistica dei romantici salvandosi però dalle secche retrograde (medievalizzanti ecc.). « Ma la principale eredità romantica che Heine fece propria era il carattere popolarmente plebeo del romanticismo » (p. 143): in particolare attraverso il *Volkslied*. L'attenzione di Lukács si concentra comunque più sullo Heine pubblicitario e lirico politico che non sul momento del *BdL*. Sulla valutazione critica del romanticismo da parte di Heine si vedano invece W. Kutteneuler, *Heinrich Heine. Theorie und Kritik der Literatur*, Stuttgart 1972, pp. 31 sgg., P. U. Hohendahl, *Heines Kritik an der Romantik*, in « Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft » 17, 1973, pp. 318-361 e K. W. Becker, *Klassik und Romantik im Denken Heinrich Heines*, in *Streitbarer Humanist und Volksverbundener Dichter. Internationale wissenschaftliche Konferenz, Weimar 1972*, Weimar 1973, pp. 255-276. A. S. Dmitrejew, *Die Beziehungen zwischen dem Schaffen des jungen Heine und dem ästhetischen Programm der Jenaer Romantik*, *ivi*, pp. 172-189 sottolinea decisamente gli elementi di continuità rispetto al primo romanticismo, parlando ripetutamente senz'altro del « romantico Heine ».

ciati e maldestri. Sembra una copia, volta ancor più al grottesco, di Don Chisciotte, con un più di passività, di abulia: non muove a far guerra ai mulini a vento per conquistare Dulcinea, ma attende che la sua bella gli venga a far visita e solo allora « Der Hölzerne steht jetzt in Feuer, / Der Blasse erröthet, der Träumer erwacht, / Der Blöde wird freier und freier. »⁹ Siamo di fronte, in altre parole, non a un rinvio all'idealizzato cavaliere pseudomedievale alla Fouqué, ma alla sua deformazione ironica, al cinquecentesco, anacronistico cavaliere della Mancina. Tuttavia, questa figura vive una storia che rispetta esteriormente tutte le convenzioni della fiaba trivialromantica: l'attesa dell'innamorata nella fatale ora di mezzanotte, la sua apparizione, bellissima ma d'una bellezza tutta generica e risaputa (fiorente come una rosa, bionda come l'oro), l'incantesimo nell'acqueo palazzo di cristallo. Il lettore è guidato su due binari, quello della convenzione e quello della incrinatura del *topos* convenzionale. Le sue attese sono alimentate dalla scoperta ripresa dei più triti motivi della fiaba cavalleresca e deluse dalla scarsa rispondenza dell'eroe ai canoni topici della convenzione. La svolta finale rompe con la convenzione (ma fino a un certo punto: basti pensare al *topos* della vicenda fiabesca vissuta in sogno su cui si basa, per fare solo un esempio, tanta parte della 'fiaba drammatica' del teatro popolare viennese), meglio: svela la convenzione come tale, come non realtà e le contrappone il banale squallore quotidiano. In tal senso si può definire ironica. Insieme, però, non si può negare una dimensione patetica alla figura del poeta, rinserrato nella sua stanza oscura, a inseguire sogni inevitabilmente macchiati dalla realtà miserabile e ridicola (dobbiamo indurre una somiglianza tra la figura maldestra e comica del cavaliere e quella del poeta?): di un patetismo venato di *humor*¹⁰ alla

⁹ « Lui, che era tanto legnoso, si accende, / lui pallido arrossisce, lui sognatore si risveglia, / lui impacciato si fa più e più ardito. »

¹⁰ Sulla presenza e l'intimo legame di *pathos* e ironia, di serietà e di riso, in Heine sono sempre utili le pagine del fortunato lavoro

Spitzweg, sì che poco manca a che il lettore, anziché sorridere della vacuità dell'evasione fantastica, la riviva anche lui, conscio della sua smaccata convenzionalità e del suo persistente fascino. Tutto questo — non è da negare — in una poesia che ha un valore esclusivamente programmatico-introdotivo, di prologo, appunto, ma che certo non è tra quelle che si possano ricordare per gravidanza poetica. Ironia, dunque, quale chiave proposta dall'autore stesso all'inizio, per un orientamento del lettore? Se si vuole, ironia: ma d'una natura speciale e complessa, multiforme e tale, insomma, che noi preferiremo non impiegare tale termine, per non incorrere in ambiguità e nell'obbligo di infinite precisazioni.

Ma vediamo qualche altra lirica di questo Heine 'ironico', ad esempio *Lyr. Int. LIII*:

Ich steh' auf des Berges Spitze,
Und werde sentimental.
« Wenn ich ein Vöglein wäre! »
Seufz' ich viel tausendmal.

Wenn ich eine Schwalbe wäre,
So flög' ich zu dir, mein Kind,
Und baute mir mein Nestchen
Wo deine Fenster sind.

Wenn ich eine Nachtigall wäre,
So flög' ich zu dir, mein Kind,
Und sänge dir Nachts meine Lieder
Herab von der grünen Lind'.

Wenn ich ein Gimpel wäre,
So flög' ich gleich an dein Herz;
Du bist ja hold den Gimpeln,
Und heilest Gimpelschmerz¹¹.

di W. Höllerer, *Zwischen Klassik und Moderne. Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit*, Stuttgart 1958, pp. 58-99.

¹¹ « Seduto in cima al monte, / romantico divento. / 'S'io fossi un uccellino! / sospiro ogni momento. // Se una rondine io fossi, / bimba, a te volerei, / presso alla tua finestra / il nido mi farei. // Se un usignolo io fossi, / bimba, a te volerei, / sopra il tiglio di notte / sol per te canterei. // S'io fossi un merlo, subito / volerei sul tuo cuore; / ai merli tu vuoi bene / e ne sai curar le pene. » *Vago*, 147.

Siamo senza dubbio di fronte a uno degli esempi più chiari di *pointe* finale dissacrante e, più che ironica, addirittura sarcastica, con la compiaciuta insistenza sull'ambiguità del termine 'Gimpel'. Tuttavia la struttura della poesia non è tanto semplice, non è costruita cioè su un andamento lineare bruscamente spezzato dalla svolta finale. Le rotture infatti sono almeno due. La prima è costituita dal passaggio tra prima e seconda strofa: la constatazione consapevole del sentimentalismo, con la citazione letterale del notissimo *Lied* popolare, fa a pugni proprio con l'indicazione dello stato d'animo « sentimentale » e con i mille sospiri del poeta. Questa apertura quanto meno ambigua (ma in realtà assai più che tale) entra in contraddizione con le strofe 2 e 3, interamente tenute sul tono del *Volkslied*, la sua elementarità e impersonalità di lessico e di sentimenti, i suoi parallelismi, le sue ripetizioni, la facile cantabilità. Il lettore, spinto a un atteggiamento critico-consapevole dalla prima strofa, è ora indirizzato invece alla melodia banale ma orecchiabile del canto popolare. In chiave di *Volkslied* apre poi anche l'ultima strofa, ma con una prima dissonanza nella scelta della specie d'uccelli chiamata all'identificazione ipotetica, che è quella del *Gimpel* e non quella canonica dell'usignolo o quella, non meno popolare, della rondine. Gli ultimi due versi rappresentano poi la rottura violenta (troppo violenta, a dire il vero) e la sàpida vendetta dell'innamorato respinto a favore di un mediocre seppur facoltoso pretendente. Il lettore, che nella prolungata ripresa del tono da canzone popolare (due strofe e mezza) s'era immerso in qualche misura nell'atmosfera « sentimentale » (e sia pure con qualche riserva per l'avvertimento iniziale troppo consapevole e per l'eccessiva facilità del canto delle strofe centrali), è ricondotto bruscamente al livello dello sberleffo se non addirittura dell'insulto. Su un piano un po' meno analitico la struttura complessiva della poesia potrebbe comunque venire descritta

Da rilevare l'ambiguità semantica di 'Gimpel' (ciuffolotto, *Phyrrula vulgaris*), che può valere anche 'persona sciocca', un po' appunto come, in alcune regioni italiane, 'merlo'.

anche in soli due tempi: un primo momento « sentimentale », cui il lettore è indotto (forzato) dalla prima strofa e in cui è confermato dalle due strofe seguenti, sì da stabilire in lui una attesa in tal senso. Tale attesa è poi smentita violentemente dalla chiusa finale.

Un altro esempio ci è fornito da *Lyr Int.* LVIII, una lirica che riprende in buona parte il tema del *Prologo*:

Der Herbstwind rüttelt die Bäume,
Die Nacht ist feucht und kalt;
Gehüllt im grauen Mantel,
Reite ich einsam im Wald.

Und wie ich reite, so reiten
Mir die Gedanken voraus;
Sie tragen mich leicht und luftig
Nach meiner Liebsten Haus.

Die Hunde bellen, die Diener
Erscheinen mit Kerzengeflirr;
Die Wendeltreppe stürm' ich
Hinauf mit Sporengeklirr.

Im leuchtenden Teppichgemache,
Da ist es so duftig und warm,
Da harret meiner die Holde —
Ich fliege in ihren Arm.

Es säuselt der Wind in den Blättern,
Es spricht der Eichenbaum:
Was willst du, thörichter Reiter,
Mit deinem thörichtem Traum?¹²

¹² « Umida e fredda è la notte, / nel bosco io cavalco solingo; / scuote gli alberi il vento autunnale, / nel grigio mantello io mi stringo. // E mentre cavalco, cavalcano / davanti a me i dolci pensieri; / della mia donna alla casa / mi portano aerei e leggieri. // Abbaiano i cani, con fiacole / splendenti ecco i servi apparire; / le scale con impeto io salgo / facendo gli sproni tinnire. // Nel salotto splendente di luce, / fra i tappeti, v'è un dolce tepore; / la mia cara ivi è in trepida attesa, / tra le braccia a lei volo sul cuore... // Il vento tra i rami borbotta / e dice la quercia: 'che vuoi / tu, pazzo cavaliere, / coi pazzi tuoi?' » Vago, 152.

Anche qui la struttura è sostanzialmente in due tempi, di cui il primo mostra una articolazione interna. Il primo tempo abbraccia le strofe 1-4 e non si discosta dalla lirica romantica più risaputa: la cavalcata nel bosco battuto dal vento, la solitudine del poeta abbandonato ai sogni della sua fantasia, il contenuto cavalleresco-erotico di maniera della fantasticheria. Nulla incrina la facile liricità di questi versi, neppure il passaggio dalla realtà della cavalcata (str. 1-2) al sogno (str. 3-4): passaggio invero inespreso e solo intuito, sì che la fantasticheria vagamente teatrale e piena dei *Requisiten* di molte favole romantico-cavalleresche si discosta appena dal livello della realtà, quasi ne rappresenta solo un proseguimento. Il ritorno al piano della realtà si ha nella strofa 5 con l'accento al vento: cui segue, negli ultimi due versi, la rottura. Il cavaliere sentimentale è in realtà pateticamente, accoratamente sciocco, come lo è il suo sogno, vuoto e irrealizzabile. Il lettore, cullato fino ad ora in una mistura di patetismo sentimentale, di *féerie* romantica tra quinte aristocratico-cavalleresche, mantenuto a lungo in questa atmosfera, fino all'instaurarsi in lui di una attesa univoca in questa direzione, viene bruscamente disilluso alla fine da una svolta che butta all'aria tutto il fascino del sogno per lasciare, al più, un'ombra di patetica simpatia verso lo sciocco sognatore che di esso s'era alimentato.

In altre liriche siamo invece più vicini a un esito propriamente ironico. Ad esempio in questa:

Die Linde blühte, die Nachtigall sang,
Die Sonne lachte mit freundlicher Lust;
Da küßttest du mich, und dein Arm mich umschlang,
Da preßttest du mich an die schwellende Brust.

Die Blätter fielen, der Rabe schrie hohl,
Die Sonne grüßte verdrossenen Blicks;
Da sagten wir frostig einander: « Lebwohl! »
Da knixtest du höflich den höflichsten Knix¹³.

(*Lyr. Int.* XXV)

¹³ « Il taglio fioriva, gli uccelli cantavano, / il sole rideva di gioia raggianti: / e tu mi baciasti e tu m'abbracciasti / e tu mi stringesti

La vicenda sentimentale è tratteggiata nei suoi due momenti culminanti: quello dell'ardore e dell'amore corrisposto, e poi quello del gelo e della separazione. Ma ciò che distingue questa lirica dalle innumerevoli esercitazioni metriche di analogo argomento nella produzione contemporanea è l'ultimo verso nella sua pregnante e concentratissima accusa alla donna, nel cui gesto — compiuto secondo le più formali regole dell'etichetta dei salotti — il lettore percepisce, insieme all'irrimediabile distacco tra gli innamorati, un tempo abituati a ben altre forme di rapporto, un riferimento implicito, non tematico, alle motivazioni sociali della separazione. Non a caso il verso è costruito sulla iterazione delle due sole unità lessicali 'Knix' e 'höflich', legate rispettivamente la prima da un costrutto raro come l'accusativo interno e la seconda dalla ripetizione in due funzioni grammaticali (avverbio e aggettivo) che il tedesco com'è noto distingue assai meno nettamente delle lingue romanze, ma pure distingue. Il risultato è di una svolta tanto radicale quanto repentina. Svolta, tuttavia, non tematica, giacché all'addio gelido s'era accennato nel verso precedente, mentre i versi iniziali della seconda strofa già avevano preparato l'atmosfera autunnale propizia alla separazione: in questo senso non v'è sorpresa nel lettore, che assiste alla fine prevista di una storia d'amore già esaurita. La svolta riguarda piuttosto la formulazione linguistica, che abbandona il linguaggio sentimentale tardo-romantico, l'ambientazione naturale e la sintassi elementare, per assumere improvvisamente una forma sintattico-grammaticale letteratissima e artificiosa, con elementi lessicali tratti dalla sfera semantica della vita di società. È una pietra tombale che cade sulla vita dei sentimenti. L'ironia che ne viene investita sia la donna (motivata nel suo agire da pregiudizi sociali?), sia lo stesso poeta, la cui storia sentimentale viene svalutata dalla impeccabile e liquidatoria gentilezza delle buone maniere.

al seno anelante. // Le foglie cadevano, il corvo gracchiava, / il sole era fosco alla nostra partenza: / e noi ci dicemmo un gelido addio, / e gentil tu facesti gentil riverenza. » *Amoroso*, 71.

[12]

A considerazioni solo in parte analoghe ci conduce un'altra famosa o famigerata lirica di questa raccolta:

Die Erde war so lange geizig,
Da kam der Mai, und sie ward spendabel,
Und alles lacht, und jauchzt, und freut sich,
Ich aber bin nicht zu lachen kapabel.

Die Blumen sprießen, die Glöcklein schallen,
Die Vögel sprechen wie in der Fabel;
Mir aber will das Gespräch nicht gefallen,
Ich finde Alles miserabel.

Das Menschevolk mich ennuyiret,
Sogar der Freund, der sonst passabel; —
Das kömmt, weil man Madame tituliret
Mein süßes Liebchen, so süß und aimabel¹⁴.

(Lyr. Int. XXVIII)

Anche qui, come nella poesia appena esaminata, esiste la contrapposizione linguistica tra il mondo romantico convenzionale e il caricatissimo tedesco infranciosato, che esaspera un vezzo dei salotti (gli « spendabel », « kapabel », « passabel », « aimabel » e gli « ennuyiret » e « tituliret » che dispiacquero tanto a Mörike): tra, quindi, il sentimento che ancora vive nel poeta e le condizioni sociali che hanno reso impossibile realizzare il suo amore e che hanno spinto l'amata a sposare un altro uomo, appartenente alla cerchia delle cui pretese eleganze francesizzanti la poesia si prende tanto insistentemente gioco. A questa lirica deve spettare un posto d'onore quale testimonianza dell'ironia heiniana, la quale qui non è concentrata, come sovente accade, nei

¹⁴ « La terra fu sì a lungo avara e gelida; / ma venne il maggio, ed essa si fe' prodiga, / e tutto ride, si rallegra e giubila; / ridere solo a me non è possibile. // Sbocciano i fiori, le campane squillano, / gli uccelli parlan come nelle favole; / a me soltanto non garba discorrere, / ogni cosa mi sembra miserevole. // E mi reca fastidio l'uman genere, / persin l'amico un tempo sopportabile: / e tutto ciò perché ' Signora ' chiamano / la mia fanciulla, così dolce e amabile. » Vago, 122.

[13]

versi di chiusura, ma si presenta disseminata nel corpo della poesia, e precisamente nel lungo susseguirsi di coppie di versi chiusi, in posizione di rima, dalle bizzarre formazioni francesizzanti. Ogni volta, cioè, in ogni coppia di versi, a un *Anlauf* romantico e convenzionale corrisponde, in chiusura, una disillusione operata per mezzo del gallicismo. Ciò avviene regolarmente nelle prime due strofe. Nella terza la situazione si modifica nel senso d'una maggiore, più insistita presenza dei francesismi in tutte e quattro le posizioni di rima. Qui, poi, incontriamo la svolta finale, la sorpresa per il lettore che cominciamo ormai a identificare come uno dei tratti distintivi del *BdL*. Solo che la vera svolta non è tanto quella (pur non trascurabile) della riduzione del fatto, drammatico per il poeta, del matrimonio dell'amata alla sua formulazione linguistica, all'impiego cioè del titolo di *Madame* (che spiega l'accanita insistenza sull'uso grottesco dei francesismi su cui si costruisce la poesia), quanto l'accento contenuto nell'ultimo verso al « süßes Liebchen », cioè a un uso linguistico, e quindi a un mondo d'affetti, autentici e sentimentalmente 'seri', che sembravano ormai impossibili, sepolti sotto il cumulo dei ridicoli gallicismi (addensati in particolare proprio nell'ultima strofa). Se svolta finale c'è (come noi riteniamo), contrariamente alle attese del lettore essa avviene qui in senso patetico-sentimentale: colei che per gli altri è ora « Madame », per il poeta rimane « mein süßes Liebchen ». Non si può tuttavia negare un'ultima, irriducibile ambiguità nell'impiego di « aimabel », che non ha la stessa portata ironica degli altri francesismi, grazie proprio alla carica di patetismo del « Liebchen » da cui anche « aimabel » è coinvolto (né sfuggirà che questo è anche l'unico francesismo di valore emotivo positivo, sì che esso si presta particolarmente bene ad assumere in sé entrambe le funzioni, di prosecuzione, ormai solo più giocosa, della manipolazione linguistica da un lato e di conferma dall'altro lato della serietà, della sincerità della finale apertura sentimentale).

Sarà il momento adesso di volgerci a qualche esempio tratto dalla *Heim.*, cominciando da due delle liriche più

[14]

famose e più rappresentative di questa raccolta. La prima di esse:

Als ich, auf der Reise, zufällig,
Der Liebsten Familie fand,
Schwesterchen, Vater und Mutter,
Sie haben mich freudig erkannt.

Sie fragten nach meinem Befinden,
Und sagten selber sogleich:
Ich hätte mich gar nicht verändert,
Nur mein Gesicht sey bleich.

.....
Auch nach der vermählten Geliebten
Fragte ich nebenbei;
Und freundlich gab man zur Antwort,
Daß sie in den Wochen sey.

.....
Schwesterchen rief dazwischen:
Das Hündchen, sanft und klein,
Ist groß und toll geworden,
Und ward ertränkt im Rhein.

Die Kleine gleicht der Geliebten,
Besonders wenn sie lacht;
Sie hat dieselben Augen,
Die mich so elend gemacht ¹⁵.

(Heim. VI)

Non sfuggirà come, rispetto alle ultime due poesia esaminate, qui il gioco dell'ironia si sia fatto più sottile, meno polemico, e investa, intriso di sentimentalismo, lo stesso

¹⁵ « Quando in viaggio per caso i parenti / della mia cara ho incontrato, / babbo, mamma, e sorella piccina, / con gioia m'han ravvisato. // M'han chiesto se stavo bene, / e subito insieme han notato / che solo ero pallido in viso; / del resto per nulla mutato. // [...] // Tra l'altro pur dell'amata / io chiesi, che ora ha marito; / e amabilmente mi dissero: / 'Da poco essa ha partorito'. // [...] // 'Lo sa, il gentil cagnolino / divenne grande e arrabiato', / la piccola a un tratto gridò, / 'e l'hanno nel Reno affogato'. // La piccola è simile a lei, / quando ride è il suo ritratto; / ha proprio i suoi occhi, quegli occhi / che tanto infelice m'han fatto. » Vago, 168-169.

[15]

poeta, coinvolto nella banalità della conversazione e impacciato nel chiedere « nebenbei » notizie dell'antica innamorata. Il calo dell'aggressività ironica è legato al passaggio dai francesismi di società e dall'ambiente dei salotti al linguaggio colloquiale e alla cerchia familiare. Non manca, tuttavia, anche qui l'intervento di un'ironia più marcata e dura, nella penultima strofa: tutto il distacco tra il passato vivo nel ricordo e il presente, è concentrato nel destino brutale del cagnolino che, cresciuto e malato, viene affogato nel Reno. Dall'idillio piccoloborghese della memoria malinconica il lettore viene richiamato bruscamente, senza mediazioni, inaspettatamente, alla brutalità dell'esperienza che tutto altera e distrugge. (Il passaggio non è tra idillio e realtà, poiché il dialogo delle strofe 1-5 non è meno realistico che nella strofa 6.) Il passato è irrimediabilmente tale. Sopravvive solo un ricordo dolce di una passione non estinta. Ma — ecco la seconda, più definitiva chiusa — anche questo ricordo viene minacciato dal presente, dalla presenza degli occhi affascinanti della sorella minore dell'amata. Non l'inizio senz'altro di una nuova vicenda amorosa, solo la sua possibilità: ma tanto basta perché la prima, tormentosa e finora dominante, ne venga irrimediabilmente relativizzata. Non è solo finita la vecchia storia a causa d'un evento esterno come il matrimonio, è mutato o sta per o potrebbe mutare anche il vecchio innamorato, che si scopre sensibile agli occhi e al riso di un'altra donna (e sia pure nell'attenuazione ambigua della somiglianza con la prima). Dalla poesia della memoria ancor viva il lettore è condotto attraverso due *shock* finali alla considerazione dell'irrevocabilità di quel passato (tutto è cambiato: il cane, ma anche certo l'amata) e della transitorietà, ancor più tragica, dello stesso sentimento nel poeta che all'inizio della poesia poteva parere tuttora integro.

Passiamo ora all'altra lirica:

Mein Herz, mein Herz ist traurig,
Doch lustig leuchtet der Mai;
Ich stehe, gelehnt an der Linde,
Hoch auf der alten Bastei.

Da drunten fließt der blaue
Stadtgraben in stiller Ruh';
Ein Knabe fährt im Kahne,
Und angelt und pfeift dazu.

Am alten grauen Thurme
Ein Schilderhäuschen steht;
Ein rothgeröckter Bursche
Dort auf und nieder geht.

Er spielt mit seiner Flinte,
Die funkelt im Sonnenroth,
Er präsentiert und schultert —
Ich wollt', er schösse mich todt¹⁶.

(Heim. III)

La composizione è molto lineare: a una contrapposizione iniziale tra il cuore triste del poeta e la lieta natura primaverile fa seguito per tutta la durata della poesia (ad eccezione dell'ultimo verso) una panoramica variata e densa di dettagli e figurine di genere, nella quale il lettore dimentica la tristezza dell'osservatore. Anzi, dei protagonisti di questo panottico animato, l'ultimo, la sentinella accanto alla garitta, è quello su cui maggiormente si accentra l'attenzione grazie alla sottolineatura coloristica (la torre grigia, l'uniforme rossa, il brillio del fucile nel rosso del tramonto). Proprio tale particolare vivacità nella descrizione di questa figurina distoglie ancor più il lettore dal ricordo della tristezza del poeta — se mai ancora tale ricordo sia operante. Ed ecco quindi l'effetto tanto più sorprendente e imprevedibile dell'ultimo verso, che ha la secchezza e la definitività del colpo di fucile che si vorrebbe destinato a por termine alle pene dell'innamorato. Riesce difficile par-

¹⁶ « Risplende festevole il maggio, / ma triste, ma triste è il mio cuore. / Io sto sugli antichi bastioni, / poggiato ad un tiglio in fiore. // Scorre laggiù l'azzurro / canale calmo e lento: / un ragazzotto in barca / tien l'amo e fischia al vento. // [...] // Sta una garetta di guardia / al vecchio forte lassù: / un milite in rossa uniforme / passeggia in su e in giù. // Gioca col suo moschetto, / che al sole pur rosso si è: / presentat'arm, spall'arm... / Vorrei che sparasse a me! » *Amoroso*, 94-95.

lare di ironia heiniana a proposito di questa poesia: eppure essa è universalmente riconosciuta come una delle più tipiche della *Heim*. Quello che in parte può essere assunto con ironia, dovrà essere forse meglio definito ricorrendo ad altre categorie.

Interrompiamo per un momento questa analisi di singole liriche (scelte abbastanza casualmente tra le componenti i cicli centrali del *BdL*), e consideriamo i risultati raccolti fino ad ora. Esiste un'indubbia affinità nella struttura di queste poesie, affinità che solo parzialmente può venire indicata nel loro carattere ironico (alcune di esse non lo sono affatto). Il dato unificante è da indicare piuttosto in una categoria diversa e più ampia, di cui l'ironia è una manifestazione particolare: e cioè in quella che definiremo l'attesa contraddetta o negata. Essa consiste in questo: il lettore trova dei segnali (reminiscenze letterarie, andamento da *Volkslied*, esplicite indicazioni del poeta) che lo inducono a orientarsi, come fa chiunque si accinga alla lettura di un testo poetico, in una certa direzione, tematica o formale che sia. Ciò instaura in lui un elementare meccanismo di attesa della prosecuzione in tale direzione (una sorta di forza d'inerzia), mentre in realtà una svolta imprevedibile, di norma alla fine della composizione, contraddice tale attesa. Talvolta la svolta finale è di carattere ironico o demistificante. Talora invece è di carattere patetico. A volte è molto marcata, aggressiva, a volte appena percettibile. Già la rilettura delle sette liriche appena esaminate potrebbe indicarci varie gradazioni nell'applicazione di questa tecnica, ma sarà più interessante volgerci, per verificare natura e limiti dell'attesa negata, ad altre liriche, limitando in un primo momento il campo ancora al *Lyr. Int.* e alla *Heim*. Come prima ci siamo affidati a una scelta ampiamente casuale, quasi ad apertura di libro, così ora invece procederemo sistematicamente, limitandoci però (per non abusare troppo della pazienza del lettore) ad esaminare solo la parte iniziale di ciascuno dei due cicli. Più avanti forniremo un elenco completo delle liriche in cui è riscontrabile lo stilema dell'attesa contraddetta.

2. La prima poesia del *Lyr. Int.* che può interessarci è la terza del ciclo:

Die Rose, die Lilje, die Taube, die Sonne,
Die liebt' ich einst alle in Liebeswonne.
Ich lieb' sie nicht mehr, ich liebe alleine
Die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine;
Sie selber, aller Liebe Bronne,
Ist Rose, und Lilje und Taube und Sonne¹⁷.

Si tratta di un fragile motivo musicale, tenuto tutto sulle 'ottave alte' delle vocali 'chiare': notazione, questa, non trascurabile, giacché l'esilità, per non dire l'evanescenza, tematica costringe a identificare tutta la consistenza della poesia proprio nel suo tessuto linguistico-musicale. Anche tuttavia a livello dell'esilissimo motivo tematico è già constatabile un embrione di attesa contraddetta: da una iniziale contrapposizione (amavo la natura, ora non amo più la natura ma solo 'lei') si approda infatti a una identificazione (la donna è ora per me quello che un tempo era la natura), con un rovesciamento di posizioni. Ma, ripetiamo, non è nell'epigrammatica inconsistenza del contenuto trasportabile in prosa che si può cogliere la vitalità di questa lirica. Essa vive o muore a livello di musicalità linguistica, per cogliere la quale sarà necessario compiere un percorso diverso. Una elementare indagine statistica ci dà un quadro della ricorrenza vocalica piuttosto singolare, con una assoluta preminenza delle vocali 'i' ed 'e', isolate o nei dittonghi 'ei' (pur sempre 'chiaro' nella pronuncia 'ai') e 'ie'. In particolare ciò vale per i vv. 3 e 4, nei quali compaiono rispettivamente una e nessuna vocale diversa da quelle indicate. La frequenza di vocali o dittonghi diversi da 'i' e 'e' nei vari versi è la seguente (tra parentesi il numero complessivo di vocali o dittonghi): 3 (12), 2 (11), 1 (10), 0 (12), 2 (9), 6 (12). Si può dire, in altre parole, che

¹⁷ « Il sole, la tortora, il giglio, la rosa, / amai questi e quelle con gioia amorosa. / Ma non li amo più. Or c'è una bambina, / bellina, carina, piccina, divina ... / Ed ella ora, unica mia fonte amorosa, / m'è sole e m'è tortora, m'è figlio e m'è rosa. » Amoruso, 63.

si costituisce un sistema vocalico fondato sulla larghissima dominanza di 'i' ed 'e', e che tale sistema è violato solo nell'ultimo verso dalla distribuzione paritetica tra 'i'-'e' e altre vocali. Tradotto nei termini dell'indagine che ci interessa, ciò significa che nel lettore si instaura una attesa di continuità del sistema 'i'-'e', contraddetta dall'ultimo verso. È evidente una curva ben definita nell'andamento della poesia, che da una iniziale contrapposizione tra vocali differenti giunge col v. 4 all'identità assoluta, con la ripetizione monocorde per quattro volte dell'unico *colon* 'ie'-'ei'-'e'. Alla pausa logica, metrica e fonologica di questa riduzione all'identico a se stesso, non più quindi sviluppabile, fa séguito una ripresa discorsiva, quasi un 'ripreser fiato' (il v. 5 è sintatticamente il più prosastico, nell'uso dell'apposizione, elemento riflessivo, mediato), fino alla cadenza metrica marcatissima, conclusiva, del v. 6 e alla sua rottura del sistema, la sua sorpresa per il lettore. Non ci nascondiamo che questa lirica rappresenta un caso estremo e isolato (e di conseguenza anche un caso non particolarmente rappresentativo) di attesa contraddetta affidata solo al tessuto fonico. Di norma infatti Heine opera proprio con materiali o tematici o, se strettamente linguistici, lessicali (in particolare intersezione di campi semantici diversi, accostamento di registri linguistici remoti ecc.), di cui qui ovviamente ci interessa la maniera di organizzazione, la struttura formale, la 'forma del contenuto'¹⁸ quindi, portatrice di suoi significati diversi e autonomi rispetto ai contenuti tematici. Ma di ciò dovremo riparlare più oltre.

Quanto era accennato vale senz'altro anche per la lirica seguente:

Wenn ich in deine Augen seh',
So schwindet all mein Leid und Weh;
Doch wenn ich küsse deinen Mund,
So werd' ich ganz und gar gesund.

¹⁸ Sul termine 'forma del contenuto', derivato da L. Hjelmslev, cfr. M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano 1976, pp. 138 sgg.

Wenn ich mich lehn' an deine Brust,
Kommt's über mich wie Himmelslust;
Doch wenn du sprichst: ich liebe dich!
So muß ich weinen bitterlich¹⁹.

(Lyr. Int. IV)

Le due quartine si compongono di coppie di versi chiaramente articolate, anche sintatticamente (Wenn - Doch wenn / Wenn - Doch wenn). La loro successione fino al v. 6 traccia un *climax* di *topoi* erotici, ripercorsi per altro con sbrigativa disinvoltura, non senza un sospetto di accentuazione paradossale e ironica: lo sguardo dell'amata guarisce i dolori del poeta, il suo bacio lo risana del tutto, l'abbraccio gli fa sentire le gioie del cielo. A questo punto il lettore è totalmente proiettato nella direzione di una ulteriore *Steigerung* di estasi amorosa provocata dalle parole della donna « Ich liebe dich! » L'ultimo verso rappresenta invece una caduta, l'inversione netta e immotivata del moto ascendente; al posto del culmine della felicità subentra l'amarezza del pianto. Perché? La svolta è psicologicamente incomprensibile senza il ricorso a informazioni d'altra fonte. La consapevolezza della falsità della donna? La previsione del suo futuro tradimento? La considerazione degli ostacoli sociali che le impediranno di accettare l'amore del poeta? La immotivazione, l'inespresso dopo la banalità dei momenti erotici accennati nei vv. 1-6 contribuiscono ad accentuare la repentinità della svolta finale (ritroveremo applicata molto più radicalmente anche altrove la tecnica dello *Aussparen*, del non dire, come elemento di contraddizione d'una poesia per il resto tutta detta, tutta esplicita).

Proseguendo nella nostra ricerca dobbiamo fermarci ora non alla successiva, ma alla lirica ancora seguente:

Lehn' deine Wang' an meine Wang',
Dann fließen die Thränen zusammen;
Und an mein Herz drück' fest dein Herz,
Dann schlagen zusammen die Flammen!

¹⁹ « Quando ti guardo negli occhi, ogni mia pena scompare; / quando ti bacio la bocca, / mi sento risanare. // Quando ti stringo al mio seno, / provo un celeste incanto. / Ma quando mi dici 't'amo', / piango d'amaro pianto. » Amoroso, 63.

Und wenn in die große Flamme fließt
Der Strom von unsern Thränen,
Und wenn dich mein Arm gewaltig umschließt —
Sterb' ich vor Liebesehnen!²⁰

(*Lyr. Int. VI*)

Si tratta di motivi affini, anche se non identici, a quelli della lirica appena esaminata. La situazione data è quella dell'abbraccio di due amanti infelici; il pianto (per l'imminente addio? per l'impossibilità del loro amore?) si mescola alle fiamme della passione, e proprio quando più stretto è l'abbraccio, il poeta si sente morire « vor Liebesehnen ». Non v'è dubbio che qui la svolta finale sia meno brusca perché meno immotivata che nel caso appena analizzato, ma un elemento di sorpresa rimane. La scena è pur sempre quella di un appuntamento d'amore, e d'amore corrisposto: il desiderio di morire apparterrebbe psicologicamente a un momento successivo. Né manca la nota grafica, il trattino di sospensione alla fine del v. 7, a sottolineare, da parte del poeta, l'instaurarsi di una svolta inattesa.

Tralasciando, delle poesie successive, *Lyr. Int. VIII* in cui pure forse non sarebbe impossibile indicare un qualche grado di sorpresa per il lettore (la distanza tra le stelle immobili del v. 1 e la « grammatica » del volto della donna dei vv. 11-12 che ne spiega la lingua, anche se diminuita dalla presenza dei « filologi » del v. 6, continua ad essere troppo grande per non interferire con le attese ipotizzabili nel lettore), giungiamo ora a una delle liriche più celebri del ciclo:

Im Rhein, im schönen Strome,
Da spiegelt sich in den Well'n,
Mit seinem großen Dome,
Das große, heilige Cöln.

²⁰ « Appoggia la tua guancia alla mia guancia, / sì che un unico pianto ne discenda! / E premi al cuore mio, forte, il tuo cuore, / sì che un'unica fiamma ecco s'accenda! // E quando delle lagrime il torrente / colmo trabocca in quel possente ardore, / e il braccio mio ti stringe fortemente, / ecco, io muoio nel desio d'amore! » Vago, 100.

Im Dom da steht ein Bildniß,
Auf goldenem Leder gemalt;
In meines Lebens Wildniß
Hat's freundlich hineingestrahlt.

Es schweben Blumen und Englein
Um unsre liebe Frau;
Die Augen, die Lippen, die Wänglein,
Die gleichen der Liebsten genau²¹.

(*Lyr. Int. XI*)

Il Reno, il duomo di Colonia, un quadro medievale: il lettore contemporaneo è legittimato nelle sue attese di una lirica cattolicheggiante d'argomento mariano. Come, in effetti, essa era nella sua forma originaria, in cui l'ultima strofa suonava:

Die Augen, die Lippen, die Wänglein,
Die sah ich schöner nie.
Es kommt und spricht ein Englein:
Gegrüßt seyst du, Marie!²²

Invece, al termine della versione definitiva, il lettore deve scoprire che l'interesse del poeta per il dipinto non è dovuto alla sua ispirazione religiosa, ma alla somiglianza della Madonna con l'amata. L'interesse religioso, che tutto lasciava intendere essere il motivo originario, è sostituito improvvisamente da quello erotico in un moto non ascendente, di esaltazione della fanciulla (paragonata alla Madonna), ma discendente (Maria è rilevante perché somiglia all'amata). Si noti come, al di là dell'ovvio effetto di sor-

²¹ « Si specchia nell'onda del Reno, / in quella superba corrente, / la grande, la santa Colonia, / con il suo Duomo possente. // Nel Duomo v'è una Madonna / dipinta su cuoio dorato; / nella mia vita selvaggia / essa benigna ha raggiato. // Volteggiano fiori e angioletti / intorno all'immagine pia; / le guance, le labbra, gli occhietti, / son quei della piccola mia. » Vago, 105.

²² « Gli occhi, le labbra, le guance / mai vidi più belli in vita mia. / Viene un angioletto e dice: / 'Salute a te, o Maria.' » In « Rheinisches Unterhaltungsblatt », 18 agosto 1822, con il titolo *Der Gruß des Engels. Aus der Mappe eines Malers.*

presa, non sia possibile indicare in questa *pointe* altro senso ideale se non quello di una sorridente e non troppo impegnativa relativizzazione della religiosità. L'aspetto irriverente, lievemente sacrilego di questo rovesciamento di prospettiva non va a parer nostro troppo amplificato. Esso in ogni caso non introduce male al gruppo di liriche che seguono, di cui la prima è questa:

Du liebst mich nicht, du liebst mich nicht,
Das kümmert mich gar wenig;
Schau' ich dir nur in's Angesicht,
So bin ich froh wie 'n König.

Du hassest, hassest mich sogar,
So spricht dein rothes Mündchen;
Reich' mir es nur zum Küssen dar,
So tröst' ich mich, mein Kindchen²³.

(Lyr. Int. XII)

Il discorso da fare a proposito di questa lirica deve essere più differenziato, giacché a livello tematico non si ha qui una vera e propria svolta finale in contraddizione con le attese create nel lettore. C'è soltanto l'intensificazione sensuale di un atteggiamento, presente fin dall'inizio, di *non-chalange*, di riduzione ironica di fronte al non-amore della ragazza. Ma quali segnali trova il lettore all'inizio della poesia? Tutti segnali che lo indirizzano al mondo del *Volkslied*: la metrica e la facile cantabilità, la iterazione del v. 1, la lingua volutamente popolare, piuttosto schematica, il paragone del v. 4. Né al mondo del *Volkslied* è estraneo l'atteggiamento di scanzonata superiorità (vera o presunta) dell'innamorato respinto. Semmai appare più heinianamente ambiguo l'accontentarsi, pur nell'amore non corrisposto, di guardare soltanto il viso dell'amata: richiesta che può testimoniare in lui la persistenza del sentimento. Comunque non v'è dubbio che il lettore si trovi

²³ « Tu non m'ami, tu non m'ami, / né mi affliggo poi gran che; / se ti guardo solo in viso, / son felice come un re. // Tu persin m'odii, l'ha detto / la tua bocca corallina; / se a baciare me la dà, / mi consolo, mia piccina. » Vago, 106.

immerso dalla prima strofa nell'atmosfera del *Lied* popolare riscoperto e riproposto dai romantici. La seconda strofa (sintatticamente in tutto parallela alla prima) mantiene tutti i caratteri stilistici e linguistici del *Volkslied* salvo — questa è la nostra impressione — due scelte devianti rispetto ad esso, che quindi violano le attese del lettore. La prima di tali devianze è costituita dal passaggio da « Du liebst mich nicht » a « Du hassest mich »: l'indifferenza, la non risposta all'amore sono situazioni della lirica erotica popolare, l'avversione rappresenta una intensificazione che ci sembra trascendere la sfera sostanzialmente idillica e ingenua di quel mondo e supporre rapporti più complessi, motivazioni meno elementari (di carattere sociale?). La seconda dissonanza è data poi dalla richiesta finale della bocca da baciare, che trascende di gran lunga il *topos* del bacio rubato alla fanciulla riottosa, per giungere a una sensualità paga di se stessa, separata dal sentimento. Da questa situazione di *sex without love* (remota pertanto dalla sensualità del canto popolare) non si discosta certo la riduzione feticistica della fanciulla ai suoi attributi sessuali: quella che campeggia nella strofa non è la ragazza, ma solo la sua bocca rossa, da cui escono parole d'odio e cui va il desiderio del poeta. Rottura, quindi, possiamo concludere, c'è anche in questa canzoncina rispetto alle attese iniziali del lettore, anche se certamente non si tratta d'una rottura né radicale né portata a un'evidenza piena.

O schwöre nicht und küsse nur,
Ich glaube keinem Weiberschwur!
Dein Wort ist süß, doch süßer ist
Der Kuß, den ich dir abgeküßt!
Den hab' ich, und dran glaub' ich auch,
Das Wort ist eitel Dunst und Hauch.

* * *

O schwöre, Liebchen, immerfort,
Ich glaube dir auf's bloße Wort!
An deinen Busen sink' ich hin,
Und glaube, daß ich selig bin;

Ich glaube, Liebchen, ewiglich,
Und noch viel länger liebst du mich²⁴.

(Lyr. Int. XIII)

Il tema della sensualità non troppo legata al sentimento, ma aperta e autosufficiente ritorna qui ancora più chiaramente, sottolineato dal paradossale v. 6 dal sapore (isolatamente preso) biblico e spiritualista e impiegato qui invece in senso esattamente opposto. Sulla funzione di sorpresa e sul carattere di *Witz* di questa chiusa della prima strofa non ci sembrano possibili dubbi. La ripresa, all'inizio della seconda strofa, rovescia nuovamente le aspettative del lettore. L'esortazione non è più « non giurare », ma « giura ». Il poeta non rifiuta più di credere al giuramento, ma crede senz'altro sulla parola. Però il suo credere (la prima svolta della strofa cade al v. 10) vale non per le parole della donna ma per la propria felicità nel momento dell'abbraccio. Inoltre (la seconda svolta, all'ultimo verso, beffarda e amara) egli crede che lei lo amerà eternamente « e anche molto più a lungo »: determinazione che rovescia, com'è evidente, il valore semantico di « eternamente ». Il lettore è così guidato attraverso un percorso obbligato di sorpresa in sorpresa fino alla constatazione che in realtà quest'amore finirà o addirittura è già finito da parte della donna. Tale constatazione, poi, conferisce retrospettivamente alla sensualità dei versi precedenti una coloritura tragica e disperata e all'ironia il carattere di *humor noir*.

Non occorrerà spendere molte parole di commento sulla poesia seguente:

Auf meiner Herzliebsten Aeugelein
Mach' ich die schönsten Canzonen.

²⁴ « Oh non giurare e dammi sol dei baci; / non credo al giuro di una donna: taci! / Dolce è la tua parola, ma più assai / il bacio che dal labbro ti strappai! / Nel bacio io credo, il bacio che m'hai dato; / la parola è soltanto vano fiato. // Oh giura, mia diletta, quanto vuoi; / io credo in tutto ai giuramenti tuoi! / E se la testa affondo nel tuo seno, / credo allora che son felice appieno; / credo allora, diletta mia, che tu / m'ami in eterno, e forse anche di più. » Vago, 107.

Auf meiner Herzliebsten Mündchen klein
Mach' ich die besten Terzinen.
Auf meiner Herzliebsten Wänglein
Mach ich die herrlichsten Stanzen.
Und wenn meine Liebste ein Herzchen hätt',
Ich machte darauf ein hübsches Sonett²⁵.

(Lyr. Int. XIV)

La contrapposizione tra le prime tre coppie di versi (il cui parallelismo si estende, come avviene spessissimo sulla falsariga del *Volkslied*, fino all'identità sintattica) e l'ultima è del tutto evidente. La mancanza di cuore nella « Herzliebste » non è prevedibile da parte del lettore, guidato a una — certo ironica e sorridente — esaltazione della sua bellezza. Piuttosto sarà da sottolineare come anche stilisticamente gli ultimi due versi abbiano una struttura a sé (nella concatenazione sintattica e nella rima), che si contrappone a quella del resto della poesia. Anche, quindi, la formulazione stilistica conferma la svolta finale.

Die Welt ist dumm, die Welt ist blind,
Wird täglich abgeschmackter!
Sie spricht von dir, mein schönes Kind,
Du hast keinen guten Charakter.

Die Welt ist dumm, die Welt ist blind.
Und dich wird sie immer verkennen;
Sie weiß nicht wie süß deine Küsse sind,
Und wie sie beseligend brennen²⁶.

(Lyr. Int. XV)

È a poesie come questa che istintivamente si pensa quando ci si riferisce ai « kleine maliziös-sentimentale Lieder »²⁷

²⁵ « Sopra gli occhietti della mia diletta / io fo le più belle canzoni. / Sulla boccuccia della mia diletta / io fo le migliori terzine. / Sopra il visetto della mia diletta / io fo le più splendide stanze. / E s'ella avesse un cuoricino in petto, / potrei farci un magnifico sonetto. » Vago, 108.

²⁶ « È cieco, è stupido il mondo; / mi disgusta ogni giorno di più! / Esso dice, mia bimba, che tu / un carattere buono non hai. // E cieco, è stupido il mondo, / e i tuoi meriti mai non saprà: / la dolcezza, l'ebbrezza non sa, / e l'ardore dei baci che dà. » Vago, 109.

²⁷ HSA, XX, 61.

del *BdL* di cui lo stesso poeta ci parla. Anche qui appare del tutto evidente la svolta finale: ci aspetteremmo una notazione sul « carattere » dell'amata travisato dal mondo « stupido » e « cieco ». Ciò che invece il poeta sa dirci non riguarda il carattere ma la dolcezza e l'ardore dei baci della donna. Anche qui la notazione sensuale appare resa indipendente dall'idealizzazione amorosa: il cattivo carattere non viene, tutto sommato, negato! Si noti, inoltre, il tratto antilirico, antipatetico, colloquiale del giudizio sul carattere della donna, motivo estraneo quant'altri mai alla tradizione lirica elevata o sublime, sì che la svolta finale, pur nella sua natura « maliziosa » o scanzonata, non è del tutto lontana da un sapore anche patetico (di un patetismo represso e inconfessato).

Liebste, sollst mir heute sagen:
Bist du nicht ein Traumgebild',
Wie's in schwülen Sommertagen
Aus dem Hirn des Dichters quillt?

Aber nein, ein solches Mündchen,
Solcher Augen Zauberlicht,
Solch ein liebes, süßes Kindchen,
Das erschafft der Dichter nicht.

Basilisken und Vampyre,
Lindenwürm' und Ungeheu'r
Solche schlimme Fabelthiere,
Die erschafft des Dichters Feu'r.

Aber dich und deine Tücke,
Und dein holdes Angesicht,
Und die falschen frommen Blicke —
Das erschafft der Dichter nicht²⁸.

(*Lyr. Int. XVI*)

²⁸ « Dimmi dunque, amor mio bello, / sei tu un sogno, che nei torridi / giorni estivi dal cervello / d'un poeta germogliò? // No. La bocca piccolina, / quel raggiar d'occhi incantevole, / così amabile bambina, / un poeta non creò. // Basilischi spaventosi, / e vampiri, e draghi orribili, / tali mostri favolosi / un poeta crear può. // Ma il tuo inganno, amore mio, / la bellezza e la malizia, / il tuo sguardo falso e pio, / un poeta non creò. » *Vago*, 110.

La dimostrazione della presenza di certe attese nel lettore, che poi verranno contraddette dalla svolta finale, è contenuta per questa lirica nella sua storia testuale. Proviamo infatti a togliere l'ultima strofa e avremo una poesia in lode della bellezza dell'amata, troppo grande per la fantasia del poeta, la quale basta invece a creare mostri terribili (espressione dell'infelicità del suo amore?). Quest'operazione non è del tutto illegittima poiché per la prima volta la poesia venne pubblicata (nel giugno 1822, nell'almanacco « Aurora ») appunto in tale forma. Solo per il *Lyr. Int.* venne aggiunta l'ultima strofa, che rovescia totalmente il senso dell'intera poesia e rifunzionalizza la str. 3 come termine di paragone della mostruosa falsità della donna.

La lirica seguente sembra sottrarsi allo stilema dell'attesa negata, mentre da esso non sembra lontana la successiva:

Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht,
Ewig verlornes Lieb! ich grolle nicht.
Wie du auch strahlst in Diamantenpracht,
Es fällt kein Strahl in deines Herzens Nacht.

Das weiß ich längst. Ich sah dich ja im Traum,
Und sah die Nacht in deines Herzens Raum,
Und sah die Schlang', die dir am Herzen frißt,
Ich sah, mein Lieb, wie sehr du elend bist²⁹.
(*Lyr. Int. XVIII*)

In realtà non v'è, in questa poesia, svolta tematica: il motivo della segreta infelicità non solo del poeta ma anche della donna, ora sposa senza amore ad un altro uomo, vi è sviluppato senza rotture. Ciò che colpisce, invece, fino al penultimo verso, è l'andamento figurato della dizione.

²⁹ « No, io non t'odio, e se pur ne morirò, / o perduto amore mio, non t'odio, no! / I tuoi brillanti ti danno splendore, / ma non splende la notte del tuo cuore. // Lo so, lo so! Nel sogno anche ti vidi: / vidi la serpe che nel cuore annidi, / vidi la notte che nel cuor ti sta: / vidi, amor mio, la tua infelicità! » *Amoroso*, 68.

Ancora relativamente diretta, concreta, è al v. 1 la metafora ormai consolidatissima del cuore come sede dei sentimenti. Già al v. 3 assistiamo invece alla riduzione della ricchezza in cui vive la donna allo « splendore dei diamanti », per giungere poi alla metafora del raggio di luce nella notte quale indicazione della gioia nell'infelicità. Addirittura tale notte diviene oggetto di un sogno (la figuratività letteraria si fa visione onirica) e si anima grazie al serpente (nuovamente: l'infelicità) che divora il cuore della donna. Siamo in presenza di uno sforzo, che non sfugge al lettore, di mantenere il discorso poetico su un piano indiretto, allusivo, pur se del tutto trasparente. In questo caso, quindi, si crea in lui una attesa di carattere stilistico: che viene tuttavia delusa nell'ultimo verso con il passaggio a una enunciazione diretta, priva di ogni figuratività. La svolta non avviene a livello tematico, ma stilistico-formale.

Riteniamo superfluo proseguire ulteriormente la verifica sistematica della presenza dell'attesa contraddetta nel *Lyr. Int.* Sia lecito ora accennare soltanto, per lo più molto schematicamente, ad alcuni casi di particolare interesse. *Lyr. Int.* XXI si segnala per la natura stilistica della svolta che porta dal tono marcatamente patetico dei vv. 1-6 alla sorta di indovinello falsamente ingenuo, riduttivo, dei vv. 7-8. *Lyr. Int.* XXIV si chiude invece nel segno del non detto: tale tecnica dello *Aussparen* ricorrerà anche ai n. XXXVI e LVI. Ambiguo è il senso della svolta finale di *Lyr. Int.* XXVII, che può valere « ti auguro di non trovarti mai nelle condizioni di miseria che m'hanno portato ad aver bisogno del tuo aiuto », oppure (con una forte accentuazione ironica del significato di « Güte », qui allora usato antinomicamente) « da te volevo amore e non beneficenza, la tua bontà era espressione della tua indifferenza nei miei confronti: possa tu non doverti mai pentire di non avere ricambiato il mio amore ». Un terzo possibile significato ci pare troppo mediato per essere del tutto accettabile: « poiché io sono il reietto, l'isolato dal corpo della società, possa tu non avere mai dispiaceri per la bontà dimostratami ». In realtà quest'ultimo significato supporrebbe nel lettore una consapevolezza delle difficoltà del poeta nell'inserirsi

nella società che, nella tematica quasi esclusivamente erotica del *BdL*, non appaiono evidenti. *Lyr. Int.* XXXI va ricordato come esempio di *pointe* finale esasperatamente patetica (necrofila), assolutamente irriducibile a qualsiasi interpretazione ironica. Lo stesso è da dire a proposito di *Lyr. Int.* XXXIX, in cui alla salottiera *nonchalance* del resoconto, impersonale e distaccato, dell'intricata vicenda a cinque, si contrappone il patetismo anche linguistico dell'ultimo verso. Solo parzialmente differente è il caso di *Lyr. Int.* L, dove l'aggressiva ironia delle str. 1-4 si rovescia alla fine nella sentimentalità della *Anrede* all'amata mantenuta su un tono lieve e scherzoso, ma che non possiamo non interpretare in senso positivo (emotivamente serio). *Lyr. Int.* XLVI, LV, LVI, LX e LXIV sono infine accomunati dal motivo del sogno bruscamente interrotto: motivo tra i più antichi (come vedremo) in Heine ed esempio elementare (e meccanico) di attesa contraddetta. In particolare in *Lyr. Int.* LV il motivo del sogno interrotto (qui invero del tutto svalutato dalla triplice ripetizione) è attivato poeticamente dall'intreccio con l'attesa del lettore dapprima indirizzata due volte nel senso « ho pianto perché ho sognato qualcosa di doloroso (la morte o l'infedeltà dell'amata) » e poi rovesciata in « ho pianto perché il sogno d'amore non è veritiero ».

3. Passiamo ora ad una verifica analoga per la *Heim.*: procederemo anche qui in maniera sistematica e con un minimo di ampiezza per un primo tratto e del tutto sinteticamente per il resto del ciclo.

Un piccolo problema si presenta a chi voglia seguire la storia di questo ciclo nelle sue edizioni a stampa. Esso comparve infatti per la prima volta con alcune differenze rispetto alla forma definitiva del *BdL* nel 1826 nel primo volume dei *Reisebilder* (R I¹) e, dopo la pubblicazione nella raccolta delle liriche (1827), ancora nella seconda edizione dello stesso volume dei *Reisebilder* (R I²) nel 1830. Ora, alle due pubblicazioni nelle due edizioni dei *Reisebilder* sono premessi due diversi motti, entrambi tratti da opere

di Immermann (che sappiamo altamente stimato da Heine), nessuno dei quali compare nel *BdL*. Il motto di R I¹:

Des Altars heil'ge Deck', um eines Diebes
Scheusel'ge Blöße liederlich gewunden!
Der goldne Kelchwein des Gefühls, gesoffen
Von einem Trunkenbolde! Eine Rose,
Zu stolz, den Thau des Himmels zu empfangen,
Herberge nun der giftgeschwollenen Spinne!³⁰

Il motto di R I²:

[Wir] Hassen jede halbe Lust,
Hassen alles sanfte Klimpern,
Sind uns keiner Schuld bewußt,
Warum sollten wir den zimpern?
Seufzend niederblickt der Wicht,
Doch der Brave hebt zum Licht
Seine reinen Wimpern³¹.

Con un certo *understatement* potremmo dire che la critica ha guardato con qualche imbarazzo alla scelta di questi motti, i cui motivi (a parte l'amicizia per Immermann, certo del tutto insufficiente a giustificare l'elezione di *questi* passi e non di altri dalla sua opera già allora piuttosto vasta) non appaiono molto evidenti. Ma consideriamoli con un po' di attenzione. Primo dato evidente è la loro assenza dal *BdL*: essi sono ritenuti non necessari all'interno della raccolta delle liriche, mentre hanno una funzione nel composito volume dei *Reisebilder*. Secondo dato evidente è la loro diversità. Il primo motto consiste di tre immagini in-

³⁰ « Dell'altare la sacra copertura, attorno all'orribile nudità / d'un ladro scandalosamente avvolta! / L'aureo vino sacro del sentimento, tracannato / da un beone! Una rosa, / troppo altera per ricevere la rugiada del cielo, / ora asilo al ragno gonfio di veleno! » In DHA, I/2, 867.

³¹ « [Noi] odiamo ogni piacere dimezzato, / odiamo ogni molle strimpellio, / non siamo consapevoli di colpa alcuna, / perché dunque dovremmo essere malcerti? / Sospirando abbassa il malvagio lo sguardo, / ma l'onesto solleva alla luce / il suo ciglio puro. » *Ivi*, 868.

timamente dissonanti, antitetiche, senza che sia possibile ricavarne alcun messaggio tematicamente rilevante, al di fuori, appunto, della loro dissonanza. Come a dire: per ognuna delle tre immagini abbiamo una contraddizione tra il mondo figurativo che ci si potrebbe aspettare in seguito al primo elemento di ciascuna di esse (la sacra copertura dell'altare, il calice dorato del sentimento, la rosa) e il secondo elemento effettivamente presente (il ladro, l'ubriaco, il ragno). Il legame tra il motto e le poesie del ciclo (almeno una buona parte di esse) è dato quindi dall'affinità di struttura stilistica: lo stilema dell'attesa contraddetta. Questo motto scompare nel *BdL* (1827) in quanto il ciclo, che segue *Lyr. Int.* in cui l'attesa contraddetta appare già larghissimamente presente, non ha bisogno di ulteriori chiavi di lettura offerte introduttivamente al lettore. Invece un motto si incontra nuovamente in R I² (1830), ma di carattere diverso: si tratta infatti di un'indicazione non più strutturale-formale, ma nettamente tematica, di una dichiarazione di guerra, di rottura col mondo mediocre e meschino del flisteo. Dietro il tema erotico il lettore è invitato a scorgere quanto meno la consonanza di un interesse civile. Questo tentativo di spiegazione della storia dei motti di *Heim.* si rivelerà utile quando tenteremo di trovare una interpretazione di alcuni fenomeni generali del *BdL*. E ora, alle singole poesie del ciclo.

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
Daß ich so traurig bin;
Ein Märchen aus alten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.

Die Luft ist kühl und es dunkelt,
Und ruhig fließt der Rhein;
Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein.

Die schönste Jungfrau sitzet
Dort oben wunderbar,
Ihr gold'nes Geschmeide blitzet,
Sie kämmt ihr goldenes Haar.

Sie kämmt es mit goldenem Kamme,
Und singt ein Lied dabei;

Das hat eine wundersame,
Gewaltige Melodei.

Den Schiffer im kleinen Schiffe
Ergreift es mit wildem Weh;
Er schaut nicht die Felsenriffe,
Er schaut nur hinauf in die Höh'.

Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn;
Und das hat mit ihrem Singen
Die Lore-Ley gethan³².

(Heim. II)

Con questa *Loreley*, forse la poesia più famosa dell'intera raccolta, ci troviamo di fronte a una fiaba popolare in versi di andamento ballatesco. Non a caso abbiamo evitato di definirla senz'altro una ballata, giacché è proprio nello scarto tra lo schema prevedibile di tale genere di narrativa in versi e la realtà di questa poesia, che se ne costituisce in parte il senso poetico (e si giustifica la sua presenza in questa analisi). In realtà, se noi rileggiamo la *Loreley* senza la prima e l'ultima strofa, avremo un testo certamente incompleto sotto il profilo narrativo (la catastrofe, peraltro prevedibile, non è raccontata), ma tale da rispondere pienamente ai postulati dell'immediatezza narrativa e dell'impersonalità propri del genere. Saranno allora proprio le strofe iniziale e finale a rinnovare lo schema, a fare di una struttura narrativa convenzionale un prodotto personale e nuovo. Esse hanno tuttavia un peso tra loro diverso. La

³² « Non so che cosa vuol dire / che il cuor così triste si sente; / d'antichi tempi una favola / non vuole uscirmi di mente. // E fresca l'aria ed imbruna, / tranquillo scorre il Reno; / la vetta del monte risplende / nel sol che tramonta sereno. // Bellissima una fanciulla / siede là in alto; scintilla / il vezzo suo d'oro, la chioma / sua d'oro disciolta sfavilla. // Con pettine d'oro la pettina / e insieme modula un canto, / che è pieno di forza segreta, / che è pieno di magico incanto. // In piccola barca il nocchiero / è preso da fiero tormento; / gli scogli del fondo non vede / là in alto a guardar solo intento. // Io credo che l'onde alla fine / inghiottano barca e nocchiero; / e la Loreley questo fece / col canto suo lusinghiero. » Vago, 164.

prima infatti colloca la fiaba che sta per essere narrata in una cornice soggettiva, all'interno della riflessione del poeta, il quale solo dopo questo prologo si ritrae, scomparendo dietro l'impersonalità della narrazione. In tal modo, tuttavia, la finzione dell'immediatezza oggettiva della ballata nelle str. 2-5 viene pregiudicata, pur se nel corso del racconto essa in certa misura si ristabilisce. Il lettore, in altre parole, viene guidato a dimenticare che si tratta di una fiaba rivissuta nella fantasia dal poeta, il suo interesse viene solleticato dal racconto di per sé e non dal suo legame con la tristezza del poeta (vv. 1-2). Quanto meno, ciò vale al livello minimo, puramente materiale, della narrazione, quello dello sviluppo della vicenda, del 'come va a finire'. Si costituisce, in tal modo, una attesa di carattere narrativo, che l'ultima strofa ha il compito di relativizzare fortemente, se non proprio di deludere. Attraverso lo squillante e imprevisto « Ich glaube » d'apertura, infatti, tutto il mito viene riportato d'un tratto nuovamente all'interno della soggettività del poeta e nel contempo la catastrofe, non più narrata direttamente, oggettivamente, ma solo ricordata dal poeta, perde il suo carattere di certezza. È veramente questo l'esito della favola? Sarà questo esito triste il motivo della tristezza del poeta o, al contrario, non sarà stata la tristezza già presente in lui a suggerirgli questo finale infausto? Nella oggettività ingenua della narrazione rimane una sfumatura finale di incertezza, di indeterminazione, che non viene dispersa dagli ultimi due versi, troppo scoperto rifacimento di un tono intenzionalmente ingenuo e popolare, e comunque (anche a voler accettare l'inaccettabile semplicità del suo dettato) sempre spiegazione, cioè riflessione, cioè giudizio in ultima analisi soggettivo, appartenente alla sfera dello « ich glaube » molto più che a quella impersonale delle strofe 2-5. È da sottolineare, a questo punto, come questa energica ripresa finale della cornice soggettiva imposta al mito all'inizio, non sia affatto una conseguenza necessaria della str. 1. Noi potremmo benissimo immaginarci infatti una chiusa schiettamente narrativa e non ipotetica (tra l'altro, con variazioni testuali minime). Solo che ne risulterebbe senza dubbio un appiatti-

mento della poesia, non privata del tutto del suo fascino, ma notevolmente banalizzata, prevedibile. Dipende dunque il valore di *Loreley* solo da quello « ich glaube », dal prepotente venire in primo piano del poeta in un contesto ormai narrativo impersonale? Solo, certo, non ci arrischiere-mmo a voler sostenere, ma in buona parte sì, a patto che se ne colga, accanto al valore tematico della moderna soggettività nel contesto romantico fiabesco, anche la funzione strutturale di contraddizione (anch'essa moderna e personalissima) di un'attesa ormai presente nel lettore.

Dopo *Heim. III* che abbiamo già analizzato in precedenza, rivolgiamoci ora alla successiva:

Im Walde wandl' ich und weine,
Die Drossel sitzt in der Höh';
Sie springt und singt gar feine:
Warum ist dir so weh?

« Die Schwalben, deine Schwestern,
Die können's dir sagen, mein Kind;
Sie wohnten in klugen Nestern,
Wo Liebchens Fenster sind »³³.

(*Heim. IV*)

Il lettore che alla nostra formula dell'attesa contraddetta o negata continui a collegare un contenuto solo parziale e quindi improprio come la *pointe* ironica, dissacrante ecc., cercherà invano qualcosa del genere in questa lirica. Essa si struttura infatti su tutt'altra base e precisamente attraverso il sottacere, nella risposta del poeta, della reale risposta alla domanda del tordo. Non certo che sia difficile indovinare la ragione inespressa del suo dolore: ma essa rimane pur sempre inespressa, e questo *Aussparen* della risposta aperta, questo rinvio solo indiretto alle motivazioni del pianto, rappresenta una elementare, minimale negazione dell'attesa nata dalla domanda del v. 4 e dall'inizio (al

³³ « Pel bosco vado io e piango. / Sta il tordo su una pianta: / 'Perché sei così triste?' / saltella e dolce canta. // 'Le tue sorelle rondini / a te dirlo potranno: / presso alle sue finestre / nei nidi accorti stanno'. » Vago, 166.

v. 5) di una risposta addirittura data in forma di discorso diretto.

Proseguendo di poco la nostra esplorazione incontriamo quindi dapprima *Heim. VI*, di cui abbiamo già parlato abbastanza diffusamente, e poi un gruppo di liriche (da *Heim. VII* a *XIV* con l'eccezione di *Heim. XIII*), in cui la struttura dell'attesa contraddetta viene meno del tutto. Non è irrilevante notare che queste poesie sono accomunate dal motivo tematico del mare, che emerge marcatamente qui per la prima volta nel *BdL*. Il raggruppamento dà forte rilievo alla novità del tema. Se sia proponibile un rapporto tra la comparsa di un tema nuovo (relativamente nuovo anche per la letteratura tedesca nel suo complesso, non solo per Heine) e suggestivo come l'ambiente marino e la scomparsa dell'attesa negata, è problema che discuteremo più avanti.

Siamo così giunti a *Heim. XV*:

Da droben auf jenem Berge,
Da steht ein feines Schloß,
Da wohnen drei schöne Fräulein,
Von denen ich Liebe genoß.

Sonnabend küßte mich Jette,
Und Sonntag die Julia,
Und Montag die Kunigunde,
Die hat mich erdrückt beinah.

Doch Dienstag war eine Fete
Bei meinen drei Fräulein im Schloß;
Die Nachbarschafts-Herren und Damen,
Die kamen zu Wagen und Roß.

Ich aber war nicht geladen,
Und das habt Ihr dumm gemacht!
Die zischelnden Muhmen und Basen,
Die merkten's und haben gelacht³⁴.

³⁴ « Lassù, su quella montagna, / in un castello sono stato; / tre belle ragazze vi abitano, / che il loro amore m'han dato. // Jette mi baciò il sabato, / la domenica Giulia mi baciò, / e il lunedì Cune-gonda / che quasi mi soffocò. // Ma il martedì le ragazze / una gran festa hanno dato; / son venuti in carrozza e cavallo, / Signori e Dame del vicinato. // Ma non invitarono me, / e questo fu stupido avviso! / Le zie, le cugine malevole, / l'hanno notato e hanno riso. » Vago, 180.

Non si tratta certo di uno dei capolavori del *BdL*. Ma può nondimeno interessarci in questa sede per l'accento — abbastanza pallido, a dire il vero — di attesa contraddetta, che si instaura tra l'inizio, di allegra e cinica vanteria erotica, e l'ultima strofa, in cui si sovrappone una considerazione di carattere sociale (la maldicenza di « Muhmen und Basen ») estranea all'ambiente cavalleresco trivialromantico dell'inizio. In effetti la poesia appare piuttosto slegata e l'intrusione del tema 'vita di società' lascia nel lettore un che di insoddisfatto, di sottaciuto, di non compiuto che possiamo leggere anche come negazione delle sue aspettative. Si può concedere che il caso rappresentato da questa poesia si collochi sul limite tra riconoscibilità e non riconoscibilità dello stilema dell'attesa contraddetta: in ogni modo non è inutile sottolineare come, qualora tale stilema vi venga riconosciuto (anche solo embrionalmente, come noi abbiamo fatto), esso non ha nulla a che fare con il carattere demistificante e cinico, che inerisce piuttosto, o almeno in egual misura, alla prima parte della poesia.

Passiamo ora a *Heim*. XVII:

Sey mir gegrüßt, du große,
Geheimnisvolle Stadt,
Die einst in ihrem Schooße
Mein Liebchen umschlossen hat.

Sagt an, ihr Thürme und Thore,
Wo ist die Liebste mein?
Euch hab' ich sie anvertrauet,
Ihr solltet mir Bürge seyn.

Die Thore jedoch, die lieben
Mein Liebchen entzwischen gar still;
Ein Thor ist immer willig,
Wenn eine Thörin will³⁵.

³⁵ « Io ti saluto, o grande / città misteriosa, / che un dì nel tuo grembo tenesti / la mia bambina amorosa! // Ditemi o torri, o porte, / dov'è la bimba mia? / Io ve l'avevo affidata / con ogni garanzia. // [...] // Le porte invece s'apsero / con troppa facilità. / Anche una porta è donna, / e s'apre a chi le va! » Amoroso, 102-103.

Non occorrerà spendere molte parole per questa lirica, addirittura esemplare nella sua contraddizione finale (qui ironica, a livello di battuta di spirito, che svuota la serietà patetica iniziale) del tono grave e quasi solenne dell'attacco (si pongano a confronto i vv. 1-2 e 15-16).

Analoghe le considerazioni da fare a proposito della successiva:

So wandl' ich wieder den alten Weg,
Die wohlbekanntten Gassen;
Ich komme von meiner Liebsten Haus,
Das steht so leer und verlassen.

Die Straßen sind doch gar zu eng!
Das Pflaster ist unerträglich!
Die Häuser fallen mir auf den Kopf!
Ich eile so viel als möglich!³⁶

(*Heim*. XVIII)

Ciò che differenzia, *in puncto* attesa negata, questa lirica è dato dal fatto che la contraddizione si stabilisce non tra corpo della poesia e svolta finale, ma tra prima e seconda strofa, tra il patetismo del pellegrinaggio ai luoghi dell'antico amore nella prima metà e il grottesco quadro della catastrofe che stravolge quei luoghi, quale riflesso paradossale (e quindi relativizzante) del dolore della memoria nel poeta nella seconda metà. Anche qui il salto di qualità si percepisce molto bene misurando il compassato e compiuto « So wandl' ich » iniziale, rispetto al banale e pedestre « Ich eile so viel als möglich! » dell'ultimo verso. Il dolore non è negato, è solo superato o forse anche ridimensionato dall'autoironia della visione grottesca.

Non ci soffermeremo sulla brevissima lirica successiva, *Heim*. XIX, dove pure non è difficile indicare nell'improvvisa comparsa dei serpenti una sorpresa per il lettore (sorpresa ormai a dire il vero piuttosto relativa: ma anche di

³⁶ « E ripercorro le antiche vie, / la strada a me ben nota. Ritorno dalla sua casa, / ora si triste e vuota. // Le strade son troppo strette! / E che selciato orribile! / Le case mi cascano addosso! / Io corro il più possibile. » Amoroso, 103.

questo, cioè della frequenza dell'attesa negata e degli effetti di tale frequenza, dovremo parlare più avanti). Qualche cosa di più sarà il caso di dire invece a commento di *Heim*. XXI:

Wie kannst du ruhig schlafen,
Und weißt, ich lebe noch?
Der alte Zorn kommt wieder,
Und dann zerbrech ich mein Joch.

Kennst du das alte Liedchen:
Wie einst ein todter Knab'
Um Mitternacht die Geliebte
Zu sich geholt in's Grab?

Glaub' mir, du wunderschönes,
Du wunderholdes Kind,
Ich lebe und bin noch stärker
Als alle Todten sind!³⁷

Le tre strofe segnano tre momenti chiaramente distinti: la proposizione del tema della donna indifferente all'amore del poeta, quindi il richiamo alla tradizione letteraria della ballata spettrale (il nome di Bürger viene irresistibilmente alla memoria) e da ultimo la negazione di tale tradizione e l'affermazione della priorità della vita. Se c'è una lirica in cui si può parlare di attese alimentate e guidate nel lettore in una certa direzione, è proprio questa, ove ciò avviene addirittura nella forma di una esplicita reminiscenza letteraria: la quale viene richiamata alla memoria, tuttavia, non già allo scopo di trarne conferma, mediante un qualche parallelismo, alla propria situazione di amante respinto, ma al fine di profilare per contrasto la diversità, la concretezza della vita rispetto al *topos* letterario. Anche in questo caso, inoltre, va sottolineato il carattere non dichiaratamente ironico della svolta finale, dove forse l'ironia non

³⁷ « Come tu puoi dormire, / e sai ch'io sono in vita? / Torna il mio sdegno antico, / e la farò finita! // Un morto a mezzanotte / (la storia è nota a te?) / rapì la sua diletta / e la portò con sé. // Credi, mia dolce luce, / credi, mia vaga speme, / io vivo e ancor più valgo / di tutt'i morti insieme! » Amoroso, 104.

è del tutto assente, ma dove sembra prevalere un tono serio e addirittura minaccioso.

A questo punto ci sembra possibile lasciare al lettore il compito di proseguire questa ricognizione sistematica. Anche per la *Heimkehr* ci limiteremo ad accennare rapidissimamente ad alcuni casi di particolare interesse e a fornire, più avanti, un elenco delle liriche dove l'attesa contraddetta compare. La prima poesia da ricordare è *Heim*. XXIX: esempio tra i migliori di come la svolta finale (qui non certo di carattere aggressivo) possa essere solo linguistica e patetica. Dal realismo della scena di maltempo e del catalogo (quanto poco romantico!) della spesa della vecchia (« Mehl und Eier / und Butter »), si giunge a un letteratissimo ritratto di fanciulla che fissa imbambolata a occhi socchiusi (« blinzelt ») il fuoco, mentre « Die goldnen Locken wallen / Ueber das süße Gesicht ». Il ritorno — che non v'è nessun motivo per non intendere serio — al vocabolario e al repertorio romantico è troppo brusco per non risultare una sorpresa al lettore, ormai guidato da tre strofe alla contemplazione di un realistico quadretto di genere. All'espedito puramente linguistico del cambiamento di registro lessicale o dell'impiego di gallicismi è dovuta la negazione dell'attesa del lettore in *Heim*. XXV, XXXIV, LXXV e LXXXI; in alcuni altri casi troviamo invece il rovesciamento, in un agile gioco intellettuale, dei rapporti logicamente prevedibili (*Heim*. XXXVI e XLVIII), l'abbassamento del registro linguistico a un livello 'volgare' (*Heim*. XXXII, XLV, LXIV, LXXVIII), una chiusa nettamente patetico-sentimentale (*Heim*. XXXIII, XLIV, LIII, LXIII), la sorprendente scoperta della ripetibilità della vicenda d'amore (*Heim*. LX, LIX) e, nel caso di *Heim*. LXXXIV, un cenno, l'unico della raccolta, di satira politica.

4. Dopo questo esame dell'occorrenza dell'attesa contraddetta nei due settori centrali del *BdL*, accingiamoci ora a passare in rassegna allo stesso fine anche le altre parti della raccolta. Cominciamo da *Junge Leiden*. Qui il nostro compito sarà più lieve, giacché si esaurirà quasi nella constatazione dell'assenza dell'attesa contraddetta come strut-

tura significativa. Non già infatti che manchino — come ora vedremo — poesie in cui essa è riscontrabile: è solo la sua frequenza, molto inferiore a quella dei cicli successivi, che non permette di trarne conclusioni di rilievo (anche se già questa constatazione non è poi senza importanza, come apparirà chiaro alla fine). La prima forma in cui la incontriamo (in *Traumbilder* II e IX, nonché nella versione originaria, pubblicata nel 1822, di *Traumbilder* V, di cui per l'edizione in volume furono espunte le ultime due strofe, verosimilmente per motivi moralistici) è quella — certo non originale, pur se testimoniata molto spesso in Heine anche successivamente — del sogno interrotto da un brusco risveglio: forma di sorpresa per il lettore, come ben si vede, quanto mai rozza ed elementare e di non grande significatività. Un po' più interessante appare *Lieder* VII per la contrapposizione tra la bellezza superficiale e la minacciosità nascosta del fiume come della donna: contrapposizione che, tuttavia, qui appare troppo diluita (in ben sei versi) per sortire quell'effetto di sorpresa che sarà essenziale alle poesie successive che abbiamo esaminato. Evidentemente ci troviamo (la poesia è del 1820) ancora in una fase di ricerca, in cui il poeta non è del tutto

³⁸ Motivo, questo, non del canto popolare, ma della lirica polareggiante: « Nicht aus der Volksdichtung ist das Heinesche Traummotiv ursprünglich hervorgegangen. [...] ein Beispiel wie in Heines Traumbildern, wo nach ausführlicher Einleitung in den Traumzustand die ganze lange Handlung im Traume geschieht, bis endlich ein jähes Erwachen die Traumgestalten entweichen läßt, wird man in der ganzen deutschen Volksliteratur vergebens suchen. Dagegen ist das Traummotiv seit jeher häufiger in der volkstümlichen Kunstdichtung. »: P. Beyer, *Der junge Heine. Eine Entwicklungsgeschichte seiner Denkweise und Dichtung*, Berlin 1911, p. 47. Sull'impiego del *Traummotiv* nel *BdL* cfr. inoltre J.L. Simmons, *Heinrich Heine, The Elusive Poet*, New Haven-London 1969, pp. 28 sgg. e P. Brummack, *Heines Entwicklung zum satirischen Dichter*, in « Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte » 41, 1963, pp. 98-116. Del « sogno » come contrapposto alla « fantasia », L. Hofrichter, *op. cit.*, fa uno dei cardini della propria ricostruzione dello Heine anteriore all'andata a Parigi.

sicuro dei propri mezzi. Ad un gusto epigrammatico, che è tra le principali eredità letterarie coltivate da Heine e che conduce direttamente alla attesa negata, risponde la breve lirica successiva (*Lieder* VIII), in cui la delusione delle attese del lettore è rappresentata dapprima dall'incertezza che avvolge il tema della poesia (e che ne ha reso possibile la rifunzionalizzazione da poesia d'occasione per il dolore conseguente al grave ferimento di un amico, a lirica dell'amore infelice) e poi, soprattutto, dall'esplicito sottacere del « come » il poeta ha saputo superare la sua pena. Nel caso di *Romanzen* IX (*Don Ramiro*) abbiamo a che fare con una struttura a sorpresa che appartiene assai più al genere che non al patrimonio personale del poeta, mentre il gruppo di 'romanze' (etichetta invero molto impropria, imposta dal poeta a prodotti eterogenei) collocate ai nn. XII, XVI, XVIII e XX si presenta con caratteri che ormai preludono alla maniera più originale del *Lyr. Int.* La prima di esse (*Fensterschau*) nasce e vive fino al terzo ultimo verso come rifacimento della ballata spettrale in chiave realistica (il pallore non è dovuto alla morte ma alle pene d'amore). Solo negli ultimi due versi si ha l'allegro rovesciamento della situazione e l'ora dei fantasmi, mezzanotte, cessa d'essere tale per diventare l'ora del convegno degli innamorati. In questa poesia l'attesa contraddetta appare realizzata compiutamente per la prima volta.

In *Romanzen* XVI (*An eine Sängerin*) essa si presenta non meno evidente, anche se di sapore meno heiniano, perché applicata a ridimensionare, tramite un risveglio realistico dalla fantasticherie che ha accompagnato la musica, il patetismo delle memorie d'infanzia, un tema non certo centrale in Heine (anche se non assente). Più complesso si presenta il discorso a proposito di *Romanzen* XVIII (*Gespräch auf der Paderborner Heide*). Tutta la poesia è costruita sullo smascheramento realistico e convincente delle percezioni illusoriamente fiabesche del « Phantast ». Il lettore è quindi predisposto a una ultima *Ernüchterung* definitiva, e invece ciò che egli si trova davanti è una estrema e questa sì definitiva affermazione dei diritti del sentimento, della sua infallibilità, sottratta a qualsiasi obiezione. L'attesa del

lettore, in altre parole, è contraddetta, ma in senso patetico. Abbiamo già constatato come questo sia un caso tutt'altro che isolato nel *BdL*. L'ultima poesia di questo gruppo di 'romanze' di cui dobbiamo occuparci è la n. XX (*Wahrhaftig*), importantissima ed enigmatica testimonianza di una insoddisfazione latente — e qui manifesta — del poeta per la sua produzione. Testimonianza enigmatica, s'è detto, giacché in realtà Heine continuerà a poetare per molti anni (la poesia è delle prime settimane del 1821) proprio di quei « Lieder und Sterne und Blümelein, / Und Aeuglein und Mondglanz und Sonnenschein »³⁹ che per sua ammissione non costituiscono un « mondo ». Ma forse al termine di queste pagine ci riuscirà di chiarire un poco questo enigma. Non occorrerà in ogni caso illustrare a lungo la presenza dell'attesa contraddetta in *Wahrhaftig*. Basterà, a documentarla, ricordare solo il ripidissimo sbalzo di registro che si deve constatare tra l'elencazione del vocabolario tipicamente trivialromantico dei vv. 7-8 appena citati e l'opzione sia sintatticamente prosastica che lessicalmente banalizzante e riduttiva del v. 9 « Wie sehr das Zeug auch gefällt »⁴⁰. Per completezza, infine, non possiamo non ricordare il quarto dei *Fresko-Sonette an Christian S.*, ove la svolta finale, familiare e *umgangssprachlich* nella sua formulazione, contraddice non poco la musicalità artefatta e leziosa, ma pur sempre piacevole, dei versi precedenti. Anche qui siamo in presenza di una forma embrionale — e forse un poco più che tale — di attesa contraddetta.

Una verifica analoga dovrà essere ora condotta per i cicli successivi a *Lyr. Int.* e *Heim*. Il risultato può essere brevemente condensato anche qui nella constatazione della rilevante diminuzione dell'attesa negata, salvo alcuni casi molto chiari ma isolati. Essa intanto è assente del tutto

³⁹ « Canti e stelle e fiorellini / e occhietti e chiar di luna e raggi di sole. »

⁴⁰ « Per quanto questa roba possa piacere. »

dal gruppo *Aus der Harzreise*, mentre compare di nuovo nella prima lirica di *Nordsee I: (Krönung)*

Ihr Lieder! Ihr meine guten Lieder!
Auf, auf! und wappnet Euch!
Laßt die Trompeten klingen,
Und hebt mir auf den Schild
Dies junge Mädchen,
Das jetzt mein ganzes Herz
Beherrschen soll, als Königin .

Heil dir! du junge Königin!

.....
Ich gebe dir einen Hofstaat
Von steifgeputzten Sonetten,
Stolzen Terzinen und höflichen Stanzen;
Als Läufer diene dir mein Witz,
Als Hofnarr meine Phantasie,
Als Herold, die lachende Thräne im Wappen,
Diene dir mein Humor.
Aber ich selber, Königin,
Ich kniee vor dir nieder,
Und huldigend, auf rothem Sammetkissen,
Ueberreiche ich Dir
Das bischen Verstand,
Das mir aus Mitleid noch gelassen hat
Deine Vorgängerin im Reich⁴¹.

L'intera poesia è un canto lieto e lievemente *übermütig*, non privo di ridente autoironia, ma anche di allegra esaltazione e di compiacimento per il proprio valore di poeta: un canto comunque di omaggio all'amata, un prologo a

⁴¹ « Voi canti, voi baldi miei canti! / Su dunque, vi armate! / Su, fiato alle trombe! / E alzatevi sopra lo scudo / la fresca fanciulla / ch'ora in tutto il mio cuore / regnar deve come regina! / A te salve, giovan regina! // [...] Io ti dono un corteggio / di agghindati sonetti, / di orgogliose terzine, / e di stanze cortesi. / Messaggero ti sia la mia arguzia, / e giullare la mia fantasia, / e da araldo ti serva il mio *humour*, / che ha come stemma la ridente lagrima. / Io stesso, o regina, in omaggio, / m'inginocchio ai tuoi piedi e ti porgo, / sul cuscino di rosso velluto, / quel poco di senno che, ancora, / pietosa m'ha lasciato colei / che t'ha preceduta nel regno. » *Vago*, 297-298.

una vicenda d'amore ancora tutta nuova e tutta felice di promesse. Solo che questo prologo si chiude in realtà con un sapore d'epilogo, con un richiamo alla precedente storia d'amore vissuta dal poeta, storia finita sì, ma non rinnegata, ché anzi le conseguenze — la perdita della ragione — non sono del tutto cancellate. La follia d'amore continua, certo, e anzi si accentua irrimediabilmente in questo nuovo episodio, ma è iniziata — senza revoca — nel primo. Rimane dunque una qualche presenza della prima donna nel cuore del poeta: il che non pare certo coincidere con le possibili attese d'un lettore davanti a una poesia che innalza una fanciulla a regina del cuore del suo innamorato. Il gusto della sorpresa imprevedibile è confermato dalla struttura sintattica degli ultimi versi, accortamente costruiti in modo da rimandare fino alla fine il soggetto della secondaria, quella « Vorgängerin im Reich » che lascerà sconcertato il lettore.

Accanto al motivo del mare, che è il riconosciuto e fin troppo lodato elemento di novità tematica della *Nordsee*, è da porne un altro, quello della riduzione confidenzialmente irrispettosa delle figure venerabili della mitologia antica, ben diversa però dal loro impiego ironico e dissacrante (che richiederebbe come sfondo necessario il riferimento a un qualche loro uso invece serio) e fatta piuttosto col sapore di una ripresa di un repertorio di personaggi topici ormai confessatamente obsoleti, di una loro scoperta rifunzionalizzazione di tono banale-quotidiano oppure ideologico, di una riproposta come puri manichini letterari fungibili a nuove destinazioni, estratti da un remoto ripostiglio in cui, altrimenti, avrebbero continuato inservibili ad ammuffire. Ora, questo motivo tematico — che com'è noto non scomparirà mai dall'opera heiniana, e che si estenderà in vario grado e con vari accenti ai protagonisti delle mitologie nordiche e orientali — compare per la prima volta in *Nordsee I III*, una composizione chiusa da un finale che non ci arrischieremmo a catalogare tra gli esempi rappresentativi di attesa negata, ma che purtuttavia testimonia del gusto heiniano per la variazione finale nuova, impreveduta, anche sintatticamente ritardata fino all'accordo con-

clusivo di sapore inedito. Nella poesia successiva invece, *Nordsee I IV (Die Nacht am Strande)*, la riduzione familiare del dio mitologico si attua nella maniera più sorprendente proprio negli ultimi versi:

Doch staune, mein Kind, nicht länger
Ob meiner Göttlichkeit,
Und ich bitte dich, koche mir Thee mit Rum,
Denn draußen war's kalt,
Und bei solcher Nachtluft
Frieren auch wir, wir ewigen Götter,
Und kriegen wir leicht den göttlichsten Schnupfen,
Und einen unsterblichen Husten ⁴².

Di per sé non più che una battuta, una trovata di sapore goliardico, questo finale assume un significato più rilevante solo all'interno del tema generale (che esula dal presente studio) della elaborazione heiniana delle figurazioni mitologiche e interessa poi in questa nostra analisi in quanto conferma del gusto per la chiusa imprevedibile (qui costruita in particolare sulla dissonanza semantica tra aggettivi e sostantivi in « den göttlichsten Schnupfen » e « einen unsterblichen Husten »).

Diversi gli esempi di attesa contraddetta che ci offrono le altre due poesie di *Nordsee I* che qui ci interessano. La prima di esse, *Nordsee I X (Seegespenst)*, espone una lunga visione, metà evocazione storica, quadro in costume, metà fantasticheria amorosa, che riprende in parte temi e sensibilità tardoromantici (in particolare, oltre all'impostazione patetica, l'interesse storico, qui per altro applicato a un panorama olandese e a una chiave realistica che si differenziano notevolmente dalla convenzione medievaleggiante e cavalleresca). Quando però si profila il superamento della visione letteraria per un — non meno letterario — pas-

⁴² « Su dunque, fanciulla, più a lungo / non stupir del mio aspetto divino, / ma prepara, ti prego, una tazza / di tè, con del rum, ché di fuori / era freddo, e con tali nottate / anche noi, Numi eterni, geliamo / e facilmente buschiamo / un raffreddore divino, / ed una tosse immortale. » Vago, 304.

saggio al reale, e il poeta sta per gettarsi in acqua onde ri-congiungersi all'amata che ha scorto nel mondo subacqueo, interviene *in extremis* a impedire una — questa sì: reale — disgrazia il capitano della nave:

Aber zur rechten Zeit noch
Ergriff mich beim Fuß der Capitän,
Und zog mich vom Schiffsrand,
Und rief, ärgerlich lachend:
Doktor, sind Sie des Teufels?⁴³

Non occorrerà insistere sul carattere di sorpresa di questo finale per il lettore, mentre non sarà forse inutile sottolineare come sia proprio questa energica *Ernüchterung* finale che rende sopportabile o meglio senz'altro poeticamente fruibile il patetismo dei versi precedenti, altrimenti pericolosamente prossimi alla parodia, volontaria o involontaria che essa possa essere. È, in altre parole, la sorprendente svolta finale che riattualizza, rende nuovamente possibile quel mondo di affetti (e quindi di strumenti espressivi), già troppo abusato dalla eccessiva frequentazione dell'ultimo romanticismo. Di tutt'altra tonalità è l'altra poesia che intendiamo qui ricordare, *Nordsee I XI (Reinigung)*:

Bleib' du in deiner Meerestiefe,
Wahnsinniger Traum,
Der du einst so manche Nacht
Mein Herz mit falschem Glück gequält hast,
Und jetzt, als See-Gespenst,
Sogar am hellen Tag' mich bedrohest —
Bleib' du dort unten, in Ewigkeit,
Und ich werfe noch zu dir hinab
All meine Schmerzen und Sünden,
Und die Schellenkappe der Thorheit,
Die so lange mein Haupt umklingelt,
Und die kalte, gleißende Schlangenhaut
Der Heuchelei,

⁴³ « Ma il capitano in buon punto / m'afferrò per un piede e mi trasse / via dal bordo gridando / tra stizzito e ridente: 'Dottore, / che diavolo dunque vi piglia?' » Vago, 317.

Die mir so lang' die Seele umwunden,
Die kranke Seele,
Die gottverleugnende, engelverleugnende,
Unselige Seele —
Hoiho! Hoiho! Da kommt der Wind!
Die Segel auf! Sie flattern und schwell'n!
Ueber die stillverderbliche Fläche
Eilet das Schiff,
Und es jauchzt die befreite Seele⁴⁴.

L'importanza di questa lirica è data a parer nostro dalla reale fusione di ambiente marino e di valenza simbolica, di minacciosità fisico-materiale dell'acqua e di pericolosità del « wahnsinniger Traum » (non a caso, e anzi molto opportunamente imprecisato e imprecisabile) che in essa si cela, nonché di « Schmerzen » e « Sünden », di « Schellenkappe der Thorheit » e di « Schlangenhaut der Heuchelei ». Questa intima, profonda compenetrazione di significato simbolico e di sua veste esterna, di immagine, trova poi conferma nei versi finali aperti da un inatteso grido inarticolato « Hoiho! Hoiho! »: al mutamento improvviso dell'ambiente marino corrisponde l'improvviso senso di liberazione dell'anima, fenomeno non meno naturale di quello, inspiegato, inatteso. Se, come a noi parrebbe, anche questa poesia va collocata tra quelle rappresentative dell'attesa negata, si conferma in essa ancora una volta come tale struttura vada ben al di là della *pointe* finale ironica.

Due sole poesie in *Nordsee II* ci interessano in questa sede. La prima è *Untergang der Sonne (Nordsee II IV)*, che

⁴⁴ « Laggiù, nel profondo del mare, / o folle sogno, rimani, / che hai già tante notti il mio cuore / con falsa gioia straziato, / e quale fantasma del mare / persino alla luce del giorno / or minaccioso a me vieni. / Rimani in eterno laggiù! / Ed io ti scaglio laggiù / anche tutte le mie sofferenze, / e le colpe, e il berretto a sonagli / della follia, che sì a lungo / intorno al capo mio scampanellò, / e la viscida e fredda / pelle di serpe, la simulazione, / che così a lungo l'anima mi avvolse, / l'anima inferma, l'anima / negatrice degli angeli e di Dio, / l'anima sciagurata. / Viva! Viva! Ecco il vento! / Su le vele! Esse fremono, si gonfiano! / Sul piano tranquillo, insidioso, s'affretta il vascello, ed esulta / l'anima liberata! » Vago, 318.

conferma nell'ultima strofa in maniera particolarmente icastica il processo di banalizzazione quotidiano-borghese degli antichi dei:

« So sah ich ihn selbst [den Meergott], verflossene Nacht,
Bis an die Brust dem Meer' enttauchen.
Er trug eine Jacke von gelbem Flanell,
Und eine liljenweiße Schlafmütz,
Und ein abgewelktes Gesicht »⁴⁵.

La seconda, *Fragen (Nordsee II VII)*, inserisce invece la sorpresa finale in un discorso di carattere riflessivo, addirittura filosofico:

Am Meer, am wüsten, nächtlichen Meer,
Steht ein Jüngling-Mann,
Die Brust voll Wehmuth, das Haupt voll Zweifel,
Und mit düstern Lippen fragt er die Wogen:

« O löst mir das Räthsel des Lebens,
Das qualvoll uralte Räthsel,
Worüber schon manche Häupter gegrübelt,
Häupter in Hieroglyphenmützen,
Häupter in Turban und schwarzem Baret,
Perückenhäupter und tausend andre
Arme, schwitzende Menschenhäupter —
Sagt mir, was bedeutet der Mensch?
Woher ist er kommen? Wo geht er hin?
Wer wohnt dort oben auf goldenen Sternen? »

Es murmeln die Wogen ihr ew'ges Gemurm,
Es wehet der Wind, es fliehen die Wolken,
Es blinken die Sterne, gleichgültig und kalt,
Und ein Narr wartet auf Antwort⁴⁶.

⁴⁵ « Lo vidi io stesso la notte passata / che fino al petto emergeva dall'onde. / Aveva un farsetto di gialla flanella, / e un berretto da notte / candido come un giglio, / e un povero viso appassito. » Vago, 331.

⁴⁶ « Di notte, alla riva dell'arido mare, / sta, ancor giovane, un uomo, / nostalgico il cuore, dubbiosa la testa, / e con fosche labbra interroga i flutti: // 'Scioglietemi il grande mistero, / l'eterno mistero dell'essere, / su cui s'affannarono già tante teste, / teste in geroglifiche mitre, / teste in turbante e in nero berretto, / teste in parrucca, ed altre migliaia / di povere madide teste umane ... / Dite,

L'ultimo verso non rappresenta una svolta diversificante rispetto alla linea di pensiero; la vanità degli interrogativi risulta già chiara dalla immutabile indifferenza della natura. Anche ritmicamente (si provi a rileggere l'ultima strofa priva del verso finale), la chiusa della poesia è già perfetta ai vv. 15-17; la triplice iterazione della costruzione impersonale in apertura di verso (quadruplica se includiamo lo « es fliehen » che apre il secondo emistichio del v. 16), con il ritmo marcatamente segnato e regolare, sono pienamente sufficienti a comunicare la definitiva inutilità delle domande metafisiche. E l'ultimo verso, allora? Esso rappresenta metricamente un elemento di rottura, una faticosa, prosastica coda che nulla ha della splendida regolarità dei versi precedenti. Tematicamente non fa che confermare l'irrisolubilità dei grandi problemi. È una chiusa inattesa quanto, parrebbe, inutile. E tuttavia quello sciocco, malgrado tutto, non è solo, è compagno di quegli « Häupter in Hieroglyphenmützen [...] in Turban und schwarzem Baret [...] Perückenhäupter [...] Menschenhäupter »: insolubili, i grandi interrogativi metafisici, ma anche ineludibili, tanto privi di risposta e quindi inutili, quanto sempre tornanti, necessari. Ecco allora l'elemento di novità di questa poesia: la svolta finale che non è solo stilema o addirittura espediente tecnico per ravvivare momentaneamente l'attenzione del lettore, ma elemento costitutivo della linea di pensiero. Malgrado la loro inutilità o la loro assurdità, l'uomo non può non porsi quegli interrogativi e cercarvi una risposta: è sorprendente, ma è così. La sorpresa espressiva per il lettore si fonde, diventa tutt'uno con la 'sorpresa' continua rappresentata dall'uomo e dal suo vitale insistere a ricercare risposte impossibili. In questa rifunzionalizzazione a livello tematico di una struttura espressiva come l'attesa negata, questa poesia segna uno dei limiti estremi raggiunti, in questo particolare settore, dal *BdL*.

che senso ha la vita dell'uomo? / Donde si viene? Dove si va? / Chi vive lassù sulle stelle fulgenti? ... // Susurrano i flutti l'eterno susurro, / le nuvole fuggono, soffiano i venti, / le stelle scintillano placide gelide ... / E un pazzo aspetta risposta. » *Amoroso*, 192.

5. Ritorniamo a *Lyr. Int. e Heim.*, i due cicli di gran lunga più rilevanti ai fini della nostra indagine. Riteniamo giunto il momento di fornire al lettore una tabella riassuntiva delle liriche in cui, a parer nostro, ricorre la struttura della attesa contraddetta. Sottolineiamo 'a parer nostro', giacché in non pochi casi si tratta di una valutazione con un margine abbastanza ampio di soggettività. Ma sarà il lettore stesso a poter fare un controllo sistematico, sulla scorta dei criteri illustrati nelle pagine che precedono. Il risultato, crediamo, non differirà se non marginalmente da quello qui proposto. A fianco di ciascuna poesia è indicata la data di composizione (l'anno, approssimazione sufficiente per i fini di questa ricerca), secondo le conclusioni della *Düsseldorfer Ausgabe*. Con 'x' sono indicati i casi di maggiore evidenza, con '(x)' quelli meno evidenti. L'ultima colonna riferisce la sede della prima pubblicazione, qualora diversa dal ciclo, con l'indicazione in cifre romane — nei gruppi principali — del posto ivi occupato.

*Lyrisches Intermezzo*⁴⁷

Prolog	1821	x	« Der Zuschauer », 1822
I	1821		
II	1822		J ⁴ -I
III	1821-22	(x)	J ¹ -II

⁴⁷ T = *Zwei Traumbilder von H. Heine*, in « Der Gesellschafter », 4 febbraio 1822.

J = *Zwei Lieder von H. Heine*, in « Der Gesellschafter », 28 gennaio 1822.

J¹ = *Siebzehn Lieder von H. Heine (Gedichtet im Winter.)*, in « Aurora. Taschenbuch für 1823 », Mannheim, 1822.

J² = *Fünf Frühlings-Lieder von H. Heine*, in « Der Gesellschafter », 26 giugno 1822.

J³ = *Lieder von H. Heine*, in « Der Gesellschafter », 31 luglio 1822.

J⁴ = *Vierzehn Lieder von H. Heine (Gedichtet im Herbst.)*, in « Der Gesellschafter », 9 ottobre 1822.

J⁵ = *Lieder*, in « Westdeutscher Musenalmanach auf das Jahr 1823 », Hamm und Münster 1823.

G = Heinrich Heine, *Gedichte*, Berlin 1821.

IV	1821-22	x	J ¹ -III
V	1821-22		J ¹ -IV
VI	1822	x	J ³ -I
VII	1822		J ² -II
VIII	1822		J ⁴ -X
IX	1821 o 1822		
X	1821 o 1822		
XI	1822	x	« Rheinisches Unterhaltungsblatt », 1822
XII	1821-22	x	
XIII	1822	x	J ³ -I
XIV	1821-22	x	J ¹ -XIV
XV	1822	x	
XVI	1821-22	x	J ¹ -XIII
XVII	1821		G
XVIII	1821	(x)	G
XIX	1821		G
XX	1822		J ⁵ -V
XXI	1821-22	x	J ¹ -VI
XXII	1821		J
XXIII	1822	(x)	J ² -V
XXIV	1822	x	J ² -III
XXV	1822	x	J ³ -II
XXXVI	1822	(x)	J ³ -III
XXVII	1822	x	J ³ -V
XXVIII	1822	x	J ² -IV
XXIX	1821-22	(x)	J ¹ -VIII
XXX	1821-22	(x)	J ¹ -XII
XXXI	1821-22	x	J ⁴ -XI
XXXII	1821		J ³ -VI
XXXIII	1822		
XXXIV	1821		« Der Zuschauer », 1822
XXXV	1821-22		J ¹ -XV
XXXVI	1822	(x)	
XXXVII	1822		
XXXVIII	1822		J ⁴ -II
XXXIX	1822	x	J ⁴ -III
XL	1821		
XLI	1822		
XLII	1822		
XLIII	1822		« Rheinische Erholungsblätter », 1822
XLIV	1822		
XLV	1822		

XLVI	1822	x	J ⁵ -IV
XLVII	1822	x	J ⁴ -V
XLVIII	1822	x	
XLIX	1822	x	J ⁴ -VI
L	1822	x	
LI	1822	x	
LII	1822	x	J ⁴ -VII
LIII	1822	x	J ⁴ -VIII
LIV	1822		J ⁴ -IX
LV	1822	x	
LVI	1822	(x)	J ⁴ -XII
LVII	1822		J ⁴ -XI
LVIII	1822	x	J ⁴ -XIII
LIX	1822		J ⁵ -VI
LX	1815-16		
	o 1822	x	T
LXI	1822		J ⁵ -III
LXII	1822		J ⁴ -IV
LXIII	1821-22		J ¹ -XVI
LXIV	1815-16		
	o 1822	x	T
LXV	1821-22		J

*Heimkehr*⁴⁸

I	1823		J ³ -I
II	1823-24	(x)	J ¹ -I
III	1823	x	J ¹ -IX
IV	1824	(x)	J ¹ -II
V	1823		
VI	1823	x	J ¹ -X
VII	1823		J ¹ -XI
VIII	1823		J ¹ -XII
IX	1823		J ¹ -XIII
X	1823		
XI	1823		J ¹ -XIV
XII	1823		J ¹ -XV

⁴⁸ J¹ = *Drei und dreißig Gedichte von H. Heine*, in « Der Gesellschafter », 26 marzo, 27 marzo, 29 marzo e 31 marzo 1824.

J² = *Kleine Gedichte von H.*, in « Rheinblüthen. Vierter Jahrgang. Taschenbuch auf das Jahr 1825 », Karlsruhe s.a. [1825].

J³ = *Kleine Gedichte von H.H. (Geschrieben im Herbst 1823.)*, in « Die Biene. Schönwissenschaftliches Unterhaltungsblatt », 31 gennaio 1826.

XIII	1824		J ¹ -XVI
XIV	1823		
XV	1824	(x)	J ¹ -XVII
XVI	1824		J ¹ -III
XVII	1824	x	J ¹ -IV
XVIII	1824	x	J ¹ -V
XIX	?	x	
XX	1823		J ¹ -VI
XXI	1824	x	J ¹ -VII
XXII	1824		J ¹ -VIII
XXIII	1826 ?		
XXIV	1826 ?		
XXV	1824	x	« Agrippina », 1824
XXVI	1826 ?		
XXVII	1824		J ¹ -XX
XXVIII	1823		J ¹ -XXI
XXIX	1823	(x)	J ¹ -XXIII
XXX	1824		« Agrippina », 1824
XXXI	1824	(x)	J ¹ -XXIV
XXXII	1823	(x)	J ³ -IV
XXXIII	1825	(x)	J ³ -V
XXXIV	1824	x	J ² -VI
XXXV	1824	x	J ² -IV
XXXVI	1824	x	J ² -V
XXXVII	1826 ?		
XXXVIII	1824	(x)	
XXXIX	1824	(x)	
XL	1824		J ¹ -XXXIII
XLI	1824		J ¹ -XXII
XLII	1823		J ³ -VI
XLIII	1823		J ³ -VII
XLIV	1824	x	J ² -II
XLV	1824	x	J ² -I
XLVI	1826 ?		
XLVII	1823-24		« Rheinische Flora », 1825
XLVIII	1826 ?	x	
XLIV	1824		J ¹ -XVIII
L	1824		J ¹ -XXV
LI	1821-22		« Aurora », 1823
LII	1826 ?		
LIII	1826 ?	(x)	
LIV	1826 ?	x	
LV	1824	x	J ¹ -XIX
LVI	?	x	
LVII	?	(x)	
LVIII	1824-25	x	

LIX	1823	(x)	
LX	1823		J ³ -III
LXI	1826 ?		
LXII	1823	x	J ³ -II
LXIII	1826 ?	x	
LXIV	1824	x	J ¹ -XXXII
LXV	1824		
LXVI	1821-22		« Westteutscher Musenalmanach », 1823
LXVII	?		
LXVIII	1824		
LXIX	1824	(x)	
LXX	1824	x	
LXXI	1824		J ¹ -XXVI
LXXII	1824	x	J ¹ -XXVIII
LXXIII	1826 ?	(x)	
LXXIV	1826 ?	x	
LXXV	1826 ?		
LXXVI	?		
LXXVII	?		
LXXVIII	1824	x	J ¹ -XXXI
LXXIX	1824	(x)	« Agrippina », 1824
LXXX	1824		« Agrippina », 1824
LXXXI	1824	(x)	
LXXXII	1824		
LXXXIII	1824		
LXXXIV	1824	(x)	
LXXXV	1824 o 1825		
LXXXVI	1824		« Rheinische Flora », 1825
LXXXVII	1826		
LXXXVIII	1824		
Götterdämmerung	1822		« Der Gesellschafter », 1822
Ratcliff	1822	x	« Der Gesellschafter », 1822
Donna Clara	1823	x	
Almansor	1825		
Die Wallfahrt nach Kevlaar	1822	x	« Der Gesellschafter », 1822

A questo punto qualche considerazione statistica si impone. Nel complesso del *BdL* l'attesa negata compare nel 41 % delle liriche: percentuale già rilevante, che sale, qua-

lora vogliamo considerare solo *Lyr. Int.* e *Heim.* rispettivamente a 54 % e 48 %, mediamente quindi 51 %. Per *Junge Leiden* essa assomma a 21 %, mentre per i due cicli *Nordsee* è del 27 %. La frequenza di gran lunga maggiore si ha dunque in *Lyr. Int.* e *Heim.* Se a questo risultato accostiamo le date di composizione delle singole poesie, vedremo come l'attesa negata sia uno strumento espressivo di cui Heine si avvale con una frequenza che diventa significativa per un periodo di tempo relativamente ristretto a ben delimitabile: precisamente dal 1822 al 1826. È un dato sul quale dovremo ritornare.

Prima però di addentrarci in una valutazione di più ampio respiro dei risultati finora ottenuti, occorrerà fermarci a considerare rapidamente una conseguenza della frequenza particolarmente elevata in *Lyr. Int.* e *Heim.* dell'attesa contraddetta. Partiamo, per rendere evidente il nostro discorso, da una poesia tra le più famose del *BdL* e certo non tra le meno discusse:

Du bist wie eine Blume,
So hold und schön und rein;
Ich schau' dich an, und Wehmuth
Schleicht mir in's Herz hinein.

Mir ist, als ob ich die Hände
Auf's Haupt dir legen sollt',
Betend, daß Gott dich erhalte
So rein und schön und hold⁴⁹.

(*Heim.* XLVII)

È noto come si tratti di una delle liriche più care all'autore, più fortunate presso i lettori, più frequentemente musicate (22 composizioni o riedizioni di composizioni fino al 1914)⁵⁰; né potevano mancare, accanto e di contro a tanto favore, ripulse altrettanto drastiche, come ad esempio

⁴⁹ « Tu sei bella, soave, / e pura, come un fiore; / io ti guardo, e tristezza / mi penetra nel cuore. // E quasi le mie mani / sul capo ti imporrei, / e che ti serbi così bella soave / e pura, a Iddio domanderei. » *Vago*, 214.

⁵⁰ Cfr. W. A. Berendson, *op. cit.*, p. 194.

quella pronunciata da D.H. Lawrence⁵¹ oppure, in tempi vicini a noi, sottili e insinuanti come quella del sospetto di *Kitsch*⁵². Da tutto questo noi potremo per gran parte prescindere e avviare invece la nostra riflessione per altri sentieri.

Constatazione evidente è che chi cercasse in questa lirica traccia di attesa contraddetta rimarrebbe senz'altro deluso. Di più: si può senz'altro affermare che si tratta di una delle poesie heiniane più compatte, meno incrinata dal « Weltriß » da cui trae origine anche la personale « Zerrissenheit »⁵³ del poeta. Tuttavia, poniamo mente al punto della raccolta in cui essa compare: verso la metà di *Heim.*, in un momento cioè in cui il lettore è già stato sottoposto per numerosissime volte alla doccia scozzese dell'attesa negata. Tanto spesso ciò è avvenuto, che il gioco non

⁵¹ « Si può proprio vedere come l'uomo anziano pone le mani sul capo della pura fanciullina e implora Dio di conservarla eternamente così pura, così bella e così dolce. Molto bello da parte sua! [...] Intanto egli sa benissimo che la fanciullina, se Dio la conserva ancora qualche anno così pura e bella e dolce (in un senso volgare di pura e dolce), sarà poi diventata una infelice vecchia zitella, né pura né bella, ma solo noiosa e da compiangere. [...] Ognuno, salvo l'onanista, si sarebbe rallegrato e avrebbe pensato: 'che sposa affascinante per un uomo felice!'. Ma lui no, l'onanista egocentrico, non la pensa così. Nel suo cuore di maiale deve penetrargli la malinconia. » Cit. in J. Günther, *Du bist wie eine Blume*, in « Neue Deutsche Hefte » 135, 19. Jahrgang, Heft 3, 1972, p. 80. Ma si vedano anche, come esempio di rifiuto meno grossolano, le riserve avanzate da J.L. Simmons, *op. cit.*, pp. 54-57, il quale trascura del tutto, nella sua valutazione, la collocazione della poesia nel ciclo.

⁵² Cfr. sul 'rischio' del *Kitsch* J. Günther, *op. cit.*, pp. 78 sgg. (rischio che Günther respinge: « Ich halte es meinerseits für einen gefährlichen Mangel an Unterscheidungsvermögen, die Kategorie Kitsch auf das zitierte Heine-Gedicht anzuwenden [...], *ivi*).

⁵³ Cfr. il celebre passo dal cap. IV dei *Bäder von Lucca*: « Ach, teurer Leser, wenn Du über jene Zerrissenheit klagen willst, so beklage lieber, daß die Welt selbst mitten entzwei gerissen ist. Denn da das Herz des Dichters der Mittelpunkt der Welt ist, so mußte es wohl in jetziger Zeit jämmerlich zerrissen werden. Wer von seinem Herzen rühmt, es sei ganz geblieben, der gesteht nur, daß er ein prosaisches weitabgelegenes Winkelherz hat. Durch das meinige ging aber der große Weltriß [...]. » SS, II, 405.

può non aver lasciato traccia: nel lettore non può non essersi instaurata una qualche attesa (che definiremo di secondo grado) dell'attesa negata. In altre parole, messo sull'avviso dalla frequenza con cui ciò è avvenuto finora, il lettore si aspetterà, davanti a ogni poesia heiniana, di essere guidato in una certa direzione per esserne poi bruscamente deviato alla fine. Tra i segnali visibili o invisibili che pregiudicano o pre-indirizzano la sua comprensione (ad esempio, tra quelli che lo predispongono alla lettura di un certo genere letterario, la lirica, o alle sue ulteriori possibili specificazioni: la forma grafica del verso, con i puntuali ritorni a capo, la composizione tipografica con l'ampio margine di bianco che isola e dà rilievo al testo, oppure la metrica che dispone — altrove distoglie — al *Volkslied*, il particolare registro letterario del lessico ecc.), si pone anche questa attesa quanto meno della possibilità di una svolta finale sorprendente. Che poi tale svolta finale in realtà qui, nell'esempio in esame, non si verifichi, è un fatto che ha due ordini di conseguenze: per un verso dà maggior risalto alla compattezza ideale della poesia, alla sua 'serietà' non compromessa da alcuna rottura ironica né da alcuna intensificazione patetica. Essa infatti perderebbe senz'altro di forza comunicativa, diventerebbe più banale, più prevedibile, se — con uno sforzo invero non lieve — cercassimo di rileggerla astraendola dal suo contesto naturale, il *BdL*, se non la profilassimo su quello che sappiamo dello Heine del *BdL*, se cioè prescindessimo dall'attesa di secondo grado. In altre parole, proprio perché manca la svolta finale, la poesia è più prevedibile, cioè, sotto questo profilo soltanto, meno significativa. Ma l'essere più prevedibile in un contesto (heiniano) in cui la non-prevedibilità (attesa contraddetta) è se non norma almeno elemento insolitamente e larghissimamente frequente, può ridiventare dato di una nuova, diversa non-prevedibilità (attesa di secondo grado). Ed ecco infatti l'altra conseguenza dell'assenza di una svolta finale ormai in qualche misura prevista dal lettore: l'intensificarsi della sua attenzione (non più attirata solo sui versi finali e sul loro ruolo di baricentro della composizione) sul corpo della poesia, con

una sensibilità resa particolarmente acuta a ciò che in esso possa significare movimento, sviluppo interno. Mancando la svolta finale, in cui prepotentemente confluisce e si concentra il dinamismo di tante poesie, il suo occhio è reso più disponibile a identificare altri elementi che segnano la direzione, la linea del percorso di questa lirica. In *Du bist wie eine Blume* incontriamo in tal senso due segnali diversamente evidenti. Il primo è dato dalla ripetizione del v. 2 quasi identico al v. 8, l'ultimo (in posizione, quindi, anche metricamente e compositivamente eminente, il che accresce il già notevole peso di tale ripetizione, comunque rilevantissima in una composizione di soli 8 versi). Essa stabilisce una identità-diversità senza evidente scopo, rompe la compattezza lirica monocorde della poesia, introducendo un elemento di variazione che contraddice la semplicità costruttiva. L'altro segnale è il passaggio dal livello della realtà (str. 1) a quello dell'ipoteticità (str. 2), che mette in movimento la staticità contemplativa dei primi versi (« Du bist », « ich schau' »). Il passaggio è segnato in particolare dal v. 4, costruito su un verbo accentuatamente dinamico (« schleicht [...] hinein »). Il gesto ieratico dell'imposizione delle mani è irreali (« Mir ist, als ob »), come pure la preghiera (non v'è dubbio che « betend » vada inteso come « beten sollte »)⁵⁴. L'indistinto, l'indefinito della costruzione irreali amplifica enormemente il senso di minaccia, di insicurezza che grava sulla purezza e la bellezza della donna (o sulla purezza e bellezza in generale?). Proviamo a tradurre anche la seconda strofa in termini di realtà, in indicativo, e ne risulterà un drastico appiattimento della sua espressività. Il senso di oscura minaccia (l'esperienza della vita, il male del mondo, il declino dell'età?) è ribadito poi proprio dall'ultimo verso, la cui quasi identità con il v. 2 (che segnava la constatazione della bellezza-purezza presente, reale, tanto integra da essere naturale « come un fiore », anteriore alla coscienza scissa e malata dell'uomo) ripete, ma anche altera quella bellezza-purezza, afferma

⁵⁴ Si veda l'errore « produttivo » della citazione a memoria in questo senso in J. Günther, *op. cit.*, p. 77.

qualche cosa, ma nel contempo la sottrae all'identità con se stessa. Le singole parole sono le stesse, ma il verso non è più quello che era comparso nell'area (str. 1) della realtà stabile. Qualche cosa di quella realtà è incrinato, messo in forse. Sarà forse un eccesso di acribia interpretatoria, se diciamo che tutto ciò non verrebbe certo vanificato da una diversa collocazione di *Du bist wie eine Blume* al di fuori del contesto del *BdL*, ma che ne verrebbe resa più ardua, più mediata la percezione? Se affermiamo, in altre parole, che l'attesa di secondo grado, per difficile che sia argomentarla e dimostrarla, alla concreta esperienza di lettura si fa avvertire, discreta ma non ignorabile?

Tentiamo un altro esperimento. Tutte le poesie da *Lyr. Int.* XLVI a LIII, come pure *Lyr. Int.* LV e LVI sono inquadrabili, con maggiore o minore evidenza, tra quelle caratterizzate dall'attesa negata. In questa lunga serie si inserisce *Lyr. Int.* LIV, in cui tale struttura non appare:

Mein Wagen rollet langsam
Durch lustiges Waldesgrün,
Durch blumige Thäler, die zaubrisch
Im Sonnenglanze blüh'n.

Ich sitze und sinne und träume,
Und denk' an die Liebste mein;
Da grüßen drei Schattengestalten
Kopfnickend zum Wagen herein.

Sie hüpfen und schneiden Gesichter,
So spöttisch und doch so scheu,
Und quirlen wie Nebel zusammen,
Und kichern und huschen vorbei⁵⁵.

È evidente che la lunghissima successione determinata l'instaurarsi nel lettore di un'attesa di secondo grado, cioè di

⁵⁵ « Nel verde bosco transita il cocchio lentamente, / per valli che fioriscono / sotto il sole fulgente. // Io siedo, e sogno, e medito, / penso all'amor mio bello; / quand'ecco tre fantasime / fanciulli allo sportello. // Saltellano, motteggiano, / schernevole e impaurite, / come nebbia volteggiano / ghignando, e son sparite. » Vago, 148.

una previsione di attesa contraddetta: segnale da cui egli non può prescindere. *Lyr. Int.* LIV è d'altro canto costruita intorno a tre misteriose « figure d'ombra » dal comportamento tutt'altro che sacrale-minaccioso come si converrebbe a dei bravi fantasmi, ma anzi ammiccante e burlone, anche se « timido ». Il loro passaggio è rapido, presto si dissolvono, un po' più a lungo resiste solo l'eco della loro risatina. Chi sono? Che vogliono dal poeta? Quali sono i motivi di questo loro atteggiamento? Il silenzio è l'unica risposta alla curiosità suscitata dalla loro apparizione: un silenzio tanto provocatorio da collocare questa poesia assai vicino alla sfera dell'attesa negata. In altre parole, il lettore abituato ormai alla svolta finale per una consuetudine protratta per ben otto liriche di seguito, non può non avvertire quale una sorta di svolta anche questo non dire, questo rifiutare una risposta all'attesa di chiarimento determinata dalla misteriosa apparizione. La curiosità viene sollecitata, mentre è invece rifiutata la sua soddisfazione. Tutto ciò, al di fuori di un'attesa di secondo grado, di un'attesa preconstituita per la svolta finale, avrebbe molto minor peso, si risolverebbe più agevolmente nel semplice gusto per il gioco ironico romantico della libera manipolazione di elementi della figuratività popolare (i fantasmi nell'ora e nel luogo per nulla spettrali del bosco soleggiato, la riesumazione degli elfi da una mitologia ormai solo più fiabesca). La consapevolezza del gioco heiniano con le attese del lettore costringe quest'ultimo a stare all'erta, anche laddove, come in questo caso, di un'attesa contraddetta in senso stretto non si può parlare.

Passiamo ora a *Heim.* XXXVII

Die heil'gen drei Könige aus Morgenland,
Sie frugen in jedem Städtchen:
Wo geht der Weg nach Bethlehem,
Ihr lieben Buben und Mädchen?

Die Jungen und Alten, sie wußten es nicht,
Die Könige zogen weiter;
Sie folgten einem goldenen Stern,
Der leuchtete lieblich und heiter.

Der Stern blieb stehn über Josephs Haus,
Da sind sie hineingegangen;
Das Oechslein brüllte, das Kindlein schrie,
Die heil'gen drei Könige sangen⁵⁶.

Anche questa lirica è preceduta da una lunga serie di pezzi in cui appare l'attesa contraddetta: precisamente da *Heim.* XXXI a XXXVI. Sarà interessante notare come di queste sei poesie le prime tre varino il tema dell'amore infelice (con una *Schlußwende* patetica in *Heim.* XXXI e XXXIII, e invece ironica in XXXII), la quarta ritorni sul motivo del contrasto vita-poesia e le ultime due abbiano come soggetto il diavolo (figura presente quant'altre mai alla vena satirica di Heine), con un finale in *Heim.* XXXVI di notevolissima aggressività. Dopo, la poesia che abbiamo riportato. Chi non sente la brusca caduta, il vuoto di aggressività ironica in cui essa si colloca e perciò la tanto maggiore intensità d'affetti che circonda il mondo dell'idillio infantile? La cantafavola natalizia appare incredibilmente integra e commossa: ma non ingenua. La fiaba dei re magi è troppo perfettamente fiabesca. Dopo il diabolico *Witz* di *Heim.* XXXVI:

Mensch, verspote nicht den Teufel,
Kurz ist ja die Lebensbahn,
Und die ewige Verdammniß
Ist kein bloßer Pöbelwahn.

Mensch, bezahle deine Schulden,
Lang ist ja die Lebensbahn,
Und du mußt noch manchmal borgen,
Wie du es so oft gethan⁵⁷.

⁵⁶ « I tre Re Magi d'Oriente / chiedevano in ogni città: / 'Fanciulle e fanciulli carissimi, / a Betlemme per dove si va?' // Nessuno sapeva rispondere. / I Re proseguirono il viaggio: / seguivano un'aurea stella / dall'amabile vivido raggio. // E dove la stella ristette, / da Giuseppe entrarono i tre. / Muggiva il bove, strillava il Bambino, / cantavano i tre Re! » *Amoroso*, 111.

⁵⁷ « Figlio mio, rispetta il diavolo! / Ché la vita dura poco; / e l'eterna dannazione / non è certo un vaniloquio. // Figlio mio, paga i tuoi debiti! / Ché la vita dura assai; / e prestiti ti occorranno, / come sei avvezzo ormai. » *Amoroso*, 110-111.

il lettore legge la fiaba natalizia tutta d'un fiato alla ricerca del rovesciamento di quel mondo tanto — troppo — candido. Che il rovesciamento sia atteso e che poi non avvenga, fa parte della struttura della poesia non meno della patina da presepe popolare che essa presenta. Anche la collocazione in un certo punto del *BdL* — in altre parole — fa parte dei segnali che costituiscono il testo in senso lato della poesia. Immaginiamo quale senso differente essa avrebbe se ad esempio, anziché comparire qui, sotto il marchio di fabbrica *BdL* di Heinrich Heine e in un particolare contesto segnato dalle poesie che la precedono, si trovasse nel *Wunderhorn*. Tutto l'alone di imprevedibilità (che si risolve poi nella più piana — e paradossalmente imprevedibile — prevedibilità) che la circonda, quell'incertezza sul suo senso che abbiamo riassunto nella formula dell'attesa di secondo grado, verrebbero meno, facendone in buona sostanza una poesia diversa⁵⁸. Analogamente per larga parte sarebbe il discorso da fare a proposito della lirica successiva *Heim*. XXXVIII, anch'essa singolarmente commossa (come sempre avviene in Heine quando vengono evocati gli effetti familiari d'infanzia: si veda ad esempio la maniera in cui Heine parla sempre della madre, forse l'unico oggetto della sua poesia — come pure delle lettere — costantemente sottratto a ogni sospetto di ironia):

Mein Kind, wir waren Kinder,
Zwei Kinder, klein und froh;

⁵⁸ Un esempio di come il trascurare il nesso stilistico-formale nella successione delle poesie possa risultare deviante è offerto da un critico per altro di grande intelligenza come J.L. Simmons, *op. cit.*, pp. 63-64, il quale giudica « a clumsy piece of Christian Romanticism, doubtless meant to be parody » *Heim*. XXXVII, e non sa darsi ragione « why Heine introduced here several poems that not only are not his best but also completely shift the universe of discourse ». Il punto è proprio qui: Simmons tenta di rintracciare una logica nella successione delle liriche come successivi arricchimenti di sempre nuove sfaccettature alla « persona » poetica che Heine si costruisce nel corso della raccolta. Non neghiamo che anche questo criterio coesista: ma certo non può essere l'unico.

Wir krochen in's Hühnerhäuschen
Versteckten uns unter das Stroh.
.....

Wir saßen auch oft und sprachen
Vernünftig, wie alte Leut',
Und klagten, wie Alles besser
Gewesen zu unserer Zeit;

Wie Lieb' und Treu' und Glauben
Verschwunden aus der Welt,
Und wie so theuer der Kaffee,
Und wie so rar das Geld! — — —

Vorbei sind die Kinderspiele
Und Alles rollt vorbei, —
Das Geld und die Welt und die Zeiten,
Und Glauben und Lieb' und Treu'⁵⁹.

Qui la prospettiva è diversa dalla poesia precedente, non è data cioè dalla totale (e un po' leziosa) immersione nel mondo infantile, ma è segnata da una ben percettibile distanza da quel mondo, è insomma chiaramente la prospettiva dell'adulto che ripercorre i sentieri della memoria forte dell'esperienza dolorosa della vita. Ed ecco la lieve svolta finale che avvicina anche questa lirica all'attesa negata: il gioco infantile del rifare il verso ai grandi nel compianto del buon tempo antico è ingenuamente ridicolo nell'ingongruo accostamento della scomparsa di « Lieb' und Treu' und Glauben » al rincaro del caffè e al rarefarsi del denaro; ma quelli, ci avverte il poeta, erano giochi di bambini, e sono passati. Invece non è divenuto meno attuale il lamento dello svanire di fede, amore e fedeltà, verificato proprio dall'esperienza dello svanire universale che abbraccia anche quei giochi infantili e insieme ad essi anche

⁵⁹ « Mia cara, eravamo bambini, / due bimbi piccini e beati; / e ci infilavam nel pollaio, / sotto la paglia celati. // [...] // Sedevamo anche spesso assennati / a parlar come vecchie persone, / rimpiangendo i bei tempi passati, / come allor tutto andava benone; // e come spariti ora fossero / la fede, l'amor, l'onestà; / e come il caffè così caro, / e i soldi ... che scarsità! // Passarono i giochi infantili, / e tutto ormai se ne va ... / il mondo, il denaro, ed i tempi, / la fede, l'amor, l'onestà. » Vago, 204-205.

« das Geld una die Welt und die Zeiten ». Il rovesciamento avviene in chiave patetica. E tuttavia — svolta all'interno della svolta — è rimasta anche entro questo rovesciamento patetico una traccia di piede caprino del satirico Heine: nell'accostamento stridente — sotto il comune predicato della fuggevolezza — del mondo e dei tempi (al plurale, addirittura) al denaro, accostamento altrettanto incongruo di quello infantile col caffè « theuer » e il denaro « rar », ma anziché ingenuo, smaliziato e ironicamente disilluso.

Il gioco che Heine conduce con le attese del lettore è, come crediamo di avere mostrato, notevolmente complesso e sottile. Vorremmo, a questo punto sgomberare il campo da un possibile sospetto riguardante la casualità di una parte di questo gioco, la casualità dell'accostamento di poesie riferibili e non riferibili all'attesa contraddetta e insomma la casualità dell'attesa di secondo grado. Ora, è ben nota la cura con cui Heine costruisce le sue raccolte di liriche, l'opera di selezione con cui procede al raggruppamento di poesie di diversa origine, talora addirittura di diverso significato. L'esempio migliore, a tale proposito, è il già ricordato *Lieder VIII*, nato in occasione del ferimento d'un amico e trasformato nel *BdL*, grazie al contesto, in canto dell'infelicità amorosa. Anche se non disponiamo di un'analisi pienamente soddisfacente dei principi che presiedono a tale opera di montaggio⁶⁰ — particolar-

⁶⁰ I due tentativi più organici sono la vecchia ricostruzione biografico-narrativa di E. Elster, nell'introduzione al vol. I della sua edizione Heinrich Heine, *Sämtliche Werke*, Leipzig-Wien 1887, e quella di U. Belart, *Gehalt und Aufbau von Heinrich Heines Gedichtsammlungen*, Bern 1925, per *Lyr. Int.* pp. 45 sgg. e per *Heim.* pp. 60 sgg., che costruisce complessi schemi su base tematica, per *Lyr. Int.* di sei gruppi separati da tre intermezzi, più due epiloghi, e per *Heim.* di nove gruppi ugualmente divisi da intermezzi. Tanta regolarità e simmetria riescono invero non del tutto convincenti in un autore come Heine, e in particolare risultano discutibili per la scarsa attenzione dedicata ai fattori formali. Sul problema cfr. anche H. M. Mustard, *The Lyric Cycle in German Literature*, New York 1946, pp. 94-102; C. Andler, *La poésie de Heine*, Paris-Lyon 1948, p. 52 (per *Lyr. Int.*); S. S. Praver, *op. cit.*, pp. 46-53 e J. L. Simmons, *op. cit.*, pp. 44-72 (*Lyr. Int.* e *Heim.*). Come sempre W. A. Berendson,

mente interessante nel *BdL*, in cui compaiono vastissimi gruppi di liriche già pubblicate su riviste in cicli, poi smembrati e riassettrati secondo esigenze diverse nella raccolta in volume — si possono indicare in termini del tutto generici quali motivi di tale riordinamento criteri per un verso di *variatio* e per l'altro di rafforzamento: e quindi l'alternanza di temi e livelli stilistici diversi, oppure il raggruppamento, qualora serva all'intensificazione reciproca, di poesie di motivo affine. Non meraviglierà dunque incontrare i medesimi principi ordinatori anche a proposito dell'attesa negata. Evidentemente, tra le direttrici che Heine segue nella sistemazione della raccolta c'è anche (certamente non unica, ma altrettanto certamente non ignorabile) quella dell'effetto sul lettore in vista della svolta finale, cioè quella dell'attesa di primo o di secondo grado. Ma vediamo in dettaglio.

A chi percorra con lo sguardo la lista delle poesie di *Lyr. Int.* e di *Heim.* che abbiamo dato più sopra, balzerà all'occhio un dato significativo: le poesie accompagnate dal segno che indica la presenza dell'attesa contraddetta tendono a disporsi in gruppo, in blocchi compatti. Essi sono: *Lyr. Int.* da XI a XVIII, da XXIII a XXXI e da XLVI a LIII; *Heim.* da II a IV, da XVII a XIX, da XXI a XXXVI, da LIII a LVI e da LXII a LXIV. Se invece vogliamo estendere l'idea di tali blocchi anche oltre l'eventuale pausa di una lirica priva di attesa negata (ma in cui di norma agisce l'attesa di secondo grado), avremo i seguenti raggruppamenti: *Lyr. Int.* XI - XVII, XXIII - XXXI, XLVI - LVI; *Heim.* II - VI, XVII - XXI, XXXI - XXXIX, LIII - LIX, LXII - LXIV, e infine una successione meno compatta da LXIX a LXXV. In questo modo vengono a trovarsi comprese in tali raggruppamenti 25 delle 35 liriche di *Lyr. Int.* in cui è riscontrabile l'attesa contraddetta e 30 delle 37 di *Heim.*: non

autore della più recente monografia dedicata specificamente al *BdL*, *op. cit.*, pp. 188-191 si limita a una minuziosa enumerazione di fatti tecnico-formali o tematici, qui tali da determinare la successione di gruppi di liriche: il tutto, comunque, senza che appaia evidente una prospettiva sistematica d'insieme.

può ovviamente trattarsi di un dato casuale, tanto più che, se andiamo a controllare l'origine di ciascuna di tali liriche, e cioè l'occasione della sua prima pubblicazione (di norma non lontana, nel giovane Heine, dalla data della stesura), ci troveremo davanti alla prova di un vero, consapevole e complesso montaggio di testi di origine diversa e — relativamente — lontana. La sede della prima pubblicazione è indicata, nella nostra tabella, nell'ultima colonna a destra. Esaminando quindi il primo raggruppamento, *Lyr. Int.* da XI a XVI, troveremo che, delle sei liriche, due compaiono (la prima con numerazione diversa) per la prima volta nel *Lyr. Int.* che accompagnava le due tragedie *Almansor* e *Ratcliff* e due erano apparse precedentemente in rivista (ma qui si presentano in successione invertita): in entrambi i casi, però, le coppie di poesie provenienti dalla stessa fonte sono ora intervallate da altri pezzi. Le restanti due liriche sono apparse ciascuna in sede diversa. La volontà compositiva è evidente nell'opera di accostamento di testi di origine tanto diseguale. Tra le motivazioni di tale accostamento potremmo senz'altro pensare a spunti tematici: esiste infatti una certa coerenza in tal senso nel gruppo, che prende le mosse da una variante scherzosomaliziosa del tema erotico (XI), per toccare poi il motivo della felicità sensuale anche in assenza di uno « Herzchen » nell'amata (XII-XV) e concludere con l'iperbolica condanna della falsità della donna, superiore a qualsiasi potere d'immaginazione del poeta (XVI). Segue quindi un gruppo di tre liriche (XVII-XIX), pubblicate precedentemente sotto l'unico titolo *Die Vermählte*, e qui poste quasi a coronamento, a spiegazione della infelice vicenda d'amore. Questa coerenza tematica è delimitata chiaramente dal limite iniziale del gruppo (preceduto dall'evasione esotica di *Lyr. Int.* IX e X), mentre non appare concludersi con *Lyr. Int.* XIX, ma prosegue in altre variazioni dello stesso motivo erotico: essa è, quindi, caratterizzante unicamente nella fase iniziale del gruppo, il quale rimane poi tematicamente aperto, fluido. Se però, anziché limitarci solo a questa ricognizione tematica, confrontiamo testualmente le poesie nella forma della prima pubblicazione e nella

forma accolta nel volume, avremo una conferma del ruolo anche della coerenza tecnico-strutturale rispetto all'attesa contraddetta, oltre a quello della coerenza tematica, nella costituzione del gruppo. Accanto a varianti minori o comunque non rilevanti per la nostra ricerca, ci imbattiamo infatti in due varianti maggiori, entrambe già segnalate: la prima in *Lyr. Int.* XI, la cui primitiva strofa finale (a sinistra) viene così modificata:

Die Augen, die Lippen, die [Wänglein	Es Schweben Blumen und Eng- [lein
Die sah ich schöner nie.	Um unsre liebe Frau;
Es kommt und spricht ein Eng- [lein:	Die Augen, die Lippen, die Wäng- [lein,
Gegrüßt seyst du, Marie!	Die gleichen der Liebsten genau ⁶¹ .

L'altra variante ricorre invece in *Lyr. Int.* XVI ed è costituita dall'aggiunta dell'ultima strofa, che rovescia il senso della poesia, in origine di semplice lode della bellezza dell'amata. In entrambi i casi abbiamo a che fare con varianti che introducono per la prima volta nel testo la negazione dell'attesa del lettore, e in entrambi i casi non abbiamo motivo per non collocare con certezza tali varianti nel momento di generale revisione e ordinamento delle poesie già pubblicate in vista della nuova edizione in volume nel 1823. Poiché almeno per la prima di queste liriche

⁶¹ G. Heinemann, *Die Beziehungen des jungen Heine zu Zeitschriften im Rheinland und in Westfalen. Untersuchungen zum literarischen Leben der Restaurationszeit*, Münster 1974, p. 16 asserisce: « Fest steht aber, daß er zwei Fassungen — dem Publikum entsprechend — bereit hatte. » In realtà non viene portata nessuna prova a sostegno della contemporaneità delle due versioni, mentre tra le due pubblicazioni nella rivista (agosto 1822) e nel vol. *Tragödien nebst einem Lyrischen Intermezzo* (aprile 1823) corrono otto mesi. È dunque pienamente possibile che la versione del *Lyr. Int.* sia posteriore, adattata al gusto per la dissonanza finale che nel frattempo era giunto a piena maturazione. La poesia, tra l'altro, venne pubblicata nella rivista unitamente a *Die Wallfahrt nach Kevlaar*, in cui il culto mariano è sì deformato in senso sentimentale, ma certo non ironicamente.

non appare determinante il motivo tematico nel decidere la collocazione in questo punto (ma anche la seconda riceve il suo significato attuale, tematicamente coerente con ciò che precede e che segue, proprio dalla strofa che determina il rovesciamento rispetto alle attese del lettore), sembra perlomeno difficile escludere tra i motivi che concorrono a definire l'ordinamento delle liriche, quello della ricerca della loro migliore collocazione per agire sulle attese del lettore.

Passiamo ora al secondo raggruppamento: *Lyr. Int.* XXIII - XXXI. Queste poesie provengono da tre nuclei: per il primo e il terzo si può notare una alterazione della successione originaria (inoltre, per il primo, l'inserimento, tra la seconda e terza poesia, delle tre liriche del terzo nucleo). Da nessuno dei tre nuclei sono riportate poesie in successione senza alcun salto. Tanto basta a testimoniare nuovamente la volontà compositiva e la profondità del rimaneggiamento da cui trae origine l'ordine definitivo delle poesie del *BdL*. Tematicamente la successione di liriche di cui ci stiamo occupando può a malapena essere definita un gruppo: esse sono infatti unificate dal motivo generale dell'amore infelice, ma a uno sguardo un po' più ravvicinato si rivelano poi articolate in diversi nuclei che si estendono al di là dei confini del gruppo. La prima lirica ad esempio (XXIII) si riallaccia pienamente alla precedente nel motivo dell'appello alla natura (fiori e uccelli) per lenire o almeno spiegare le pene del poeta. E del pari l'ultima (XXXI) non è che il primo momento dello spunto necrofilo che si sviluppa a fondo nella successiva XXXII. All'interno poi del gruppo è possibile indicare altri nuclei tematici come la separazione definitiva degli amanti (XXV - XXVII) e il matrimonio della donna (XXVIII - XXIX), ma si potrebbe ricordare anche quello dell'ironica ripresa della lingua dei salotti, spesso infranciosata, linea questa ampiamente presente in Heine e di cui qui compaiono due significativi segmenti (XXV e XXVIII) senza dubbio legati l'uno all'altro da una sorta di 'rima interna' segnata appunto dal comune campo cui attingono le scelte lessicali. Tematicamente appare quindi difficile riconoscere un'unità

al gruppo, non ben delimitato e, anche al suo interno, frammentato. Anche se in via generale nel *BdL* si può seguire una linea 'narrativa' nella successione delle liriche (quella che ha fatto esercitare in chiave di facile e pretestuoso biografismo tanta critica positivista e qualche suo anacronistico erede)⁶², questa linea appare troppo libera, ricca di volute, tornanti e deviazioni (ad esempio il tema dell'amata sposa altrui, ricorrente in più luoghi), per poter giustificare da sola l'ordine delle poesie⁶³. Ad essa andrà quindi accostata, quale ulteriore criterio ordinatore, l'intenzione di solleticare l'attenzione del lettore mediante il gioco di variazione e di rafforzamento di nuclei tematici o stilistici. Tra questi ultimi dovrà figurare — ai primissimi posti — lo stilema dell'attesa contraddetta, che è quello che in particolare determina qui l'accostamento dei nuclei tematici che poco fa abbiamo enumerato.

L'ultimo gruppo di questo settore, che abbraccia *Lyr. Int.* da XLVI a LVI (con la pausa di LIV, in cui s'è indicato più sopra l'effetto dell'attesa di secondo grado), si segnala anch'esso per la ormai consueta eterogeneità della provenienza delle poesie ivi comprese, anche se qui essa appare lievemente attenuata dal fatto che LI e LII e poi LIII e LIV si presentano nello stesso ordine che avevano all'atto della loro prima pubblicazione. Tematicamente questo gruppo si rivela ancora più frammentato del precedente: o — se vo-

⁶² Cfr. più oltre le note da 91 a 93.

⁶³ S. P. Gishdeu, *Das Private, Empirische und Zufällige in der Lyrik von Heinrich Heine*, in *Heinrich Heine. Streitbarer Humanist und volksverbundener Dichter*, cit., parla di « Romanprinzip » come principio ordinatore di *Lyr. Int.* e *Heim.*, con tutti gli ingredienti del romanzo ottocentesco: « Schürzung des Knotens, Kulmination, Lösung des Knotens [...], Held, Heldin, Liebeskollision, Nebenpersonen und entsprechendes 'Milieu' » (p. 325). Non manca invece chi nega addirittura la presenza di una « azione » nel *BdL*: « Der Zyklus erzählt keine Handlung, sondern vereinigt eine Vielzahl von Situationsbezügen, d.h. Weisen des Subjekts, sich zur Wirklichkeit zu verhalten. »: J. Schnell, *Realitätsbewusstsein und Lyrikstruktur. Heines Lyrik und ihre ästhetischen Voraussetzungen*, Diss., Konstanz 1970, p. 30.

gliamo formulare la cosa in maniera diversa — si rivela ancor più organizzato secondo il principio della variazione. Esso si apre con una ripresa della fiaba romantico-cavalleresca, doppiamente rovesciata nel finale dall'infausto esito della tenzone col gigante e dal legame, nient'affatto fiabesco, ma anzi risentitamente patetico, che si stabilisce tra il paradigma della sconfitta e la vita del poeta. Le due liriche seguenti (XLVII e XLVIII) sono legate antiteticamente dal tema dell'indifferenza, un tempo arma nelle mani della donna e un giorno futuro sua condanna. Dopo la conferma di tale tema in XLIX, con il suo forte patetismo dell'addio tra i due, solo esteriormente indifferenti, con L si ha una sonora e aggressiva rottura di questo momento accentuatamente patetico nella satira della conversazione al tavolino da té. Di nuovo una lirica, LI, sul «veleno» dell'amore (mortale, ma pur presente nel cuore del poeta) introduce una scherzosa rievocazione delle gioie erotiche (LII) cui fa seguito una ripresa sarcastica della condanna per l'infelice scelta operata dalla donna, di sposare un altro uomo (LIII) e quindi una pausa romantico-fiabesca (LIV: sarà a questo punto uno *Überdeuten* constatare una insolita frammentazione tematica qui, dove ogni singola poesia introduce un tema o uno spunto stilistico diverso, da L a LIV, in coincidenza con i gruppetti di due o tre liriche assunte nello stesso ordine della prima pubblicazione, senza cioè l'ulteriore opera consueta di redistribuzione e di montaggio?). Le ultime due poesie poi, LV e LVI sono accomunate dal tema del sogno, puntualmente concluso dal risveglio. Come si vede, riesce difficile riconoscere un elemento unificante in questo gruppo sulla base delle affinità tematiche: a meno che non si voglia valutare per tale il criterio della non affinità, cioè della variazione, che tuttavia evidentemente può valere non già a costituire un gruppo ma eventualmente a regolare la successione di più gruppi o di singole liriche. Più in generale sembra di poter affermare, a questo punto della nostra analisi, che il criterio tematico vale, salvo singole eccezioni, a livello di microgruppi di due o tre poesie, ma non regge la costituzione di raggruppamenti più ampi, come quelli di cui ci stiamo

occupando⁶⁴. Si può allora porre l'interrogativo del motivo per cui Heine, tanto solerte organizzatore della sua raccolta da farne un vero e proprio macrotesto, unitario e provvisto di una sua logica complessiva, abbia applicato, nel caso dei raggruppamenti determinati dallo stilema dell'attesa negata, la logica della variazione solo su una scala così grande, e cioè a blocchi numerosi di sei, otto, fino a dieci poesie. La risposta andrà cercata in due punti: il primo nel carattere dell'attesa contraddetta, che è essa stessa eminentemente variatrice, elemento di costante novità e di attivazione dell'attenzione del lettore, sì che può essere protratta per una successione di poesie particolarmente lunga senza timore di comprometterne l'efficacia⁶⁵, e il secondo nella possibilità che in tal modo si offre di giocare sull'attesa di secondo grado, sulla prevedibilità di tale stilema dopo una sua prolungata ripetizione, la sola che possa imporsi con efficacia all'attenzione del lettore (la ricorrenza di un dato materiale o tematico è avvertita alla lettura molto più immediatamente di quella di un elemento stilistico-formale).

Venendo alle poesie di *Heim.*, dobbiamo osservare innanzi tutto come ci sfugga oggi l'evidenza piena dell'opera di riordinamento compiuta dal poeta in vista della costituzione del ciclo, giacché per molte liriche (circa un terzo) non si hanno edizioni precedenti al ciclo, come venne pubblicato la prima volta in *R I'* (1826). *Heim.* si compone infatti per la maggior parte o di poesie inedite o di composizioni già pubblicate in quattro numeri successivi della rivista «*Der Gesellschafter*» (1824) sotto il titolo *Drei und*

⁶⁴ Una conferma può venire anche dalle parole di J. Schnell citate alla nota precedente, se la «*Vielzahl von Situationsbezügen*» di cui egli parla si può intendere riferita non solo alle singole poesie, ma anche ai microgruppi determinati da affinità tematiche.

⁶⁵ Al contrario, secondo S. Teichgräber, *Bild und Komposition in Heinrich Heines 'Buch der Lieder'*, Diss., München 1964, p. 82: «*Weniger ermüdet das Spiel der thematischen Variationen über Liebesglück und Liebesleid, als die Wiederholung gewisser stilistischer Effekte und Kunstgriffe.*»

dreißig Gedichte von H. Heine. Della cura compositiva che presiede anche alla organizzazione di quest'ultimo gruppo abbiamo testimonianza nelle istruzioni dettate per lettera dall'autore al direttore della rivista⁶⁶. Comunque anche questo gruppo appare smembrato, nel ciclo definitivo, in nuclei di due-quattro poesie o, in non pochi casi, in liriche isolate. Spesso questi nuclei conservano al loro interno una successione vicina a quella originale. Uno studio della tecnica compositiva in *Heim*, dovrebbe quindi prendere le mosse proprio dal ciclo originario di trentatré poesie per seguirne lo smembramento e la dissoluzione nel più ampio ciclo definitivo. Per i nostri scopi basteranno due constatazioni: lo smembramento in nuclei di massimo quattro liriche, di norma collegate da affinità tematiche (con la sola eccezione, a ben vedere, dei nuclei *Heim*. VI - IX e XI - XIII, che, uniti da *Der Wind zieht seine Hosen an* danno luogo in realtà a un'unica successione, come nel ciclo originario, dove coprivano i numeri da X a XVI) conferma la tendenza, che abbiamo già rilevato, alla costituzione su base tematica solo di microgruppi. Inoltre i gruppi che si possono formare con la successione di poesie contenenti l'attesa negata non coincidono mai con i nuclei nati dallo smembramento del ciclo originario, né con altri nuclei di origine diversa. Alla loro origine si deve quindi pensare un criterio compositivo nuovo, che non può non essere indicato, appunto, nel rafforzamento per ripetizione dello stilema dell'attesa negata. La quale — sarà interessante notare — appariva ancor più frequente nella forma in cui il ciclo fu pubblicato in *R I*¹ (1826), giacché delle sei liriche ivi presenti, e poi epurate per motivi moralistici dal *BdL*,

⁶⁶ « Ich verlange daher, im Fall Sie sie [le poesie] überhaupt des Abdrucks würdigen, [...] daß Sie beym Abdruck kein Wort, keine Silbe verändern. [...] Auch ist es durchaus nöthig, daß der Cyclus in einer Woche ganz erscheine, nemlich in den vier auf ein mahl ausgegebenen Blättern. Mehrere Gedichte, die ich mit Bleyfederstrichen eingeklammert, sollten wohl auch auf demselben Blatte zusammengedruckt werden, wie Sie selbst einsehen werden, z.B. bey den Seestücken. » HSA, XX, 151.

ben quattro (solo due, invece, tra quelle che le sostituiscono) erano riconducibili a tale stilema⁶⁷.

Riteniamo ormai, dopo quanto abbiamo visto a proposito di *Lyr. Int.* di poter rinunciare a una analisi puntuale dei singoli gruppi della *Heim*, in cui l'attesa contraddetta si manifesta e di poter considerare sufficientemente dimostrata l'intenzionalità non casuale della loro ricorrenza. Ciò riporta in primo piano il problema da cui avevamo preso le mosse in questo capitolo, e cioè la presenza di una attesa di secondo grado. Si ricorderà come ne abbiamo già indicato l'esistenza a proposito di *Heim*. XLVII, *Lyr. Int.* LIV e *Heim*. XXXVI. Ora vorremmo rapidissimamente segnalare altri casi in cui sia avvertibile l'effetto della sua presenza. Il primo che ci sembra di poter indicare è *Lyr. Int.* XXXIII (*Ein Fichtenbaum steht einsam*), non a caso collocato a metà del ciclo, sufficientemente tardi cioè perché nel lettore (dopo i due lunghi blocchi *Lyr. Int.* XI - XVIII e XXIII - XXXI) si sia potuta stabilire una previsione di attesa negata. Altri sono *Lyr. Int.* LVII, il brevissimo LXI e LXII. Si tratta sempre di liriche brevi e di struttura per così dire aperta, non conclusa, affidate a un dettato delicatissimo, sensitivo, impressionistico, che si rende percettibile in modo particolare proprio nel vuoto, nella cavità lasciata dall'attesa non soddisfatta della consueta svolta finale. Non vogliamo dire con ciò che queste poesie non potrebbero vivere di vita propria anche al di fuori del *BdL*, ma solo che dall'inserimento nel tessuto cangiante e mobile di questa raccolta esse traggono una straordinaria intensificazione del loro potenziale espressivo, e cioè comunicativo, della loro capacità di trasmettere i complessi sensi di cui è fatta la comunicazione poetica.

⁶⁷ Esse sono (in *DHA*, I/1, pp. 484-486) quelle contrassegnate dal consueto 'x':

O, mein genädiges Fräulein, erlaubt	x
Hast du die Lippen mir wund geküßt	
Als Sie mich umschlang mit zärtlichem Pressen	x
Himmlisch war's, wenn ich bezwang	x
Blamir' mich nicht, mein schönes Kind	
Schöne, wirthschaftliche Dame	x

A considerazioni di diverso tipo ci inducono le prime due poesie del ciclo successivo che vogliamo ricordare sotto questo profilo, *Heim.* XXII e XL. La prima costituisce un esempio di ballata spettrale collegata alla poesia precedente da alcuni fili sottili ma robusti che ci sforzeremo di mettere in luce. Innanzi tutto una constatazione paralinguistica: la poesia compare nel *BdL* tra virgolette, rappresenta una citazione, mentre nel « *Gesellschafter* » era stata pubblicata senza tali virgolette. Che significa? Ci sembrano possibili tre indicazioni: la prima, puramente materiale, stabilisce il legame diretto con la poesia precedente (*Wie kannst du ruhig schlafen*), che abbiamo riportato più sopra, di cui questa riferisce « *das alte Liedchen* ». È il dato più esterno ed immediato, al quale va aggiunto però quello della contiguità con il finale della stessa *Heim.* XXI già citata:

Glaub' mir, du wunderschönes,
Du wunderholdes Kind,
Ich lebe und bin noch stärker
Als alle Todten sind!

Troppo forte sembrò forse al poeta il salto tra questi versi e l'abusato *topos* romantico (ma in realtà preromantico, settecentesco) del *revenant* che rapisce la sua bella, per poterlo proporre senz'altro al lettore. Il carattere di citazione, di testo riportato, stabilisce un filtro che attenua tale salto e rende possibile il passaggio dal richiamo realistico di questo finale di *Heim.* XXI all'irreale romanticismo della ballata. A ciò, infine, aggiungeremmo una terza considerazione, e cioè la prossimità — anche se forse non del tutto evidente a prima vista — dell'inquadramento tra virgolette di *Heim.* XXII alla struttura, di cui abbiamo a suo tempo discusso, di *Heim.* II, il celebre canto di Loreley. In entrambi i casi abbiamo a che fare con un testo ballatesco, del quale viene però attenuato il carattere narrativo ingenuo mediante una sottolineatura del suo carattere letterario, fittivo, là esplicitamente come rinvio alla memoria del soggetto narrante, qui in maniera più implicita e appena accennata attraverso i segni grafici della citazione

testuale. Ma c'è dell'altro che collega questa poesia alla precedente nel senso di una dimensione che definiremmo realistica, pur entro una rappresentazione palesemente grottesca (mentre là il richiamo al realismo, alla forza del vivente rispetto al defunto, distruggeva la poesia necrofila): ci riferiamo alla insolita marcatura della materialità dello scheletro (il defunto non è mai definito con altro termine), alla sua riduzione a un insieme di aride ossa che risuonano seccamente battendo l'una contro l'altra, fino a giungere alla paraonomatopea « *und nickt und nickt* » riferita non alla testa, ma al suo supporto osseo, materico, il cranio. Sarà il tutto anche sinistro, come ci assicura l'ultimo verso, ma di un sinistro tutt'affatto meccanico e burattinesco. Il poeta per primo, ben vivo e innamorato, non crede più alla fiaba antiquata del *revenant*. Ma se questa poesia è tanto strettamente legata alla precedente, se ne distaccherà proprio del tutto nel punto che caratterizza più energicamente quella, nella svolta finale? O non rimarranno piuttosto nel lettore il sospetto di doversi trovare alla fine di fronte a una smentita della poesia spettrale e la tentazione (che, sia ben chiaro, non è giustificata testualmente in senso stretto) di leggere l'ultima strofa in chiave addirittura parodistica, quale esasperazione del grottesco terrore della danza macabra? Ciò, ripetiamo, non trova conferma nella lettera del testo, ma se consideriamo l'intero *BdL* come una sorta di macrotesto (come in effetti esso è) in cui ogni singola poesia si legge anche in relazione al suo valore di posizione⁶⁸, e se accettiamo che nel testo poetico possono coesistere sensi diversi e anche opposti, vedremo cadere ogni difficoltà ad accettare, attorno al senso letterale, anche questo alone di incertezza, questo sospetto di incredula ironia indotto dalla vicinanza della

⁶⁸ Come riconosce giustamente anche S. Teichgräber, *op. cit.*, p. 80: « Außerdem erhalten die einzelnen Gedichte erst innerhalb des Zyklus ihre bestimmte Stellung und ihren ganz eigenen Wert. Nicht immer läßt sich zeigen, daß die Gedichte notwendig aufeinander folgen müssen, aber in manchen Fällen scheint doch gerade dieser Stellenwert von Bedeutung zu sein. »

poesia precedente e in genere dalla frequenza dell'attesa contraddetta nel *BdL*. Anche di questo vive la poesia.

Analoga la situazione di *Heim*. XL: anche qui, infatti, esiste un forte legame tematico con le due poesie precedenti costituito dalla evocazione di un mondo della memoria remoto e felice: mondo che là, tuttavia, veniva contrapposto al presente triste e malvagio e ora invece campeggia solitario nel ricordo, integro, incorrotto idillio dai chiari contorni e dai colori netti. Nel lettore rimane, al termine, pur segnato da una clausola chiaramente finale (« Und das Alles sah ich glänzen / In dem Aug' der schönen Frau »), quasi un interrogativo: come, così finisce? Viene avvertita, in altri termini, la mancanza o della contrapposizione all'oggi o di uno sberleffo che rimetta in discussione il troppo perfetto idillio o di un'altra ancora delle chiuse a sorpresa tanto frequenti in Heine. Tanto poco arbitraria è questa indicazione di un'attesa di secondo grado, che di essa volle servirsi l'autore, operando proprio sulla disponibilità latente nel lettore al salto brusco dall'idillio incontaminato ad una qualche realtà opposta, per accostare a questa poesia della memoria un'altra (*Heim*. XLI) in cui, attraverso la mediazione convenzionalissima del sogno, l'antica innamorata infedele viene vista nella misera vecchiaia, afflitta da « Armuth und Trübsal ». Quello, insomma, che il lettore poteva attendersi in chiusa dell'idillio, costituisce invece il motivo della poesia che segue (spostata in questa sede da una collocazione molto precedente: *Heim*. KL e XLI si trovavano, nei *Drei und dreißig Gedichte*, rispettivamente ai numeri XXXIII e XXII).

Sorvolando su *Heim*. LX e LXI, in cui pure non può non agire una eco della lunga serie di poesie che precedono (e che seguiranno), nelle quali l'attesa contraddetta appare in forme talora anche molto aggressive, veniamo ora a LXV, una entusiastica e scherzosa lode a un amico che i commentatori identificano con Rudolf Christiani. Tale identificazione invero non è facilitata dalla ambigua collocazione dopo *Heim*. LXIV, in cui Heine indica in sé stesso il « braver Mann » che lo mantiene e gli evita di morir di fame, sì che la figura con cui si apre *Heim*. LXV « Diesen liebenswürdig'gen

Jüngling » sembrerebbe potersi identificare (a parte la differenza d'età) con quel « Mann » e le cure che egli dedica alla persona del poeta parrebbero da intendersi l'edonistica e narcisistica attenzione del poeta per se stesso e la sua opera. Questa lieve incertezza di riferimento determinata dalla posizione rispetto alla poesia precedente conferisce a *Heim*. LXV un sapore di paradossalità quanto mai heiniano, in cui tutto può accadere: sì che il lettore è portato a enfatizzare ancor più l'esagerazione contenuta già nel risaputo pessimismo della formula con cui la poesia si conclude. Questo punto di riferimento pretestuosamente storico (i migliori del tempo) quale termine di paragone per una grandezza riferita alla fin fine solo alla misura dell'interessamento per la persona del poeta, letto per di più in maniera amplificata a causa dell'incertezza sull'identità dello « Jüngling » e con un'attenzione ormai sviluppatissima nel lettore per le chiuse delle liriche heiniane, nelle quali è predisposto a trovare sempre una sorpresa, sono tutti elementi che, pur forzando un po' la lettera del testo isolatamente presa, tendono ad avvicinare anche questo finale alla consueta svolta. L'attesa di secondo grado tende a far emergere l'attesa contraddetta anche in una chiusa di per sé non riconducibile a questo stilema.

Non con eguale chiarezza può affermarsi la stessa cosa a proposito di *Heim*. LXXVI, in cui comunque l'orecchio ormai esercitato del lettore sarà particolarmente sensibile alla contrapposizione tra le parole malevole che escono dalla bocca della donna e i baci che ai bei giorni vi ha deposto il poeta, contrapposizione in cui egli coglierà un potenziale di gioco formale, una sorta di attesa contraddetta allo stato latente, non sviluppato. Anche qui — non occorrerà ribadirlo — con una certa amplificazione del testo, cosa che, come risulterà ormai chiaro, non è del tutto illegittima nel *BdL*, ove coesistono almeno due livelli testuali: quello che abbiamo definito microtestuale, di singola lirica, legittimamente fruibile, com'è ovvio, nei suoi confini, e quello macrotestuale, o della raccolta nel suo complesso, risultante dal rapporto reciproco delle singole poesie tra loro, dei microgruppi tematici, dei gruppi più ampi deter-

minati dall'occorrenza di fatti stilistico-formali e infine dei grandi cicli in cui la raccolta è suddivisa.

Non vogliamo concludere questa parte di analisi, senza accennare a un carattere della raccolta nel suo complesso che, se pure non andrà certo sopravvalutato, si inserisce tuttavia tanto bene nel quadro generale determinato dalla presenza dell'attesa contraddetta, da non poter essere passato sotto silenzio: si tratta del fatto che una sorta di svolta finale si può constatare anche a livello di macro-testo, con il passaggio — dopo il prologo degli *Junge Leiden* — dal corpo della raccolta (costituito da *Lyr. Int.* e *Heim.*) a un elemento di novità tematica, metrico-ritmica, sintattica, figurativa qual è quello del settore *Nordsee*. Per il lettore ormai abituato alla maniera dei due settori centrali e caratterizzanti, si tratta di una nuova rimessa in discussione, di una apertura su prospettive nuove che nulla lasciava prevedere. Cosciente o inconsapevole che fosse (e noi propenderemmo piuttosto per la seconda ipotesi, dati i progetti tardi, nel quadro di un riordinamento della propria *opera omnia*, di separare questo settore dal *BdL*)⁶⁹, non pare possibile negare anche nel *BdL* globalmente considerato una struttura di attesa contraddetta.

⁶⁹ I vari progetti degli anni 1846-1852 sono riportati in *SS*, I, 624-628. Al termine di queste considerazioni non sarà fuor di luogo accennare alla nostra sfiducia nella possibilità di rinvenire in *Lyr. Int.* e in *Heim.* uno schema organico di ordinamento di ciascun ciclo. Il criterio del gioco di fattori stilistico-formali (tra cui l'attesa contraddetta, in primo luogo) ci sembra presente al di là di ogni dubbio. Uno schema vagamente narrativo — ma libero e non vincolante quant'è possibile — è non meno certo. Forse però — e questa indicazione valga qui come ipotesi di lavoro, ancora ampiamente da suffragare mediante un'adeguata verifica testuale — occorrerà rinunciare all'idea di uno schema univoco, per complesso che si possa immaginare, e pensare piuttosto a un diagramma a varie linee sovrapposte (narrativa, tematica, stilistica ecc.), dalla cui sovrapposizione nasca non un disegno compiuto (sarebbe lo schema univoco, finora di problematica percezione), ma un arabesco, un motivo ornamentale, un intreccio liberissimo, cangiante e non prevedibile: in fondo, un analogo della linea portante anche

6. Sarà ora necessario, per cominciare ad avviarci alla conclusione del nostro discorso, rivolgerci ad un breve esame degli scritti in prosa pubblicati da Heine fino all'autunno 1827, data di pubblicazione del *BdL*: esame da cui scaturirà una contraddizione interna all'opera heiniana che ci pare utile rilevare al fine di stringere conclusivamente l'analisi della lirica del *BdL*. In breve, la contraddizione è segnata dall'opposizione tra l'interesse civile che anima con progressiva chiarezza le prose e l'insistenza esclusiva della produzione in versi sul tema amoroso⁷⁰.

Gli scritti che profilano l'immagine di Heine prosatore in questi anni sono i *Briefe aus Berlin*, la relazione *Über*

delle prose dei *Reisebilder* (cfr. le pagine delicate all'argomento da W. Preisendanz, *Heinrich Heine. Werkstrukturen und Epochenbezüge*, München 1973, p. 34 sgg.). Ciò confermerebbe la stretta unità di ispirazione delle liriche e delle prose, che è — come si vedrà — tra i risultati cui tende questo studio.

⁷⁰ Anche W.A. Berendson, *op. cit.*, pp. 204-207, si pone il problema di identificare il nesso tra poesia e politica nel *BdL*, ma in realtà evade la risposta parlando in generale della possibilità della parola d'essere « auch eine unvergleichlich gute Waffe », passando poi a delineare le difficoltà incontrate dal poeta con la censura e concludendo infine con la constatazione della fortuna, accanto al *BdL*, anche della lirica politica, in particolare il *Wintermärchen*, nei paesi nordici. Scarse se non assenti le indicazioni utili anche nelle voci critiche più recenti della germanistica orientale. H. Brandt, ad esempio, *Geschichtsbewußtsein und Poesie. Zum literarhistorischen Charakter der Lyrik Heinrich Heines*, in *Heinrich Heine. Streitbarer Humanist und Volksverbundener Dichter*, cit., pp. 78-108, pur muovendo dall'interrogativo « Wie und inwieweit die Lyrik Heines inhaltlich und formell dem Anspruch eines derartigen Zeit- und Geschichtsbewußtseins [come è testimoniato nelle prose] genügt oder ihn gar erfüllt » (p. 83), non va molto al di là, a proposito del *BdL*, di formulazioni contenutistiche come la seguente: « Die literarhistorische Stellung, ja die weltliterarische Bedeutung des 'Buchs der Lieder' ist aufs kürzeste damit definiert, daß die neuere bürgerliche Gesellschaft [...] von Heine in das Gedicht hereingenommen wurde, und zwar dergestalt, daß sie als die eigentliche Umwelt des lyrischen Subjekts zum wesentlichen Bezugspunkt fast aller seiner Empfindungen, Erfahrungen und Gedanken wurde » (p. 83-84).

Polen e le due prime parti dei *Reisebilder*⁷¹. I primi sono costituiti da una serie di corrispondenze per un periodico della Vestfalia, che vanno dal febbraio al luglio 1822. Tali corrispondenze, secondo una formula tutt'altro che insolita nella stampa provinciale dell'epoca, riferiscono ciò che accade nella capitale in ambito mondano e culturale (in special modo teatrale), raccolgono le chiacchiere dei salotti e ancor più gustosamente del *demi-monde* artistico o divistico, si diffondono in sparse osservazioni di costume e di colore: qualche espressione del giornalismo odierno d'evasione vi potrebbe rintracciare senza fatica un lontano pre-

⁷¹ In realtà negli anni qui considerati (1822-1827) cade anche la prima elaborazione di prose narrative rimaste frammentarie: *Der Rabbi von Bacherach* e *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski*. Una loro analisi sarebbe di grande interesse per delineare compiutamente il quadro dei tentativi giovanili compiuti da Heine per trovare una sua strada espressiva. Esse si sottraggono tuttavia a una discussione in questa sede per l'impossibilità di accertare — allo stato della tradizione testuale — il grado e il tipo di elaborazione negli anni che ci interessano. Entrambi gli scritti che possediamo infatti risalgono agli anni parigini. Tutto quello che qui possiamo dire è che anche lo strumento narrativo fu tentato da Heine: con risultati che se pur non si possono definire né banali né poco promettenti, furono tuttavia ritenuti meno fecondi delle due strade poi percorse fino in fondo (la lirica e la pubblicistica), e quindi abbandonati.

Diverso il caso delle due tragedie *Almansor* e *Ratcliff*, che meriterebbero anch'esse un discorso a parte. Lo riassumeremo qui nella sola affermazione che il loro indubbio fallimento è dovuto alla troppa scoperta sottomissione a modelli (nel senso più banale e scolastico) di teatro tragico, nella costrizione che vi si avverte a schemi e strutture assunti come compiti da svolgere. Una analisi dettagliata indicherebbe in esse la totale assenza di quel profondo e vitale ripensamento che caratterizza strutturalmente lo Heine lirico e pubblicista. E nel punto della novità — che si conferma quindi al negativo come elemento caratterizzante — che esse vengono meno, malgrado naturalmente singoli passaggi pregevoli. Heine non fu poeta da scuola. Malgrado i vistosissimi debiti verso molte tradizioni letterarie, egli si mosse o continuò a muoversi fino a giungere a prodotti completi solo dove ebbe la sensazione di percorrere strade nuove: che è un'altra delle caratteristiche che ne fanno un autore eminentemente moderno.

cedente. Sul piano dell'impiego civile ci appare, in questi *Briefe*, uno Heine piuttosto moderato, ancora convinto della validità della politica reale prussiana. Non mancano accenni antiaristocratici e antimercantilistici, ma parrebbe quasi al solo scopo di far risaltare la superiorità, l'imparzialità del sovrano (« Der heftige Parteikampf von Liberalen und Ultras, wie wir ihn in anderen Hauptstädten sehen, kann bei uns nicht zum Durchbruch kommen, weil die königliche Macht, kräftig und parteilos schlichtend, in der Mitte steht. »)⁷². L'amor di patria rifugge da eccessi nazionalistici (« Ich liebe Deutschland und die Deutschen; aber ich liebe nicht minder die Bewohner des übrigen Teils der Erde, deren Zahl vierzig mal größer ist, als die der Deutschen. Die Liebe gibt dem Menschen seinen Wert. Gott lob! ich bin also vierzig mal mehr wert als jene, die sich nicht aus dem Sumpfe der Nationalselftsucht hervorwinden können, und die nur Deutschland und die Deutschen Lieben »)⁷³. Non manca neppure una difesa del sistema giudiziario delle province renane, ricalcato sul codice napoleonico. Il quadro che l'autore dà di sé nella non certo ricca messe di spunti politici è quello di uno Heine monarchico, moderatamente liberale e progressista e sostanzialmente più interessato alle dispute tra sostenitori e avversari di Spontini o di Mayerbeer e alla frequentazione di balli in e senza maschera, di cerimonie di corte ecc., che non alle tensioni politiche e sociali presenti a Berlino. In parte ciò può essere dovuto alle regole del genere giornalistico della corrispondenza, ma non v'è dubbio che i *Briefe aus Berlin* rappresentino — in una storia dello sviluppo ideologico di Heine — il momento di svolta all'interno di

⁷² « La violenta lotta di parte tra liberali e ultra cui assistiamo in altre capitali, da noi non può scoppiare perché in mezzo, a dirimerla possente e imparziale, sta l'autorità reale. » SS, II, 29.

⁷³ « Io amo la Germania e i tedeschi; ma non amo di meno gli abitanti del resto della terra, il cui numero è quaranta volte maggiore di quello dei tedeschi. È l'amore che dà valore all'uomo. Grazie a Dio, io valgo allora quaranta volte di più di coloro che non sanno uscire dalla palude dell'egoismo nazionale e che amano solo la Germania e i tedeschi. » *Ivi*, 47.

quel cruciale soggiorno berlinese dall'aprile 1821 al maggio 1823. Svolta dopo la quale quegli ancor timidi accenni liberalprogressisti si tramuteranno in ben più consapevoli e radicali prese di posizione, in un crescendo senza soste per almeno un quarto di secolo.

Lo scritto successivo, *Über Polen*, segna già l'avvenuto superamento del crinale, il passaggio di Heine tra i critici consapevoli del sistema aristocratico-feudale. Questo memoriale, come si compiacque sempre di definirlo l'autore, fu pubblicato nel gennaio 1823, frutto di un viaggio compiuto nell'autunno 1822 nelle terre polacche incorporate alla corona prussiana. Il tono sensibilmente più asciutto, lo spessore informativo, lo sforzo di capire una realtà sociale estranea, fanno di questo lavoro un'opera di carattere senz'altro più politico della precedente. E del pari più profilate appaiono le valutazioni e le tesi sostenute: innanzi tutto la posizione dei contadini, la loro radicata e antiquata condizione servile (« Wer den Gehorsam personifiziert haben will, sehe einen polnischen Bauer vor seinem Edelmann stehen; es fehlt nur der wedelnde Hundeschweif »)⁷⁴, che Heine accompagna tuttavia con delle contorte considerazioni sulla natura della felicità, possibile anche in una condizione di sottomissione minorile alla paternalistica autorità dei latifondisti aristocratici; poi la collocazione degli ebrei, riconosciuti come la vera borghesia polacca (« Zwischen dem Bauer und dem Edelmann stehen in Polen die Juden. Diese betragen fast mehr als den vierten Teil der Bevölkerung, treiben alle Gewerbe, und können füglich der dritte Stand Polens gennant werden »)⁷⁵; e quindi via via la posizione intermedia della cultura polacca confinante a est con la Russia e a occidente non già con la Germania, ma con la Francia (« Eindringende Barbarei von Osten,

⁷⁴ « Chi vuol vedere personificata l'ubbidienza, guardi un contadino polacco davanti al suo proprietario aristocratico; manca solo la coda scodinzolante come a un cane. » *Ivi*, 72.

⁷⁵ « Tra il contadino e il nobile in Polonia si trovano gli ebrei. Essi ammontano a quasi più di un quarto della popolazione, praticano tutte le professioni e conseguentemente possono venir definiti il terzo stato della Polonia. » *Ivi*, 74.

durch die feindlichen Berührungen mit Rußland; eindringende Überkultur von Westen, durch die freundschaftlichen Berührungen mit Frankreich: daher jene seltsamen Mischungen von Kultur und Barbarei im Charakter und im häuslichen Leben der Polen »)⁷⁶; la scelta patriottica, egualitaria e libertaria dell'aristocrazia polacca, ma in senso meramente anticontrattista (« Das Wort Freiheit [...] war nur der Wahlspruch des Adels, der dem Könige so viel Rechte als möglich abzuwängen suchte, um seine eigne Macht zu vergrößern, und auf soche Weise die Anarchie hervorzurufen. C'était tout comme chez nous [...] »)⁷⁷, con una scelta per *le* libertà che in buona sostanza appare a Heine illiberale (« die Freiheiten müssen untergehn, wo die allgemeine gestzliche Freiheit gedeihen soll »)⁷⁸; lo sforzo collettivo, consapevolmente perseguito, di creare una letteratura nazionale; la critica appena velata all'amministrazione prussiana, isolata dalla popolazione che la avverte come straniera, isolata nella sua vita culturale-mondana in lingua tedesca, con teatri cui giungono le ultime stanche onde del fervore della remota capitale e, per contro, l'entusiasmo che accompagna le rappresentazioni in lingua polacca (« Alle Polen, die in Posen sind, besuchten aus Patriotismus das Theater. Die meisten polnischen Edelleute, deren Güter nicht gar zu weit von hier entfernt liegen, reisten nach Posen, um polnisch spielen zu sehen »)⁷⁹. Come si vede, il

⁷⁶ « Barbarie che penetra da oriente attraverso i contatti ostili con la Russia; supercultura che penetra da occidente attraverso i contatti amichevoli con la Francia: da ciò quella sorprendente mescolanza di cultura e barbarie nel carattere e nella vita domestica dei polacchi. » *Ivi*, 78.

⁷⁷ « La parola libertà [...] era solo lo slogan scelto dall'aristocrazia che tentava di sottrarre al re quanti più diritti possibile, per aumentare il proprio potere e provocare in tal modo l'anarchia. C'était tout comme chez nous [...] » *Ivi*, 81.

⁷⁸ « Le libertà debbono tramontare dove si vuole che prosperi la libertà generale regolata dalla legge. » *Ivi*, 82.

⁷⁹ « Tutti i polacchi che vivono a Posen visitarono il teatro per patriottismo. La maggior parte dei nobili polacchi i cui possedimenti non si trovano troppo lontani da qui, si recarono a Posen per veder recitare in polacco. » *Ivi*, 95.

passo avanti in fatto di consistenza politica, di concretezza d'analisi, di interesse per il sociale è indubbio, né esso sfuggì ai contemporanei, come testimoniano alcune reazioni polemiche e talora astiose. Heine comincia da questo scritto a diventare un personaggio politicamente (giornalisticamente) rilevante.

Sia i *Briefe aus Berlin* che *Über Polen* rappresentano stilisticamente fasi preparatorie della personalissima prosa dei *Reisebilder*. In essi Heine sperimenta l'andamento da libera *causerie*, l'apparente casualità dei nessi e dei passaggi, la divagazione sistematica che si condensa nella fulminante battuta icastica, la enfaticizzata soggettività delle osservazioni e delle riflessioni; e tutto ciò, pur in presenza di un contenuto informativo, e quindi di una struttura logico-discorsiva in vario modo presente e riscontrabile (maggiore in *Über Polen* rispetto ai *Briefe*). Si riconosce, insomma, l'apprendistato ormai giunto al termine di un pubblicista di enorme vigore che sta sviluppando un suo modulo, sicuramente derivante dallo sterniano *sentimental journey*, ma soprattutto alimentato da una indubbia predisposizione personale. Il frutto ormai maturo si avrà per la prima volta con la *Harzreise*, alla cui stesura egli attende nel novembre 1824, anche se alla pubblicazione si giungerà soltanto nel gennaio-febbraio 1826.

« Durchweg betonen die Zeitgenossen auch, das Neue, Revolutionäre in Heines Prosaschriften [*i Reisebilder*] sei in erster Linie seine *Schreibart*, also die literarische Darbietungs- und Kommunikationsweise, und nicht vor allem seine Thematik »⁸⁰: con queste parole uno dei critici odierni

⁸⁰ « I contemporanei sottolineano anche senza eccezione come l'elemento nuovo, rivoluzionario nelle prose di Heine sia in primo luogo il suo modo di scrivere, cioè il tipo di comunicazione e di rappresentazione letteraria, e non principalmente la sua tematica. » W. Preisendanz, *op. cit.*, p. 22. Cfr., sulla medesima linea, R. Schneider, *'Themis und Pan'. Zu literarischen Strukturen und politischem Gehalt der 'Reisebilder' Heinrich Heines*, in « AION, Sezione Germanica, XVIII, 1975, 3, Studi Tedeschi », pp. 7-42, il quale rileva come struttura della prosa dei *Reisebilder* una « Relation von (scheinbar willkürlich-assoziativer) Oberflächen- und (logischer)

più acuti dello Heine prosatore riassume il giudizio dei contemporanei, che egli fa proprio senza riserve. Non è questa la sede per ricostruire analiticamente il percorso che lo conduce alla formulazione di questa tesi, né per esaminare in dettaglio il testo della *Harzreise*. Ai fini della nostra ricerca basterà indicare schematicamente alcuni punti relativi alla valenza civile di questo testo e ricordare qualche breve esempio per chiarezza di discorso. Innanzi tutto, anche se può parere lapalissiano, è da sottolineare il carattere eminentemente politico (di opposizione) dei contenuti tematici ricavabili: constatazione ovvia forse per noi, ma non del tutto tale ancora per uno Scherer, che vi trovava « die alte Methode der 'empfindsamen Reise', die Spinnewebe der Subjektivität über die großen Objekte gebreitet, politisches Geschwätz leerster Art und eine fast wie bei Klopstock ärmliche, immer wiederkehrend Poetisierung der Welt »⁸¹ (a meno che per la cultura guglielmina non si trattasse proprio di una esorcizzazione *via* rimozione di quei contenuti anticonformistici e opposizionali avvertiti come una potenziale minaccia alla formazione del consenso). A proposito di *Briefe aus Berlin* e di *Über Polen* abbiamo potuto riassumere con relativa facilità le posizioni politiche contenutevi per mezzo di una serie di proposizioni corredate da alcune citazioni. L'operazione riuscirebbe meno agevole per la *Harzreise* perché mancano largamente proposizioni sintetizzanti e quindi citabili e perché soprattutto essa risulterebbe falsificante, non essendo il contenuto politico affidato a singole formulazioni esplicite, manifeste e puntuali, quanto all'andamento generale di una prosa cui solo una critica tuttora permeata di vene di este-

Tiefenstruktur als Manifestation einer politisch-publizistischen Wirkungsabsicht [...], der sich indes [...] eine ästhetisch-artistische Wirkungsabsicht konkurrierend verbindet » (p. 9).

⁸¹ « Il vecchio metodo del 'viaggio sentimentale', la ragnatela della soggettività stesa sui grandi argomenti, un cicaleccio politico del tipo più vuoto e una poetizzazione del mondo miserevole e sempre ripetuta, quasi come in Klopstock. » W. Scherer, *Geschichte der Deutschen Literatur*, Berlin 1897, p. 664.

tica idealistica può negare il carattere della letterarietà o della poeticità.

Qualche breve esempio potrà chiarire queste generalissime osservazioni. Prendiamo le prime righe in prosa della *Harzreise*, che presentiamo smembrate in cinque *colon* per comodità di analisi:

- 1 Die Stadt Göttingen, berühmt durch ihre Würste und Universität,
- 2 gehört dem Könige von Hannover, und enthält 999 Feuerstellen, diverse Kirchen, eine Entbindungsanstalt, eine Sternwarte, einen Karzer, eine Bibliothek und einen Ratskeller, wo das Bier sehr gut ist.
- 3 Der vorbeifließende Bach heißt 'die Leine' und dient des Sommers zum Baden;
- 4 das Wasser ist sehr kalt und an einigen Orten so breit, daß Lüder wirklich einen großen Anlauf nehmen mußte, als er hinübersprang.
- 5 Die Stadt selbst ist schön, und gefällt einem am besten, wenn man sie mit dem Rücken ansieht⁸².

Una riformulazione discorsiva di questo passo darebbe come risultato una drastica relativizzazione o riduzione dell'aura che circonda Göttingen come sede universitaria e quindi mediamente (come avverrà in modo esplicito nelle pagine seguenti) dell'importanza dell'apparato universitario tedesco in generale. Presupposto di tutto il passo è la grande considerazione goduta dall'ateneo di Göttingen, forse non più all'altezza della funzione svolta nel XVIII secolo, ma pur sempre, all'inizio dell' '800, tra i centri universitari più prestigiosi⁸³. Il primo *colon* fonda invece pa-

⁸² « 1) La città di Gottinga, celebre per le sue salsicce e per la sua università, — 2) appartiene al re di Hannover e contiene 999 focolai di incendi, diverse chiese, una maternità, un osservatorio astronomico, un carcere, una biblioteca e una cantina municipale dove la birra è ottima. — 3) Il fiume che le scorre accanto si chiama 'la Leine' e d'estate serve a farci il bagno; — 4) l'acqua è molto fredda e in alcuni punti così larga, che Lüder dovette veramente prendere una grande rincorsa quando la superò con un salto. — 5) La città in sé è molto bella e piace soprattutto se la si guarda voltati dall'altra parte. » SS, II, 103.

⁸³ Cfr. L. Marino, *I maestri della Germania*, Torino 1974.

radossalmente la fama della cittadina sui due elementi paritetici delle salsiccie e dell'università: non è spesa una sola parola in proposito, ma è evidente il radicale appiattimento del secondo al livello del primo. Il secondo *colon* consiste in un catalogo eterogeneo e casuale di elementi costitutivi della città, che a sua volta è indicata come appartenente al re di Hannover: la casualità ha effetto disgregante sul prestigio accademico di Göttingen (di un solo elemento viene predicato un giudizio positivo, la cantina municipale e la sua birra) e contemporaneamente sul prestigio della casa regnante nei cui possedimenti l'università ricade (si ricordi l'accanimento costante con cui Heine combatte letterariamente i rampolli dell'aristocrazia hannoverana nei *Reisebilder*, in particolare ad esempio in *Nordsee III*). Il terzo *colon*, dietro l'ovvia osservazione che la Leine permette di farvi i bagni estivi, predica in realtà la nullità del piccolo corso d'acqua, inutile a ogni altro scopo (e per sineddoche la nullità dell'intero paesaggio, città compresa). Il quarto *colon* ribadisce con lo strumento dell'ironia (secondo Heine stesso: un'affermazione che contraddice il proprio senso letterale)⁸⁴ la piccolezza del fiume. L'ultimo, riassume con uno scherzo goliardico il giudizio negativo sulla città anche sotto il profilo estetico-turistico. Non v'è dubbio che i *colon* 4 e 5 segnano un calo di espressività, perché gli intenti polemici vi appaiono troppo scoperti e troppo banali. Che senso trarre da questi accenni? Tematicamente Heine non ci dà in realtà alcun elemento

⁸⁴ Ad esempio (ma la lista potrebbe essere lunghissima) nei *Briefe aus Berlin*: « Wir stehen auf der Langen Brücke. Sie wundern sich: 'die ist aber nicht sehr lang?' Es ist Ironie, mein Lieber. [...] Wir können durch das Schloß gehen, und sind augenblicklich im Lustgarten. 'Wo ist aber der Garten?' fragen Sie. Ach Gott! merken Sie dann nicht, das ist wieder die Ironie » (SS, II, 10-11). Più oltre, al titolo di un giornale « Intelligenzblatt » segue la notazione « der Titel dieses Blattes ist Ironie » (*Ivi*, 57). In *Nordsee III* si parla della « große Gottesironie, die allerlei Widersprüche zwischen Seele und Körper hervorzubringen pflegt » (*ivi*, 226). Oltre che nella pratica stilistica, l'ironia è un concetto ben presente alla riflessione del poeta.

di disistima rispetto a Göttingen, non fornisce argomenti di critica (se non assolutamente non pertinenti, come la piccolezza della Leine o la non bellezza della città). Ciò che comunica in realtà è piuttosto un atteggiamento, un modo di vedere: demistificante (sia pure allegramente tale), riduttivo, critico. E ciò attraverso strumenti stilistici, appunto, e non tematici.

Secondo esempio. Heine vuole comunicare al lettore le sue idealità antifeudali e le sue tendenze progressiste (anziché nostalgico-medievaleggianti). Perciò inserisce nel suo testo il resoconto del passaggio da Goslar, antica residenza degli imperatori sassoni, e finge di volervi cercare le tracce di quel passato imperiale:

In Gottschalks 'Handbuch' hatte ich von dem uralten Dom und dem berühmten Kaiserstuhl zu Goslar viel gelesen. Als ich aber beides besehen wollte, sagte man mir: der Dom sei niedergerissen und der Kaiserstuhl nach Berlin gebracht worden. Wir leben in einer bedeutungschweren Zeit: tausendjährige Dome werden abgebrochen, und Kaiserstühle in die Rumpelkammer geworfen⁸⁵.

L'essenziale non è naturalmente da cercarsi nell'informazione, già universalmente nota, della demolizione della cattedrale e del trasloco del trono, ma nell'indicazione — gravida di implicanze politico-operative — sul presente quale epoca di mutamento e di progresso antiecclesiastico e antifeudale. Il tema politico emerge da un procedimento indiretto, ironico-allusivo, da un fatto stilisticamente complesso.

⁸⁵ « Nel 'Manuale' di Gottschalk avevo letto molto sull'antichissimo duomo e sul celebre trono imperiale di Goslar. Quando però volli vederli entrambi, mi dissero che il duomo era stato abbattuto e il trono era stato portato a Berlino. Viviamo in un'epoca carica di significato: si demoliscono duomi millenari e si gettano in soffitta troni imperiali. » *Ivi*, 122-123. Analoghe considerazioni su questo passo anche in K. Sauerland, *Heinrich Heines Reisebilder — ein besonderes literarisches Genre?*, in *Heinrich Heine. Streitbarer Humanist und Volksverbundener Dichter*, cit., p. 152 e 157, uno studio interessante soprattutto per i problemi che pone, sulla scia di Preisendanz, piuttosto che per le proposte critiche, appena abbozzate.

Ultimo esempio: giunto in vetta al Brocken, Heine assiste con altri occasionali compagni di viaggio al tramonto del sole dall'osservatorio del rifugio. Il momento è magicamente denso di solenni sensi sacrali:

Während ich so in Andacht versunken stehe, höre ich, daß neben mir jemand ausruft: « Wie ist die Natur doch im allgemeinen so schön! » Diese Worte kamen aus der gefühlvollen Brust meines Zimmergenossen, des jungen Kaufmanns. Ich gelangte dadurch wieder zu meiner Werkeltagsstimmung, war jetzt im Stande, den Damen über den Sonnenuntergang recht viel artiges zu sagen, und sie ruhig, als wäre nichts passiert, nach ihrem Zimmer zu führen. Sie erlaubten mir auch, sie noch eine Stunde zu unterhalten. Wie die Erde selbst drehte sich unsre Unterhaltung um die Sonne. [...] Ich glaube, wir sprachen auch von Angorakatzten, etruskischen Vasen, türkischen Shawls, Makkaroni und Lord Byron [...] ⁸⁶.

La rottura della solennità dello spettacolo, e quindi la satira del filisteismo di tale inebriamento sentimentale e posticcio, è affidata tutta alle parole del giovane commerciante, alla loro assoluta banalità e ancor più alla loro pusillanimità, che evita di comprometersi perfino in tale vacua affermazione (« Die Natur ist schön »), se non con una riserva (« im allgemeinen »). Ritornato in tal modo a una « atmosfera da giorno feriale », il poeta può riaccomagnare alla loro stanza le due donne « come se non fosse successo nulla »: ma in realtà è vero che non è successo nulla, si è trattato solo del consueto momento di patetismo a comando, a disposizione del filisteo di fronte a una natura, con cui egli non intrattiene in realtà alcun

⁸⁶ « Mentre me ne sto così immerso in raccoglimento, sento qualcuno accanto a me esclamare: 'Però, in generale com'è bella la natura!' Queste parole provenivano dal sentimentale petto del mio compagno di stanza, il giovane commerciante. Io tornai in tal modo al mio stato d'animo da giorno feriale, e ora fui in grado di dire alle signore molte cose ammodo sul tramonto del sole e di riaccomagnarle tranquillamente in camera loro come se non fosse successo nulla. Esse mi permisero anche di intrattenerle un'altra ora. Come la terra, la nostra conversazione girò intorno al sole. [...] Credo che parliamo anche di gatti d'Angora, vasi etruschi, scialli turchi, maccheroni e Lord Byron. » *SS*, II, 144-145.

rapporto vero. Cosa che ci viene detta, di nuovo, non direttamente, ma mediatamente, attraverso il catalogo degli eterogenei argomenti di conversazione che si susseguono senza alcuna logica necessità. L'attacco al filisteo (tema anch'esso eminentemente politico) avviene solo attraverso strumenti stilistici.

Riteniamo che anche questi soli esempi, pur casuali e frammentari, siano nondimeno sufficienti, ai fini del discorso che andiamo conducendo, a identificare la natura della *Harzreise*: di un testo caratterizzato cioè da una forte tensione civile, ma che risolve tale tensione più a livello stilistico che in prese di posizione manifeste, più come generale atteggiamento critico, antiautoritario, libertario, anti-conformista, antipassatista, che come intervento su singoli problemi, in cui insomma è la *Schreibart* stessa, in quanto tale, che si fa veicolo di valori semantici, a loro volta poi solo mediatamente riformulabili in termini politici, ideologici ecc. Tra l'altro, ciò doveva servire a eludere o attenuare la possibilità di intervento censorio, lasciando aperta una chiave (insufficiente) di innocua lettura « soggettiva » e « poetizzante », che sarà ancora quella lamentata da Scherer.

Non ci soffermeremo che brevissimamente sulla terza sezione di *Nordsee*. Il testo è del novembre 1826 e segna, rispetto alla *Harzreise*, una evoluzione nel senso di un più esplicito *engagement* politico e sociale. Si possono identificare tre nuclei tematici principali: la vita dei pescatori di Norderney (dura e condizionata dall'eterna presenza del mare, nonché minacciata nelle sue radici spirituali dal contatto con i villeggianti, dallo spettacolo del loro tenore di vita ecc.), la polemica contro l'aristocrazia (in particolare quella hannoverana, presente a villeggiare sull'isola) e il mito di Napoleone (evocato per l'affinità della condizione insulare tra Norderney e Sant'Elena e poi sviluppato in forma di discussione della letteratura memorialistica intorno al defunto imperatore e specialmente intorno ai suoi ultimi anni). Mentre l'andamento sciolto, capriccioso, « soggettivo » della *Harzreise* non va più perso, c'è qui l'inserimento di un accentuato interesse esplicito per

la tematica civile, con risultati che definiremmo interlocutori: come se Heine, assicuratosi ormai uno strumento stilistico di sicura efficacia, cercasse di adattarlo a una trattazione manifesta di motivi politico-sociali, con una certa forzatura della natura stessa di quello strumento. *Nordsee III* rappresenta dunque un momento di ricerca, che troverà solo nella tappa successiva, *Ideen. Das Buch Le Grand*, la sua maturazione definitiva.

Ideen. Das Buch Le Grand viene scritto durante i mesi dell'inverno 1826-27. La pubblicazione avverrà nel maggio 1827. Senza addentrarci nella discussione — per altro importantissima, com'è evidente — della struttura di quest'opera, che alcuni vogliono eminentemente aperta e altri leggono invece in termini di impegno costruttivistico unitario e concluso⁸⁷, basterà rilevare per ora il suo andamento in tre tempi, il primo e l'ultimo di accentuata *causerie* romantico-sentimentale, ancor più svagata e pretestuosa nel suo procedere della *Harzreise* (ove esisteva pur sempre una trama narrativa, sia pur esile, data dal resoconto del viaggio), e quello centrale invece evocativo-narrativo, incentrato sulla figura di Le Grand e, attraverso questi, sul mito di Napoleone. Ora a noi pare che la forza, indubbia, di quest'operetta stia nella forte ed esplicita valenza civile (il mito napoleonico nella sua accezione progressista), realizzata però non in formulazioni astratte o di principio, ma nella figurazione concretissima ed esemplare del vecchio tamburino. Si realizza, in altre parole, l'incontro, la sintesi, tra l'andamento letterario (fittivo, d'invenzione), esclusivamente tale, della *Harzreise*, e l'esigenza, presente in altri modi in *Über Polen* come, più recentemente, in *Nordsee III*, di affrontare ormai non solo velatamente una tematica civile. Il veicolo non è più quello, piuttosto rozzo e pretestuoso, in certo senso preletterario, della discussione della memorialistica napoleonica (*Nordsee III*), ma quello della

⁸⁷ Alcune argomentazioni dei due partiti sono riassunte in J. Hermand, *Heines 'Ideen' im 'Buch Le Grand'*, in *Internationaler Heine-Kongreß 1972. Referate und Diskussionen*, Hamburg 1973, pp. 371 sgg.

evocazione della figura paradigmatica di Le Grand e dello scorcio rapido e suggestivo sul protagonista stesso del mito, l'imperatore di passaggio a Düsseldorf. Nessun volo della migliore retorica civile, nessuna argomentazione di necessità storiche e politiche potrebbero raggiungere il potere agitatorio e l'aggressività ideale delle pagine in cui Le Grand attraverso il tamburo comunica i concetti fondamentali della rivoluzione o narra l'epopea degli eserciti napoleonici. Diremmo anzi che l'evocazione stessa dell'imperatore, pur nella efficacia del suo alto *pathos* civile, non raggiunge l'intensità delle pagine dedicate a Le Grand. Abbastanza curioso: il motivo del fascino di queste pagine sembra consistere proprio nel veicolo asemantico attraverso cui il tamburino francese comunica. Egli evoca attraverso il suono del tamburo, non espone e non racconta mediante parole. Pare voler essere, questo, un analogo del procedimento heiniano stesso, che non discetta né professa posizioni civili mediante formulazioni astratte o generali, ma comunica quelle stesse posizioni attraverso il veicolo squisitamente letterario della narrazione, dell'evocazione dei protagonisti storici.

Ma il contenuto tematico civile di *Ideen. Das Buch Le Grand* non si limita a questa professione di fede rivoluzionaria. Esso si estende anche almeno alle « idee » di cui fa cenno il titolo, che sono certo le idee appunto di libertà, uguaglianza e fraternità, ma sono anche le idee, anzi l'idea in sé: e cioè la necessità di un impegno civile, del servizio in vista di un ideale, il rifiuto di un'attività letteraria al di fuori della mischia o eternizzante alla maniera dell'oraziano « nonum prematur in annum ». Heine si professa (la formulazione in realtà compare altrove) uomo dell'idea⁸⁸: anche se ciò avviene, nuovamente, non in modo diretto ed esplicito, ma attraverso tutte le divagazioni, le digressioni, le allusioni, le variazioni più o meno o nient'affatto perti-

⁸⁸ Cfr. sul tema P. K. Kurz, *Künstler. Tribun. Apostel. Heinrich Heines Auffassung vom Beruf des Dichters*, München 1967. « Das Jahr 1825 — nota Kurz — markiert Heines ausdrückliche Hingabe an die 'Idee' » (p. 16).

nenti, cui la prosa eternamente cangiante dei *Reisebilder* ci ha ormai abituati.

Possiamo fermarci qui nell'esame delle prose heiniane fino alla pubblicazione del *BdL*. Questo lungo e purtuttavia cursorio *excursus* era, riteniamo, indispensabile per accertare la consistenza, ma anche le modalità, dell'interesse civile in Heine in questi anni. Riassumendo, esso appare ancora non ben precisato nei *Briefe aus Berlin*, si sviluppa con chiarezza già in *Über Polen*, per manifestarsi poi indirettamente, attraverso la *Schreibart*, nella *Harzreise* e poi tematicamente dapprima in via ancora sperimentale in *Nordsee III* e quindi con risultati di piena maturità in *Ideen. Das Buch Le Grand*. Ora possiamo tornare al nostro problema: non esiste una contraddizione tra la profonda, essenziale politicità degli scritti in prosa e la apoliticità, la privatezza delle liriche, confinate al tema erotico?

7. Riassumiamo per comodità alcuni dati acquisiti nel corso della nostra analisi delle liriche del *BdL*. Oggetto di questo studio era il frequente stilema della svolta finale che abbiamo definito dell'attesa contraddetta. Prima, importante constatazione sarà quella che tale stilema non è assolutamente solo di carattere ironico-demistificante, ma spesso anche serio e patetico, e che non è solo di natura tematica, ma spesso anche linguistico o formale. Acquista quindi importanza il fatto stilistico in sé, non la sua specificazione (ironica o patetica, tematica o formale); diventa essenziale l'elemento di dialettica interna alla lirica stessa che esso rappresenta, più che il suo valore immediatamente semantico (pur necessario, com'è ovvio, per una ricostruzione ideologica di Heine). Secondo: l'attesa contraddetta viene introdotta, in fase di sistemazione della raccolta, in poesie che in precedenza ne erano prive: è il caso di *Lyr. Int. XI* e *XVI*, entrambe pubblicate nella prima versione nel 1822. Ciò conferma l'importanza che in un momento appena successivo alla loro prima pubblicazione (1823) il poeta ha ormai riconosciuta a tale stilema e alla sua funzione nel quadro della lirica giovanile: importanza resa evidente, d'altro canto, anche e forse ancor più dal peso che esso

viene ad avere, come riteniamo di avere mostrato, nell'ordinamento definitivo delle liriche (attesa di secondo grado). Tale importanza sembra lievemente attenuarsi nel 1827, quando ad alcune liriche *osées* ma quasi tutte segnate dall'attesa contraddetta, il poeta ne sostituisce altre in cui essa compare in misura decisamente minore. Terzo: colpisce l'assenza dell'attesa contraddetta in ampi gruppi di liriche tematicamente riferite al mare (*Heim.* VII - XII e XIV) e la sua scarsa presenza nel settore *Nordsee*. La constatazione può essere volta al positivo: l'attesa contraddetta ha un ruolo evidentemente fondamentale soprattutto in presenza del tema erotico, quello di gran lunga predominante nel *BdL* e segnatamente nei suoi settori centrali. Quarto: fin dall'inizio del 1821 (in *Wahrhaftig*, scritta tra fine gennaio e inizio di febbraio di quell'anno), Heine dà espressione alla sua insoddisfazione per un mondo poetico convenzionale, trivialromantico, che per altro rimarrà il suo mondo lirico in modo quasi esclusivo ancora per vari anni. Questa insoddisfazione si colloca cronologicamente prima del soggiorno berlinese (che inizia nell'aprile 1821) e prima del periodo creativo caratterizzato dalla ricorrenza cospicua dell'attesa contraddetta. Infine: esistono due diversi motti preposti a *Heim.*, con un loro senso di sottolineatura del fatto formale della contraddittorietà nel primo (1826) e della interpretazione con valenza civile nel secondo (1830). Cronologicamente intermedio rispetto ad essi, si potrà ora citare anche un passo di *Ideen. Das Buch Le Grand*, che pare suggerire una lettura addirittura allegorica delle liriche:

Aber ich hab nun mal diese unglückliche Passion für die Vernunft! Ich liebe sie [...] so habe ich in unzähligen Liedern [...] die Vernunft besungen, und zwar unter dem Bilde einer weißen, kalten Jungfrau, die mich anzieht und abstößt, mir bald lächelt, bald zürnt, und mir endlich gar den Rücken kehrt⁸⁹.

⁸⁹ « Ma io ho ormai quest'infelice passione per la ragione! La amo [...] e così, in innumerevoli poesie [...] ho cantato la ragione, sotto l'immagine di una bianca, fredda fanciulla che mi attrae e mi respinge, ora mi sorride ora si adira e alla fine mi volta le spalle. » *SS*, II, 300.

Partiamo proprio da questo passo: naturalmente non è sostenibile difendere le parole di Heine come l'interpretazione autentica della sua produzione lirica (e se pur così fosse, noi saremmo liberi di accettarla o respingerla al pari di ogni altra interpretazione). Tuttavia un qualche nucleo di verità deve pur esistere in una dichiarazione che trova conferma — almeno in termini generali — in testi non lontani (i motti anteposti a *Heim.*) e che, soprattutto, può validamente appoggiarsi all'analisi testuale delle liriche stesse. Con tutta chiarezza: non crediamo minimamente alla lettura allegorica (innamorata = ragione), crediamo invece al valore di impegno civile dello stilema dell'attesa contraddetta quale veicolo di dinamica ideale (spesso di carattere razionalistico, donde forse l'equazione allegorica suggerita ambiguamente dall'autore) e quindi, entro il limitato campo della comunicazione artistica *stricto sensu*, di dinamica *tout-court* e quindi ancora, uscendo dall'orticello artistico, di sensi civili progressisti. Il cammino dallo stilema poetico alla presa di posizione civile può sembrare molto lungo, ma ci sembrano esistere buone indicazioni per cercare di percorrerlo senza perderci per strada.

Il tema del *BdL*: senza dubbio di gran lunga prevalente e anzi quasi esclusivo, è quello erotico. Certa ingenua storiografia ottocentesca, di fronte a tanta insistenza sul momento amoroso, non ha saputo far altro che rimboccarsi le maniche e frugare tra le scarse testimonianze superstiti e tra le dubbiosissime *Aussagen* delle liriche stesse per ricostruire una vicenda biografica sufficientemente presentabile, con un amore principale (Amalie) e qualche altro di contorno (Sepherl, Therese), che potessero dare ragione di tanta, quasi maniacale insistenza⁹⁰. La leggenda ha avuto

⁹⁰ Si veda E. Elster nell'introduzione alla sua edizione del 1887, cit. È da rilevare invece come l'autore della prima grande monografia heiniana, molto più correttamente quasi non avesse fatto menzione delle possibili vicende sentimentali del poeta e avesse puntato invece, con risultati ancor oggi apprezzabili, a una valutazione estetica e storicistica della poesia: A. Strodtmann, *Heinrich Heine's Leben und Werke*, 2 voll., Berlin 1873², per il periodo dal 1822 al 1827 vol. I, pp. 235-525. Con non minore prudenza fa riferi-

una fortuna enorme, è sopravvissuta al biografismo positivista da cui era nata, è stata recentemente smontata con inattaccabile, definitiva acribia filologica⁹¹ e, sorprendentemente, è rinata dalle proprie ceneri, riproposta dall'ultimo biografo heiniano⁹² come se mai fosse stata messa in dubbio. Non ci sembra il caso di ritornare in dettaglio su questa lunghissima vicenda filologico-critica: soprattutto perché da un lato non riteniamo — non si ritiene, oggi — sia ormai possibile giungere a una tesi definitiva, se non nel rifiuto di tante fantastiche e fragilissime costruzioni romanzate, e perché dall'altro lato in ultima analisi la questione, dato per scontato che una radice di verità ci sia, si sgonfia da sé, perde ogni interesse. Non è poi gran meraviglia che un giovane intorno ai vent'anni (e per di più della sensibilità e della vivacità di uno Heine) si innamori, e si innamori come si dice perduto — magari più volte. Che al fondo della lirica amorosa del *BdL* ci siano uno o più episodi realmente vissuti, può essere tranquillamente accettato. Ma il punto non è qui, il punto è l'esclusività dell'ispirazione amorosa.

mento a fatti biografici (e, al caso, assai più a quelli di natura economico-sociale che alle disavventure sentimentali) W. Bölsche, *Heinrich Heine. Versuch einer ästhetisch-kritischen Analyse seiner Werke und seiner Weltanschauung*, Erste, selbständige Abteilung, Leipzig 1888 (ma esiste anche un'altra tiratura contemporanea identica in tutto e per tutto, tranne che in titolo, frontespizio ed editore: *Heinrich Heine. Studien über seine Werke und seine Weltanschauung bis zum Tage seiner Abreise nach Paris*, Berlin 1888). Non manca poi chi, in anni più vicini, ha rovesciato del tutto il problema: « Heines Leben läßt sich oft eher von der Dichtung her als seine Dichtung vom Leben her erklären »: L. Hofrichter, *op. cit.*, p. 6.

⁹¹ W. Rose, *The early love poetry of Heinrich Heine. An inquiry into poetic inspiration*, Oxford 1962. Cfr. anche W.A. Berendson, *op. cit.*, pp. 12 sgg., che paradossalmente riesce a contare ben dodici 'storie' d'amore nel *BdL*.

⁹² W. Wadepuhl, *Heinrich Heine. Sein Leben und seine Werke*, Köln-Wien 1974: opera discutibile, oltre che per la sprovvedutezza metodologica di questo insuperabile biografismo di fondo, anche per alcune tesi sostenute, quale quella di uno Heine 'comperato' dal governo francese per orientare il senso politico delle sue polemiche giornalistiche.

Qualche altro critico si è mosso in direzione diversa. È stato recentemente messo in rilievo ad esempio il debito della poesia erotica heiniana rispetto alla tradizione lirica petrarchesca, filtrata soprattutto attraverso la poesia anacreontica o rococò⁹³. Non si possono tacere inoltre gli influssi del *Volkslied* rimesso in onore e attivamente praticato dai romantici⁹⁴, nonché quelli della lirica giovanile di Goethe e, naturalmente, dei romantici⁹⁵. La strada, ci sembra, può essere assai più fruttuosa di quella biografica, a patto però che ci si spinga fino in fondo, che si giunga cioè fino alla constatazione della enormità del debito che — *in puncto* tematica amorosa, in tutte le sue variazioni e le sue latitudini — grava sul *BdL*. Allora, piuttosto che di petrarchismo, parleremmo semplicemente di eredità di tutta la lirica letteraria occidentale (più i sàpidi assaggi di esotismi orientali, che proprio in quegli anni erano di gran moda), e attraverso il canto popolare tedesco, autentico o roman-

⁹³ M. Windfuhr, *Heine und der Petrarkismus. Zur Konzeption seiner Liebeslyrik*, in « Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft » X, 1966, pp. 266-285, rist. in *Heinrich Heine*, Darmstadt 1975 (Wege der Forschung), pp. 207-231. Una particolare sottolineatura dell'eredità rococò è presente in L. Mittner, *op. cit.*, pp. 144 sgg., il quale propone quale collocazione storico-letteraria dell'opera heiniana più che la formula corrente « dal romanticismo al realismo » quella « dal rococò al decadentismo ».

⁹⁴ In mancanza di indagini sistematiche più recenti, cfr. i vecchi studi di R. H. Greinz, *Heinrich Heine und Das Deutsche Volkslied. Eine kritische Untersuchung nach dem Stoffgebiete der Heine'schen Lyrik*, Neuwied-Leipzig 1894; R. Goetze, *Heinrich Heine's 'Buch der Lieder' und sein Verhältnis zum deutschen Volkslied*, Halle 1895; O. zur Linde, *op. cit.*; A. W. Fischer, *Über die volkstümlichen Elemente in den Gedichten Heine's*, Berlin 1905. Importanti indicazioni nel senso del riconoscimento dello svuotamento « dall'interno » del *Volkslied*, in P. Brummack, *op. cit.*, pp. 98-116, e J. Klein, *op. cit.*, pp. 493-494.

⁹⁵ Osservava già sul finire del secolo scorso un critico francese: « Le Buch der Lieder, ce livre si profondément original, ne contient peut-être pas de pièce qui, par un mot, un tour de phrase ou un coupe de vers, ne rappelle à una mémoire sagace quelque passage d'un autre écrivain. » J. Legras, *Henri Heine poète*, Paris 1897, p. 113.

ticamente rifatto, di eredità della lirica popolare occidentale. Beninteso, ciò solo nel senso materiale di temi, motivi, situazioni e lingua (sia lessico che morfosintassi): e il nucleo centrale di tale eredità sarà da intendere proprio in ciò, che il tema essenziale della poesia lirica è quello amoroso. In questo senso la lirica heiniana — pur originalissima nei suoi esiti formali — è sul piano tematico totalmente immersa nella tradizione più universale. Come a dire, allora, che la scelta del tema erotico è di gran lunga la più ovvia, la più prevedibile per un giovane lirico alle prime prove. E cioè che è la meno significativa, che è — per dirla con una punta di paradosso — una sorta di approssimazione al grado zero in ambito tematico⁹⁶.

⁹⁶ Del pari L. Hofrichter, *op. cit.*, p. 15: « Liebe war eben das nächstliegende, aus der Tradition lyrischer Dichtung sich anbietende Thema. Und ein Thema mußte er haben [...] ». Nella medesima direzione, ma a proposito del tema della natura nel *BdL*, J. Schnell, *op. cit.*, p. 74, si pone l'interrogativo « weshalb die Natur überhaupt vorkommt, denn sie hat offenbar keine privilegierte Stelle in dieser Dichtung. Mir scheint, daß man die Frage nur beantworten kann, wenn man die Bedeutung der Tradition — nicht nur der Romantik, sondern der verschiedensten Sprechweisen und Erfahrungsbereichen — insgesamt berücksichtigt. » La natura, così continua Schnell, è « ein fester Bestandteil der Sprache der Lyrik, jedenfalls für den Heine des 'Buch der Lieder'; er hält sich vor allem an die bereits formulierte Natur, gibt ihr aber eine andere Funktion. » Anche B. Fairley, *Heinrich Heine. Eine Interpretation*, Stuttgart 1965, a conclusione della sua analisi dei complessi tematici principali riscontrabili lungo tutta l'opera heiniana, rileva come si tratti sempre di immagini universalmente rintracciabili. Heine, così conclude lo studioso inglese, « gehört nicht zu jenen geringeren Autoren, die vor dem Schuldenmachen zurückschrecken, sondern eher zu jenen, die nehmen, was sie finden, wann immer und wo immer sie es finden » (p. 167). Solo apparentemente in contrasto è il rilievo di H. Mayer, secondo cui la caratteristica principale di Heine fin dall'inizio della sua carriera sarebbe di essere uno scrittore « ganz ohne Tradition », giacché Mayer si riferisce allo sradicamento religioso e sociale di Heine. Che naturalmente non è senza conseguenze anche sul piano letterario: « Daher kennt Heine auch nicht die Ehrfurcht vor dem Überlieferten: weder vor gesellschaftlicher noch geistiger Tradition » (H. Mayer, *Die Ausnahme Heinrich Heine*, nell'edizione cit. Heinrich Heine, *Werke*, Frankfurt a.M. 1968, I, *Gedichte*, hrsg. C. Siegrist,

D'altro canto tale tema, pur prevalente in assoluto, non era stato l'unico nella produzione giovanile heiniana: tra le poesie espunte dalla raccolta in volume e appartenenti all'epoca di *Junge Leiden* e di *Lyr. Int.*⁹⁷ ne troviamo varie di tema letterario (*Der schlimmste Wurm: des Zweifels Dolchgedanken, Zufrieden nicht mit deinem Eigentume, Die Schlechten siegen, untergehen die Wackern*) o di rievocazione biografica (*Stolz und gebötend ist des Leibes Haltung*) o di ispirazione in qualche modo politica (*Es zieht mich nach Nordland ein goldner Stern, Die Nacht auf dem Drachenfels*: ma si noti qui come il finale — certo

p. 9). Da ciò, aggiungiamo noi, il debito verso tutte le tradizioni, che significa in realtà (data anche la aggressiva novità della rielaborazione) la fedeltà a nessuna. Il problema è formulato da G. Storz da un'angolatura diversa, tendente a vedere « in der Liebesklage, für die ihm soviel an dichterischer Prägung im Volkslied und in der Kunstlyrik vorlag », l'espressione figurata di « eines anderen Vermissens », di carattere socio-culturale (G. Storz, *Heinrich Heines lyrische Dichtung*, Stuttgart 1971, p. 29): tesi in verità non nuova, che appare già in una recensione di Immermann del 1822 ai giovanili *Gedichte* (*Brief statt einer Rezension*, cit. in DHA, I/2, 590), per non parlare poi degli innumerevoli critici che l'hanno ripresa. In chiave rigorosamente sociologica, molto interessante l'approccio di H. Kaufmann, *Heinrich Heine. Poesie, Vaterland und Menschheit*, nel vol. X dell'edizione *Werke und Briefe*, Berlin 1964. Anch'egli rifiuta programmaticamente l'alternativa tra Heine poeta o politico e imposta il suo lavoro sul presupposto dello « sowohl als auch » e sulla ricerca dello « innerer Zusammenhang » (p. 16). L'assoluta preminenza del tema amoroso nel *BdL* è spiegata con la centralità di tale tema in tutta la letteratura moderna, dovuta al suo doppio carattere di « höchste Naturbeziehung » e di « elementarste[s] gesellschaftliche[s] Verhältnis ». Esso si manifesta in Heine solo nella forma del « kleines Lied »: « Der Grund dafür ist [...] leicht erkennbar. Nur auf der Stufe der völligen Spontaneität, auf einer Stufe, in der die Beziehung von Ich und Du ohne sichtbare Verknüpfung mit anderen gesellschaftlichen Verhältnissen betrachtet werden kann, vermag Heine die Liebe als Totalität des Humanen zu gestalten. Was in der Empfindung bejaht wird, die ideale menschliche Bestrebung, darf sich eines besonderen Inhalts noch nicht bewußt sein, um im Liebessehnen aufgehen zu können » (p. 110).

⁹⁷ Salvo indicazione diversa, in DHA, I/1, 432 sgg.

non più che spiritoso — relativizzi del tutto il *pathos* della festa delle *Burschenschaften*). Ancora più sensibile appare la presenza di spunti non erotici, e segnatamente di natura civile, nelle poesie giovanili pubblicate isolatamente, al di fuori dei cicli, o in quelle postume, ma risalenti a questi anni (fino al 1822). Il tema politico-patriottico appare, tra le prime, in *Sohn der Torheit! träume immer e Auf dem Schloßhof zu Kanossa*⁹⁸, mentre altrove si fa sentire la satira letteraria (*Bamberg und Würzburg*). Tra le seconde incontriamo di nuovo temi civili in *Deutschland* e nel sonetto *Bang hat der Pfaff sich in der Kirch verkrochen*. La vena satirica si manifesta (ancora, a dire il vero, in forme infantili) nella *Wünnebergiade* degli anni scolastici di Düsseldorf⁹⁹. Quello che insomma appare chiaro è che, anche in queste che spesso non sono altro se non esercitazioni in versi, la tematica non amorosa (soprattutto letteraria e politica) è ben presente al giovane Heine¹⁰⁰: né c'era da dubitarne per colui che sarà l'autore di *Atta Troll* o di *Deutschland. Ein Wintermärchen*. La concentrazione sul tema erotico appare allora come una scelta deliberata e non solo casuale o comunque involontaria (ad esempio

⁹⁸ SS, I, 246-247.

⁹⁹ L. Hofrichter, *op. cit.*, p. 64 nega una consapevolezza nel giovane Heine della propria vena satirica: « [...] alles deutet darauf hin, daß Heine sich die längste Zeit seiner satirischen Begabung nicht bewußt war. In den 'Traumbildern' und in einigen frühen Gedichten steht die eine oder andere satirisch anmutende oder auch durchaus satirische Strophe und auch in den frühen Prosaschriften fanden sich immer wieder Ansätze zur Satire, fast durchweg aber im Rohzustand, als ein Stück Wirklichkeit inmitten von Traum, Märchen und Illusion. Sogar sein erstes durchaus satirisches Gedicht, die Romanze 'Donna Clara' aus dem Jahre 1822, hatte Heine selbst nicht als Satire erkannt. » L'affermazione sembra decisamente troppo perentoria e accettabile con molte cautele al massimo per gli anni fino al 1821-1822: gli anni cioè in cui di parecchi altri tratti della propria personalità Heine non ha ancora maturato una consapevolezza piena.

¹⁰⁰ Osserva bene a proposito dei due unici capolavori degli *Junge Leiden*, le 'romanze' *Die Grenadiere* e *Belsazar*, W. A. Berendson, *op. cit.*, p. 29: « Ist es nicht merkwürdig, daß diese beiden unvergänglichen Kunstwerke nicht der unglücklichen Liebe gelten [...]? »

per mancanza d'interesse rispetto ad altri spunti). Per molte delle poesie appena ricordate si comprende appieno l'esclusione dalla posteriore raccolta se si guarda alla loro inconsistenza poetica, oppure al successivo superamento delle posizioni politiche che esse esprimevano. Quel che importa, tuttavia, è che Heine, anche eliminati questi frutti precoci e immaturi tanto poeticamente quanto idealmente, si sia poi autocensurato su tutti i temi non privati-erotici: e ciò in presenza di una insoddisfazione manifesta per questo « Zeug » che, pur piacevole, non basta a costituire un « mondo ».

Sui motivi di questa limitazione si possono dire con certezza alcune cose, mentre altre si possono ipotizzare. Tra le prime è da indicare il tentativo di sottrarsi — evitando accuratamente ogni riferimento politico, che avrebbe assunto un colorito opposizionale — alla censura delle autorità prussiane. Su questo punto è nota l'incessante guerriglia che Heine condurrà con ogni mezzo per la pubblicazione nella forma più integrale dei propri scritti¹⁰¹. Nei primi anni '20, tuttavia, il poeta è ancora troppo giovane e oscuro, inesperto e indifeso per poter ingaggiare battaglia su questo terreno. Il suo scopo è quello di affermarsi, di trovare una propria via anche di sostentamento, professionale che gli permetta (cosa che non avverrà) di sottrarsi alla tutela economica dello zio. L'ostacolo di un intervento censorio può essere esiziale. Ancora nel 1827 proprio per questo motivo egli espungerà dal ciclo *Heim*, già pubblicato in *R I'* alcune poesie amoroze più audaci, che sostituirà con altre meno scandalose. Analoghi interventi moraleggianti si possono osservare in altre liriche nel passaggio dalla forma della prima pubblicazione a quella definitiva del volume¹⁰². Proprio questi ultimi interventi, tuttavia, ri-

¹⁰¹ Cfr. U. Radlik, *Heine in der Zensur der Restaurationsepoche, in Zur Literatur der Restaurationsepoche 1815-1848. Forschungsreferate und Aufsätze*, hrsg. von J. Hermand und M. Windfuhr, Stuttgart 1970, pp. 460-489.

¹⁰² J. L. Simmons, *op. cit.*, pp. 48-49 e 67 ritiene invece la sostituzione di queste poesie nel *Lyr. Int.* e in *Heim*, dettata non da in-

spetto a testi già apparsi a stampa in varianti più audaci, già passati quindi attraverso la censura burocratica e cionondimeno ora attenuati, ci mostrano come fosse all'opera, oltre al timore di questa censura ufficiale, anche il timore di censure meno esterne ma non meno essenziali, quella in particolare del pubblico, offeso nel suo pudore da riferimenti erotici troppo espliciti. Sulla medesima linea — possiamo allora chiederci — sarà da escludere una limitazione della produzione lirica al tema amoroso, oltre che per un indubbio interesse, anche per una ubbidienza alle leggi di questo genere letterario, che tutta la tradizione occidentale (se si vuole: attraverso il filtro petrarchesco) vuole dedicato soprattutto alla materia amorosa? In altre parole, non ci pare di poter escludere per l'insistenza sul tema amoroso del *BdL* una supposizione di conformismo rispetto alle attese dei lettori nei confronti del genere letterario 'lirica'. Se parlare di conformismo può sembrare eccessivo, in quanto può comportare il significato di una rinuncia consapevole e volontaria ad altri esiti effettivamente possibili (e ciò collide con l'immagine dello Heine posteriore, di poco posteriore, che sia stilisticamente nelle prose dei *Reisebilder* che tematicamente nelle liriche di *Nordsee* si mostrerà consapevole e audace innovatore), si potrà allora parlare di insicurezza del giovane poeta sulle proprie possibilità di affrontare nella lirica altri registri, e quindi di perdurante fedeltà ad ambiti tradizionalmente accettati e riconosciuti.

Ciò, tuttavia, con dei limiti. Se andiamo, infatti, a vedere quanto Heine stesso afferma della propria lirica in questi anni, troveremo, accanto alla consapevolezza della monotonia tematica, la protesta della novità formale. Così, in una lunga lettera a Immermann del 10 giugno 1823 egli confessa quale « Hauptfehler » della sua poesia « die große Einseitigkeit die sich in meinen Dichtungen zeigt, indem sie alle nur Variationen desselben kleinen Themas sind ». A differenza del destinatario della lettera, egli è in grado

tenti moralistici, ma da criteri di coerenza poetica (soprattutto tematica) con le altre liriche del ciclo.

di rappresentare « nur ein Stückchen Welt, nur ein einziges Thema »¹⁰³. Né ai contemporanei sfuggì questa limitatezza tematica: a proposito di *Lyr. Int.* un recensore parla infatti di « Monodrama »¹⁰⁴; un altro afferma del *BdL*: « Fast das ganze Buch gibt die Monographie eines Gefühls: des Gefühls verrathener, verschmähter Liebe »¹⁰⁵. Non meno, al contrario: ancor più numerose potrebbero essere le citazioni in cui Heine afferma la propria originalità (confortato in ciò dalla quasi unanime valutazione dei recensori): dalla lettera di presentazione all'editore Brockhaus del 7 novembre 1820 in cui protesta la « strengste Originalität »¹⁰⁶ di almeno una metà delle sue liriche, a una lettera del 1° settembre 1822 sul *Lyr. Int.*: « der Weg ist neu, und ich suche Aberntheuer »¹⁰⁷, al progetto contenuto in una lettera del 19 dicembre 1825, di una raccolta (poi non realizzata) comprendente gli attuali *Lyr. Int.* e *Heim.*: « Dieses Büchlein würde ein höchstoriginelles Ganze bilden, und viele Gönner finden. Es wäre ein Buch das nicht so leicht seines Gleichen fände »¹⁰⁸. Il gioco delle citazioni potrebbe continuare, senza altra fatica che quella di scegliere tra molti materiali disponibili. Tanto basti dunque ai nostri fini: sia Heine sia i suoi lettori erano consapevoli della ristrettezza dei temi affrontati come pure della novità della trattazione.

In contrasto, molto più apparente che reale, rispetto a questa constatazione sembrano essere però alcune voci che si riferiscono anche a una novità tematica delle prime poesie heiniane nei confronti del *Volkslied* (per quelle di

¹⁰³ « La grande unilateralità che si rivela nelle mie poesie, che sono tutte variazioni dello stesso piccolo tema ». « Solo un pezzettino di mondo, solo un tema. » HSA, XX, 91-92.

¹⁰⁴ Cit. in DHA, I/2, 762.

¹⁰⁵ « Quasi l'intero libro costituisce la monografia di un sentimento: il sentimento dell'amore tradito, respinto. » Cit. *ivi*, 604.

¹⁰⁶ HSA, XX, 32.

¹⁰⁷ « La strada è nuova e io cerco avventure. » *Ivi*, 57.

¹⁰⁸ « Questo libriccino formerebbe un insieme estremamente originale e incontrerebbe molti patroni. Sarebbe un libro che non troverebbe tanto facilmente il suo pari. » *Ivi*, 229.

Nordsee sarà il poeta stesso a sottolineare a tutte lettere — confermato anche in ciò dal consenso dei lettori — la novità sia tematica sia formale dei suoi « kolossale Epigramme »¹⁰⁹. Vogliamo ricordarne rappresentativamente soltanto due. La prima, tratta da una lunga e acuta recensione dei *Gedichte*, apparsa in « Rheinisch-Westfälischer Anzeiger » n. 24 del 6 giugno 1822, rileva « daß die Gedichte, die er im Volkstone geschrieben, ganz original sind, sowohl in Hinsicht des Stoffes, als der Wendungen »; nessuna di esse contiene infatti « den Stoff oder die Anklänge eines schon vorhandenen deutschen Volksliedes »¹¹⁰. La seconda appartiene allo stesso Heine, il quale scrive qualche anno più tardi, il 7 giugno 1826 a Wilhelm Müller, riconoscendo molto francamente il proprio debito verso di lui e la sua riproposta moderna del canto popolare: « Wie rein, wie klar sind Ihre Lieder und sämtlich sind es Volkslieder. In meinen Gedichten hingegen ist nur die Form einigermaßen volksthümlich, der Inhalt gehört der conventionellen Gesellschaft »¹¹¹. Ora, a parere nostro, il problema del *Volkslied* in Heine va semplicemente rovesciato rispetto ai termini in cui esso è posto in questi due testi. Non si tratta infatti di un poeta di *Lieder* popolari che si impadronisce anche di certi temi contemporanei, ma di un lirico eminente-

¹⁰⁹ La definizione apparve per la prima volta in una recensione (pubblicata anonima) di Varnhagen von Ense in « Der Gesellschafter » del 30 giugno 1826 (cit. in DHA, I/2, p. 1005). Rileva a questo proposito A. Strodtmann, *op. cit.*, p. 452 che si tratta di un nome « der als sehr bezeichnend von Heine sofort adoptiert ward, den man aber doch höchstens gelten lassen kann, wenn man das Wesen des Epigramms nicht mit Lessing in die kurz pointierte Antithese von Erwartung und Aufschluß setzt, sondern die freiere Behandlung desselben in der spätrömischen Literatur zum Maßstabe nimmt. »

¹¹⁰ « Che le poesie che ha scritto in tono popolare sono *originalissime*, sia quanto al contenuto che quanto alle formulazioni ». « Il contenuto o gli echi di un canto popolare tedesco già esistente. » Cit. in DHA, I/2, 593.

¹¹¹ « Come sono puri, come chiari i vostri canti, e tutti sono canti popolari. Nelle mie poesie invece solo la forma è in qualche modo popolarisca, il contenuto appartiene alla società convenzionale. » HSA, XX, 249.

mente 'moderno', presente alla società « convenzionale », partecipe delle sue contraddizioni e delle sue tensioni, il quale si avvale della forma del *Volkslied* per suoi fini espressivi. Il punto di partenza non è il genere letterario del canto popolare, nella cui storia solo molto limitatamente Heine è inserito (se non come fruitore e, in ultima istanza, demolitore di forme preesistenti)¹¹², ma la sua collocazione consapevole e senza riserve in un determinato momento della storia della borghesia avviata ormai apertamente verso la sua definitiva emancipazione. In questo senso si tratta, ancora una volta, di una originalità di carattere formale: quella appunto dell'utilizzazione del repertorio di motivi ed immagini, delle strutture metriche e strofiche e della gamma di registri linguistici elaborati dal *Volkslied* e applicati qui a una realtà che non può che essere moderna e borghese.

Heine, tirando allora le somme, appare nel momento di *Lyr. Int. e Heim.* un poeta consapevole ristretto al tema erotico, ma che riscatta tale limitatezza con una non minore consapevolezza della propria originalità formale. In tal modo egli supera anche la insoddisfazione già espressa in *Wahrhaftig* per quel repertorio romantico-sentimentale risaputo, di cui egli per altro continua a servirsi a piene mani: appunto perché la sua originalità (il suo valore e il suo senso poetici) non va ricercata sul piano tematico ma prevalentemente su quello formale-espressivo. E in questo campo, in primo luogo (ma non esclusivamente, com'è ovvio), ha un ruolo quello stilema dell'attesa contraddetta che abbiamo constatato presente tanto largamente da far legittimamente sorgere il sospetto (in realtà, più che solo un sospetto) di una maniera heiniana facilmente riproducibile. È, questo della 'maniera', un rischio frequente in autori provvisti di un modulo stilistico marcato e riconoscibile. Allo stesso modo, ad esempio, che spesso incontriamo un Rilke che si ripete (a volte in forme senz'altro

¹¹² Anche C. Siegrist, *op. cit.*, p. 497-498, parla di « Mißverständnis vom Volksdichter ». Cfr. inoltre il già ricordato importante contributo di P. Brummack.

stucchevoli e fastidiose), che 'rilkeggia', così troviamo talora uno Heine che 'heineggia' (e non parliamo dello Heine posteriore, dei *Neue Gedichte*, ma già dell'autore del *BdL*)¹¹³: con la differenza, tuttavia, che in lui la ripetizione dello stesso accorgimento stilistico, la svolta finale, assume anch'essa un ruolo, essendo organizzata a fini di ulteriore variazione (attesa di secondo grado). Ci potremmo allora chiedere se non veniamo ad avere un'immagine del giovane autore che per così dire persegue una sorta di specializzazione della propria produzione, riservando alle prose le prese di posizione civili e impegnate, e alle liriche invece l'espressione di sentimenti privati¹¹⁴. L'immagine appare

¹¹³ È nota la rivalutazione che delle autoripetizioni heiniane ha tentato Adorno (con effetto, a dire il vero, più brillante che consistente e storicamente illuminante), stabilendo un parallelo tra la « dichterische Technik der Reproduktion » e la produzione in serie dell'epoca industriale: Th. W. Adorno, *Die Wunde Heine*, in Th. W. A., *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1974, p. 97.

¹¹⁴ Sembra essere questa la tesi, tra altri, di A. Betz, *Ästhetik und Politik. Heinrich Heines Prosa*, München 1971, il quale a p. 117 parla di « Übergang » e « Wechsel » come « Substitution [...] der als privates Subjekt erfahrenen unglücklichen Liebe [...] durch emanzipatorische, in Prosa ausgedrückte Gehalte [...]»: « passaggio » e « sostituzione » che presupporrebbero uno sviluppo cronologico in momenti successivi, laddove invece si ha dal 1822 al 1827 una ricerca contemporanea in versi e in prosa. Ugualmente rigida la separazione di lirica amorosa e prosa politica secondo P. Grappin, *Heines lyrische Anfänge*, in *Internationaler Heine-Kongreß 1972*, cit., pp. 63-64: « Im ersten Gedichtband von 1822 würde man vergeblich nach einer einzigen Seite mit politischem Inhalt suchen, dasselbe gilt auch für das 'Buch der Lieder' [...]»: affermazione ineccepibile certo, ma solo fintanto che si rimanga al campo del « politischer Inhalt ». Cfr. anche *ivi*, p. 77. In questo contesto tuttavia non può essere taciuta la presa di posizione in senso invece nettamente unitario dell'autore stesso, nella *Vorrede* alla seconda edizione del *BdL* (1837): « [...] für die Schwäche dieser Gedichte mögen vielleicht meine politischen, theologischen und philosophischen Schriften einigen Ersatz bieten. Bemerken muß ich jedoch, daß meine poetischen, eben so gut wie meine politischen, theologischen und philosophischen Schriften einem und demselben Gedanken entsprossen sind, und daß man die einen nicht verdammen darf, ohne den anderen allen Beyfall zu entziehen. » DHA, I/1, 566.

tuttavia di difficile accettazione per chi conosca l'intimo, irriducibile legame che stringe in un'unica ispirazione addirittura produzione poetica e produzione pubblicitaria nello Heine maturo. E del resto la critica più avvertita ha lavorato negli ultimi anni proprio al superamento della barriera tra Heine giornalista e poeta, con l'effetto di una sorta di tendenziale rinnovata *reductio ad unum* inversa a quella crociana (Heine artista, non poeta)¹¹⁵, nel senso del riconoscimento di una valenza poetica agli scritti pubblicitari, di una loro elevazione al rango di *Dichtung*, tanto che sembra profilarsi un mito abbastanza inedito di Heine tutto poeta¹¹⁶, laddove per molti decenni egli era stato bol-

¹¹⁵ B. Croce, *Heine*, in B. C., *Poesia e non poesia*, Bari 1956, pp. 172-185.

¹¹⁶ Pensiamo a possibili deformazioni di posizioni quali quelle espresse da W. Preisendanz nel volume cit. È ben vero che egli (nel saggio *Der Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik*, pp. 21-68) combatte esplicitamente contro il doppio pericolo sia dell'esclusione di ogni valore artistico dalle prose giovanili heiniane, sia della sottovalutazione della loro intenzione pubblicitaria in favore del giudizio di merito estetico (p. 29) e fa ciò appoggiandosi alla nozione anglosassone di « imaginative writing », specificata nel caso di Heine dalla sua funzionalizzazione dei frammenti di realtà alla statuizione di « cifre » (« Signaturen ») per la comprensione della realtà storica entro un quadro di riferimento di natura ideologica (cfr. specialmente le pp. 39-47). Non ci nascondiamo tuttavia che anche nelle pur validissime pagine di Preisendanz esiste la possibilità di una finale sussunzione di tutto Heine sotto l'indicazione 'Dichtung', di una lettura in chiave tendenzialmente solo estetica, e sia pure in un senso-limite, come « Grenzphänomen des Ästhetischen ». Il rischio in ogni caso per questo critico appare piuttosto remoto. Naturalmente l'attenzione ai fatti stilistico-formali oppure strutturali di per sé non è certo un'operazione idealistica, ché anzi la si può considerare come il ritorno della critica letteraria a fare il suo mestiere, dopo tanti anni in cui Heine è stato prevalentemente o esclusivamente oggetto di contesa ideologica. Rilevare dunque la valenza anche letteraria (come esemplarmente fa Preisendanz nel saggio *Der Sinn der Schreibart in den Berichten aus Paris 1840-1843* 'Lutetia', pp. 69-98) degli scritti giornalistici è impresa legittima. Il pericolo idealistico inizierebbe là dove questa anche-letterarietà perdesse la sua specificazione parzializzante e le prose heiniane venissero fatte passare per una sorta di prosa d'arte, di elzeviri

lato quale agitatore o giornalista in prosa come in versi¹¹⁷. Siamo consapevolmente estremizzando al di là del debito linee di tendenza che ci paiono emergere in alcune voci critiche tedesco-occidentali recenti ancora in forma embrionale: ma ci sembra giusto farlo per mettere in rilievo i pericoli di tale operazione. Pericoli che sollevano grossi interrogativi teorici (che qui non verranno sviluppati), riassumibili sostanzialmente nella domanda: dove corre il confine tra poesia e pubblicistica, dove scatta quel qualcosa che di un testo referenziale (informativo) o conativo (agitatorio) fa un testo poetico? Ai due estremi della scala di possibili varietà, le posizioni sono chiare: ma in realtà non sempre abbiamo a che fare con testi chiaramente incasellabili nell'estremo 'pubblicistica' o in quello 'poesia'. In particolare nel caso di Heine ciò non avviene per le prose (quasi) mai. Il problema del confine, quindi, nel suo caso, si fa tanto acuto quanto in sostanza irresolubile e quindi improponibile. L'operazione critica di sceverare in lui poesia

pretestuosamente agganciati a spunti di attualità giornalistica: il che, ripetiamo, non avviene nel caso di questo critico, ma potrebbe avvenire con uno spostamento di accenti tutto sommato non troppo radicale. Più presente in qualche modo è tale pericolo nella *Fragstellung* definitoria o essenzialistica (= è il tale testo da definire 'poesia' o no?) che sta all'origine del dibattito in cui anche Preisendanz si iscrive.

¹¹⁷ Esemplare, ma anche estrema, in questa direzione la polemica di K. Kraus, che parla di « skandierter Journalismus, der den Leser über seine Stimmungen auf dem Laufenden hält. Heine informiert immer und überdeutlich. » (*Heine und die Folgen*, in K. K., *Untergang der Welt durch schwarze Magie*, München 1960, p. 202). Ma si veda anche un critico più recente: « Ist es nötig, noch die berühmte Heinesche Ironie zu enträtseln, mit der er — zum Entzücken des 19. Jahrhunderts — die Gefühlseligkeit des Gedichtes mit einem Scherz oder einer Dissonanz in der letzten Strophe zurückzurufen strebt? 'Fast jeder seiner schönen Lieder schließt mit solchem Selbstmorde', sagt Eichendorff. Aber ist der Sprung, mit dem Heine sich solchermassen dementiert, nicht ein Sprung auf das feste Land, auf die flache Ebene des Journalismus, die mehr Sicherheit gewährt als das poetische Halbdunkel 'im Tone Clemens Brentanos'? » F. Sieburg, *Beschwörung und Mitteilung. Zur Lyrik Heinrich Heines*, in « Jahresring » 3, 1956/7, p. 67.

da non-poesia, oppure di ricondurre tutto a poesia, ha in sé un grave e, temiamo, insuperabile rischio di idealismo — malgrado ogni apparenza in contrario — che proprio noi in Italia possiamo meglio cogliere, sensibilizzati dalla nostra storia di ieri, rispetto ai pur avvertiti critici tedeschi.

Il nostro problema, comunque, non è quello della appartenenza delle prose heiniane a un campo (come definibile?) di *Dichtung*, ma quello della contraddizione che sembra esistere tra il prosatore, ricco di interessi civili, e il lirico concentrato su una sfera privata e amorosa. Ora, il compito di rispondere a questo problema può essere facilitato dalla constatazione dell'indubbia appartenenza delle liriche all'ambito della comunicazione poetica. Nella scala di infinite sfumature cui abbiamo accennato, il *BdL* appare fortemente spostato verso l'estremo 'poesia', e ciò proprio per la forma in versi, che nella tradizione europea moderna tende ad espellere da sé scopi comunicativi diversi. Ciò è per di più confermato dall'aderenza di queste poesie al tema topico dell'amore (infelice). Se però questi testi appartengono all'area della comunicazione poetica, essi vanno letti secondo le leggi proprie di questo tipo di comunicazione, ossia, quanto meno, con la disponibilità a recepirne tutta la gamma di possibili significati, che vanno ben al di là dei sensi immediatamente semantici (tematici, referenziali: al grado di larga approssimazione su cui ci muoviamo, possiamo impiegare questi termini come sinonimi). Anche senza addentrarci infatti in una discussione di tipo teorico, per la quale né riteniamo questa la sede più adatta né pensiamo di avere le forze necessarie, possiamo affermare che la polisemia — nel senso più ampio — sia tra le caratteristiche distintive del testo poetico rispetto a uno non poetico. Polisemia, conseguita grazie a quella particolare densità significativa che i semiologi chiamano la iperfunzione segnica del testo poetico¹¹⁸ e che qui intenderemo

¹¹⁸ M. Corti, *op. cit.*, p. 107 sgg. U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano 1975, p. 339 impiega il termine come « superfunzione segnica ».

sia quale compresenza di valori semantici (interessi, temi, riferimenti, interpretazioni, valenze ideologiche) plurimi, tutti legittimi e al limite anche reciprocamente contraddittori, sia (meno ortodossamente) quale ricorso a diversi piani (strumenti) espressivi per una concorrenza ad un unico senso o messaggio globale di carattere sempre semantico, sia infine soprattutto quale capacità di parlare al lettore — al di fuori di tali valori pur sempre semantici e referenziali e pertanto comuni di volta in volta, singolarmente presi, anche a forme di comunicazione non letteraria — attraverso le forme di organizzazione di quei contenuti semantici, nonché beninteso le forme di organizzazione dei dati espressivi (fonici, ritmici, sintattici ecc.). Ora, è questo ultimo tipo di semia quello veramente tipico dell'opera poetica, in quanto non riscontrabile in altri testi: e per esile che esso possa parere, si tratta invece della operazione comunicativa più radicale, in quanto tende a mutare il soggetto stesso di ogni semiosi, l'uomo, nel suo modo di percepire il mondo. Dice bene a questo proposito Maria Corti: « Ci sembra [...] affermazione non esaustiva quella per cui il linguaggio poetico comunica solo se stesso [Jakobson]; essa è valida unicamente in quanto il linguaggio poetico risulta autonomo rispetto ai referenti, cioè a livello di una semantica prima o semantica della lingua. Ma in effetti il testo poetico emette un messaggio che cambia la grammatica della visione dei suoi lettori di fronte alla realtà »¹¹⁹. Ci sembra che questo sia illustrato esemplarmente nel gioco che abbiamo rilevato nel *BdL*.

Nulla impedisce infatti di cogliervi un senso complessivo di carattere privato-erotico (un ritratto psicologico dell'autore, secondo le sue stesse parole)¹²⁰, coesistente con un senso civile, che tuttavia non compare affatto a livello tematico. Esso rimane infatti affidato esclusivamente al gioco espressivo con le attese del lettore, al complesso intrecciarsi di richiami prevedibili contraddetti da impreviste svolte e addirittura al calcolo della prevedibilità di

¹¹⁹ M. Corti, *op. cit.*, p. 109.

¹²⁰ HSA, XX, 276.

queste svolte sorprendenti per lungo tempo ripetute. Ora, in che senso impieghiamo il termine 'civile' applicato a un testo tanto scopertamente e programmaticamente apolitico e privato? Evidentemente in un senso diverso da quello valevole ad esempio per la parte centrale di *Ideen. Das Buch Le Grand*. Ma prendiamo in esame, per chiarirci le idee, le differenze strutturali esistenti tra, appunto, *Ideen* e la *Harzreise* che abbiamo rapidissimamente delineato più sopra. La principale di queste differenze, come si ricorderà, consisteva nel fatto che nella prima opera (cronologicamente, in realtà, successiva) il contenuto politico emerge tematicamente nel mito del tamburino napoleonico e soprattutto nella sua comunicazione asemantica (mediante il tamburo) delle idealità rivoluzionarie, mentre nella seconda (che temporalmente precede) il messaggio civile opposizionale più che a formulazioni, tesi o giudizi espliciti (pur non del tutto assenti) è affidato a una elaborazione letteraria che comunica in prima linea un atteggiamento generale critico, anticonformista, ironico, dissacrante, tutto il contrario, insomma della pietà e del rispetto, del senso del limite e della gerarchia cui si ispirava il modello civico proposto dalle autorità della Restaurazione¹²¹. Ora, se seguiamo di un altro passo nella medesima linea che collega le *Ideen* alla *Harzreise*, ci troveremo nell'area del *BdL* (e segnatamente di *Lyr. Int.* e *Heim.*, i settori caratterizzanti), in cui il contenuto civile appare ancor più implicito

¹²¹ Una posizione non molto remota sembra sostenere J. Schnell, *op. cit.*, il quale riconosce alla lirica heiniana non una funzione di riproduzione della realtà, di mimesi del fattuale, ma la realtà di una funzione, ossia la realtà di uno dei modi del soggetto di entrare in contatto (agire ecc.) con la realtà (p. 32). Essenziale è, diremmo noi con altre parole, l'atteggiamento che nelle liriche si esprime rispetto al mondo, non il contenuto biografico, emotivo, politico ecc.: per il settore che ci interessa, appunto, l'atteggiamento critico-opposizionale. Non nascondiamo, tuttavia, che l'argomentazione di Schnell — il quale mira a una rappresentazione globale della lirica heiniana — si sviluppa su un piano diverso da quello su cui si muove la nostra analisi, e si impernia sul ruolo del soggetto poetante e della soggettività nella espressione artistica del suo rapporto con la realtà: problema che noi non abbiamo neppure sfiorato.

sul piano tematico e presente invece solo nel momento formale, che fa calcolo e costruisce sulla possibilità di spiazzare continuamente il lettore, di smuoverlo da abitudini letterarie radicate, di non farlo adagiare in forme consuete e prevedibili¹²². Tutto ciò potrà parere poco se para-

¹²² Apparirà chiara la differenza che separa questa nostra analisi da altre ugualmente, se pure occasionalmente, attente al fenomeno della dissonanza nel *BdL*, ma in chiave diremo più genetica che finalistica, più espressiva (la poesia esprime...) che attiva (la poesia agisce nel senso...). Ricorderemo a mo' di esempio, tra i critici che ci è occorso di citare, nomi tra loro diversissimi e talora opposti come G. Lukács, H. Kaufmann e J. Schnell, accomunati nella ricerca della radice soggettivistica della prima lirica heiniana, anche se poi con motivazioni e interpretazioni diverse, socioideologiche i primi due, poetologiche e psicologiche l'altro. Potremmo ricordare ancora, a questo proposito, l'interessante ma anche, a parer nostro, riduttiva prospettiva in cui si muove W. Killy, che inserisce il discorso su ciò che abbiamo chiamato attesa contraddetta in una valutazione della crisi linguistica (« Sprachnot ») da cui muove Heine, crisi da cui, a parte il silenzio, portano fuori solo due strade: « Der Dichter kann entweder sprechen, indem er die Natur nur noch uneigentlich benutzt und damit der Notwendigkeit überhoben wird, auf ihrer Wirklichkeit zu fußen; er zieht sich vielmehr in eine poetische Relation zurück. Oder aber er hebt überhaupt alles Gesagte wieder auf. Das ist die grotesk-tragische, vergebliche Gebärde Heines: er spricht, weil sich der Mensch nur redend und bildermachend menschlich fühlt; und er nimmt das Gesagte zurück, weil er weiß, es taugt nicht »: W. Killy, *Wandlungen des lyrischen Bildes*, Göttingen 1956, p. 89. La nostra interpretazione in realtà non intende avere pretese di esclusivismo: solo, vuole tenere presente la prospettiva esterna all'autore, la comunicazione, la direzione verso cui la poesia si muove e insomma l'efficacia sul lettore, anziché soltanto, come di norma avviene, la prospettiva introiettiva, la direzione di provenienza del prodotto letterario. Non ci nascondiamo che la presente indagine, proprio per questa sua attenzione all'efficacia della lirica sul lettore, richiederebbe a sua integrazione un'analoga ricerca per così dire in direzione inversa, di sociologia letteraria, sulle caratteristiche storicamente individuate del lettore heiniano. Si potranno trovare prime indicazioni in generale sul pubblico della Restaurazione in F. Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, vol. I, Stuttgart 1971. Mancano tuttavia indagini specifiche, anche se ormai si fa avvertire da più parti l'esigenza

gonato a forme ben più aggressive e totalmente tematiche di lirica civile cui Heine ci abituerà negli anni parigini, ma è invece moltissimo se lo commisuriamo non ad ancora astratti termini di confronto futuri, ma ai limiti entro cui si muove concretamente l'ancor giovane poeta, in un'atmosfera in cui hanno larghissima fortuna i Fouqué o, certo con altre motivazioni, gli Chamisso o gli Uhland o gli svevi, e in cui lo stesso Goethe — recepito per altro non senza resistenze — vale ove vale proprio quale prototipo di poeta eternizzante, olimpico, alieno da interessi contingenti e immediatamente civili. L'elemento di contraddizione che caratterizza larga parte delle liriche del *BdL* sarebbe allora proprio quel dato che permette di fare dello « Zeug » trivialromantico, una « Welt », e precisamente un mondo in cui non è possibile adagiarsi in alcuna certezza data, in cui nessun conformismo a forme registri temi esistenti resiste alla svolta finale, ma in cui neppure resiste il conformismo dell'anticonformismo, la previsione della sorpresa. L'insoddisfazione è superata dalla scoperta — che avviene immediatamente dopo la stesura di *Wahrhaftig*, nei primi tempi del soggiorno berlinese — del potere di organizzazione di un 'mondo' (di un discorso civile) ad opera della strutturazione stilistico-formale delle liriche.

Non ci addentriamo qui nella discussione dello pseudo-problema intorno alla consapevolezza nel poeta della portata dell'operazione che stava compiendo. Che egli l'avesse coscientemente analizzata oppure la realizzazione fosse avvenuta d'istinto, non cambia i termini del problema, che è oggettivo, testuale. D'altro canto anche Heine, pur fornito indubitabilmente di doti notevoli di critico, in particolare in questi anni non va immune da errori di prospettiva e di valutazione, sia in riferimento ad altri (ad esempio la

di uno studio dei testi letterari nel loro rapporto con il pubblico cui sono destinati (si veda, a mo' d'esempio, in un ambito cronologico prossimo a quello di Heine, una valutazione del ruolo del lettore nella lirica di Mörike, in R. von Heydebrand, *Eduard Mörikes Gedichtwerk. Beschreibung und Deutung der Formenvielfalt und ihrer Entwicklung*, Stuttgart 1972).

incredibile sopravvalutazione di A. W. Schlegel, accostato come poeta a Goethe del giovanile saggio sul romanticismo¹²³: chiaramente l'infatuazione del discepolo verso il maestro), sia — cosa che più interessa — rispetto alle proprie opere: è il caso della sopravvalutazione delle due tragedie *Almansor* e *Ratcliff* nei confronti di *Lyr. Int.*¹²⁴. Come il giudizio dell'autore ad un certo momento è ingiusto nella valutazione poetica delle liriche (si ricordi inoltre anche la condanna del *BdL* nel suo complesso, destinato secondo l'autore — a petto del successo dei *Reisebilder* — a veleggiare tranquillamente verso il mare dell'oblio)¹²⁵, così non può escludersi una consapevolezza piena della valenza civile della « lyrisch-maliziöse zweystrophige Manier »¹²⁶ e in particolare di ciò che più la caratterizza strutturalmente, l'attesa contraddetta. È del resto lo stesso Heine che, secondo una testimonianza del direttore del « Gesellschafter », F. W. Gubitz riferita agli anni di collaborazione con lui, dal 1822 al 1825, giudica in termini ampiamente coerenti con il discorso che andiamo conducendo l'effetto sui lettori delle sue poesie: « Zur Anerkennung des neuen Genies und Talents muß man das

¹²³ SS, I, 400. Il saggio segna il momento di massima adesione alle idee del maggiore degli Schlegel: « Alle die Heineschen Gedanken finden sich im einzelnen bei jenem [A.W. Schlegel] an öfteren Stellen ausgesprochen, im Zusammenhang jedoch und zwar in dem, den auch Heine beibehalten hat, in den 1808 im Frühling zu Wien gehaltenen und im nächsten Jahr gedruckt erschienenen 'Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur' und hier gleich in der ersten, einleitenden Vorlesung. Ob Heine seine Erkenntnisse aus diesem Einzeldruck gewonnen hat, oder aus der schon im Wintersemester 1819/20 gehörten 'Geschichte der deutschen Sprache und Poesie' oder auch aus dem persönlichen Verkehr, ist nicht zu ersehen [...] »: P. Beyer, *op. cit.*, p. 95.

¹²⁴ Ad esempio in una lettera del 10 aprile 1823: « Aber ich will Dir im Vertrauen gestehen: sie sind sehr gut, besser als meine Gedichtsammlung, die keinen Schuß Pulver werth ist. » HSA, XX, 76.

¹²⁵ Il *BdL* « ist wunderschön ausgerüstet, und wird wie ein harmloses Kauffartheyschiff, unter dem Schutze des 2ten Reisebilderbandes ruhig ins Meer der Vergessenheit hinabsegeln. » *Ivi*, 303.

¹²⁶ *Ivi*, 229.

abgestumpfte deutsche Gemüth foltern [...]. Bei den Deutschen wird man leichter vergessen als berühmt, jetzt zumal; sie haben in der Gefühlswonne so geschwelgt, daß zu ihrer Aufregung derbe Mittel unerläßlich sind, ganz so, wie Kirmeslust ihnen erst vollständig ist, wenn man sich [*sic*] zum Kehraus noch mit Schemelbeinen tractirte ». ¹²⁷ La terapia di *shock* (in cui larga parte spetta all'attesa contraddetta) ci sembra presente in queste parole al di là di ogni dubbio, mentre non manca — pur filtrata attraverso la ricerca del nuovo a fini di semplice affermazione letteraria, di successo personale — l'idea di una azione agitaria sul pubblico, di carattere direttamente letterario e — aggiungiamo noi — mediatamente civile: che è in fondo il modo vero di 'funzionare', di agire di un testo poetico. Ma il punto, comunque, ripetiamo, non è qui ¹²⁸.

Tutto questo ci permette di limitare fortemente il sospetto di conformismo che grava sulla prima lirica heiniana, in particolare sul punto della limitazione tematica. Assume infatti un rilievo particolare la constatazione già fatta che l'attesa contraddetta ricorre in maniera significativa solo in presenza del tema erotico. Se non si nega che la scelta

¹²⁷ « Per fargli riconoscere il nuovo genio o talento, occorre tormentare l'animo tedesco intorpidito [...]. Presso i tedeschi è più facile essere dimenticati che famosi, specialmente adesso; essi si sono talmente abbandonati all'estasi del sentimento, che per risvegliarli sono indispensabili rimedi energici, allo stesso modo che per essi il divertimento della sagra è completo solo quando per fargli chiudere con il ballo vengono trattati a legnate. » Cit. in DHA, I/2, 598-599.

¹²⁸ Un grado ancor maggiore di consapevolezza sembra emergere da una testimonianza di molto posteriore (del 1850), in queste parole di risposta a chi gli rimproverava le roture stilistiche dei finali del *BdL* (qui in particolare con riferimento a *Heim. XXV*): « Das waren keine Grillen oder Launen. Ich habe alle solche grelle Dissonanzen mit entschiedenem oppositionellem Bewußtsein gegen die weichliche Gefühlseligkeit der Schwaben und Konsorten gemacht », in *Gespräche mit Heine*, hrsg. von H. H. Houben, Frankfurt a.M. 1926, p. 744 sg. Questa testimonianza è tuttavia troppo tarda per poter decidere quanto in essa è genuino ricordo e quanto è senno critico di poi.

di tale tema è la meno significativa perché la più ovvia, tanto maggiore importanza assumerà la struttura formale che la vivifica, la attualizza, le conferisce senso. Ciò è tanto vero che laddove la novità — ossia la contraddizione, l'elemento di dinamica — si configura a livello tematico, nelle poesie aventi per oggetto il mare (*Heim. VII-XIV e Nordsee*), viene meno proprio lo stilema dell'attesa contraddetta come dato caratterizzante. È difficile, ci pare, di fronte a questa coincidenza, escludere un qualche grado di consapevolezza nel poeta sulla funzione dei suoi strumenti espressivi: come è d'altro canto da sottolineare il concorso che si stabilisce, nella costituzione di un senso civile del tipo descritto (critico-opposizionale) nel complesso del *BdL*, tra un elemento formale come l'attesa contraddetta ed altri spunti non formali ma contenutistici quali la sensualità (contraddizione rispetto al patetismo trivialromantico, ma anche alla morale corrente), l'esperienza della ripetibilità dell'amore (contraddizione rispetto al mito dell'amore eterno) ecc.: concorso che realizza un esempio di polisemia nella seconda delle possibili accezioni ricordate.

Una certa chiarificazione sulla portata dello strumento espressivo elaborato, quanto meno a livello di istinto o di sensibilità poetica, non sembra da escludersi se poi percorriamo il cammino della produzione heiniana globalmente considerata (lirica e prosa) nella sua successione cronologica e non in direzione inversa, come abbiamo fatto poco fa risalendo dal *Buch Le Grand* alla *Harzreise* e alle raccolte centrali del *BdL*. Vedremo allora infatti come le poesie di *Lyr. Int.* (composte tra la fine del 1821 e gli ultimi mesi del 1822) coincidano cronologicamente con il primo risvegliarsi di un interesse civile liberalprogressista segnato dai *Briefe aus Berlin* (febbraio-luglio 1822) e poi, con un netto passo avanti in senso radicale, in *Über Polen* (gennaio 1823). Il grosso di *Heim.* viene scritto nell'intervallo che va dalla pubblicazione delle *Tragödien nebst einem Lyrischen Intermezzo* (aprile 1823) alla stesura della *Harzreise* (novembre 1824): si è al momento del consolidamento dello strumento espressivo dell'attesa contraddetta e dell'inizio di un suo superamento (poesie di argomento ma-

rino), mentre una elaborazione non tematica di sensi civili viene sperimentata anche nella prosa proprio con la *Harzreise*. Il nuovo mescolamento di carte e il superamento definitivo di questo momento creativo, di espressione a livello solo o prevalentemente formale delle nuove e ormai consolidate idealità opposizionali, è segnato nella lirica da *Nordsee* (a partire dall'ottobre 1826) e nelle prose da *Ideen. Das Buch Le Grand* (inverno 1826-27), con la introduzione di elementi di novità a livello tematico¹²⁹. Si ha, in questo modo, un quadro fortemente unitario della produzione giovanile di Heine, regolata da una unica legge coinvolgente sia le prose sia i versi in una ricerca in cui si fondono e motivi tematici (civili) progressivamente emergenti, e spunti formali che interessano le une come gli altri.

8. A conclusione, occorrerà accennare rapidissimamente al destino successivo, nella lirica heiniana, dell'attesa contraddetta: ciò servirà anche a rispondere a una obiezione, o quanto meno a una perplessità che nel lettore esperto di Heine si sarà fatta avvertire da molto tempo, riguardo alla presenza di questo stilema anche nelle raccolte posteriori, e quindi alla sua minore significatività nel *BdL*. Il nostro punto di riferimento non potranno essere che al massimo i *Neue Gedichte* (1844), già cronologicamente e idealmente molto lontani dal *BdL*, certo non il *Romanzero* (1851) o le liriche postume, che si collocano in un momento ideologico, psicologico e culturale troppo radicalmente diverso per essere confrontabile.

Per i *Neue Gedichte*, anche la semplice esperienza della lettura permetterà di constatare la presenza della nostra attesa contraddetta. Tuttavia già la struttura della raccolta,

¹²⁹ Lo sviluppo successivo, giudica R. Schneider, *op. cit.*, p. 11, sarà quello del prevalere del livello tematico: « [...] gegenüber der relativierenden Ironie und der spielerischen Verfremdung setzt sich in den späteren 'Reisebildern' immer stärker das satirische Verdikt und der polemische Angriff durch — bis schließlich das politische Engagement zur Aufhebung der literarischen Vermittlung überhaupt führt, zu Argumentation und/oder Rhetorik, zu politischem Essay und politischer Agitation. »

priva della coerenza quasi narrativa di *Lyr. Int.* e *Heim.*, e frammentata in numerosi sottosectori (13 per *Verschiedene*) esclude la costituzione di un macrotesto organico e quindi il gioco sull'aspettativa del lettore che abbiamo definito attesa di secondo grado. Esaminando i settori principali della raccolta, poi, avremo alcune constatazioni interessanti. Il primo, *Neuer Frühling*, riunisce i testi più antichi, legati ancora all'esperienza e ai modi giovanili del *BdL*, anche se solitamente posteriori al 1827 ed è — sorprendentemente — quello in cui l'attesa contraddetta ha minor peso e nessuna sistematicità (9 poesie su 45): evidentemente dopo la stagione di *Lyr. Int.* e di *Heim.*, scoperta la possibilità di approcci direttamente tematici a problematiche civili (con *Ideen. Das Buch Le Grand*), il poeta ha perso interesse per l'uso sistematico e quindi significativo di questo strumento formale, che rimane un possesso acquisito e ormai sempre disponibile, ma non ha più il vecchio ruolo determinante. In *Verschiedene* la frequenza dell'attesa negata (24 su 74) è maggiore (pur rimanendo inferiore alla media del *BdL*), ma il suo ruolo appare subordinato all'aggressività e alla provocazione tematica: l'eroticismo disinvolto, cinico-patetico, mondano, cittadino è la grande novità di questa esperienza poetica, segnata dal soggiorno parigino, e l'attesa contraddetta vi appare piuttosto uno degli strumenti impiegati, al pari di altri (ad esempio le rotture linguistiche, o il contrasto tra le strofette da canto popolare e la materia cittadina), senza un suo significato particolare. Tralasciamo i settori *Romanzen* e *Zur Ollea*, ove questo stilema, pur presente come sempre, non pare avere alcun ruolo, né quanto a frequenza né quanto a funzione, e veniamo invece al settore dove esso torna ad avere un'importanza determinante, gli *Zeitgedichte*. Su 24 poesie ben 14 chiudono con la svolta finale che, in accordo col tema specificamente civile e politico, appare impiegata sistematicamente in vista del suo potenziale satirico, aggressivo e demistificante. Ora, se Heine può a buon diritto venire considerato se non l'inventore, almeno il maestro della canzone politica nella Germania prequarantottesca, l'apporto che a tale prodotto dà lo strumento dell'attesa

contraddetta, elaborato e portato a un alto grado di flessibilità nei lontani anni giovanili, è decisivo, e noi possiamo considerare questo sbocco come una sintesi di potenzialità espressive civili insite nello stilema stesso (in tal senso impiegato negli anni 1822-26) confluenti, in modo da trovare la loro massima esplicazione, con tematiche espressamente civili-politiche. Gli *Zeitgedichte* concludono in tal modo un cammino che implicitamente (atematicamente) era iniziato negli anni berlinesi.

Il discorso sul *Romanzero* si complicherebbe di nuovi elementi e in sostanza non può essere fatto nei termini di questo studio per la struttura stessa della raccolta e delle composizioni che essa contiene. Se infatti guardiamo alla frequenza percentuale dell'attesa contraddetta nelle poesie delle tre raccolte, avremo i valori seguenti: 41 % per il *BdL* (51 % per *Lyr. Int.* e *Heim.*), 31 % per i *Neue Gedichte* e 35 % per il *Romanzero*. Tuttavia, in cifre assolute, avremo come base di calcolo 238 poesie complessive in *BdL*, 187 in *Neue Gedichte* e solo 54 in *Romanzero*: ossia avremo a che fare in quest'ultimo caso con composizioni molto più lunghe, in cui quindi l'eventuale ricorrenza della svolta finale di carattere impreveduto ha un peso e una funzione diversi e minori. La cosa si può percepire intuitivamente, ma apparirà ancor più chiara da un confronto di frequenza condotto rispetto al numero di pagine (ovviamente nella stessa edizione¹³⁰, quindi con gli stessi criteri tipografici; analogo controllo potrebbe avvenire, con approssimazione un po' maggiore, rispetto al numero dei versi): per il *BdL* avremo un rapporto medio di 2,1 (1,2 per *Lyr. Int.* e *Heim.*); per i *Neue Gedichte* di 2,4 e per il *Romanzero* 8,4. Con tali rapporti appare inutile accingerci a un confronto in questa sede, senza per altro negare con ciò che il tema, in una valutazione globale della poesia heinana (quale qui non abbiamo inteso neppure tentare), avrebbe senza dubbio un suo interesse.

ALBERTO DESTRO

¹³⁰ *BdL*: SS, I, pp. 20-212. *Neue Gedichte*; *Ivi*, IV, 298-433. *Romanzero*: *Ivi*, VI/1, pp. 11-172.

RICERCHE ED ESPERIMENTI

DIE QUAL DIESER ARMEN SCHWÄNE
 Zum Verhältnis von Realität und Fiktion
 in Heinrich Heines Hamburg-Darstellung

Was hier unternommen wird¹, ist schon häufig für verschiedenste Autoren und unter abweichenden Blickwinkeln begonnen worden. Bei Wilhelm Dilthey würde mit Sicherheit unser Thema psychologisch gewendet lauten: « Das Erlebnis und die Dichtung », und man findet dazu schlicht und einfach ausgeführt: « Poesie ist Darstellung und Ausdruck des Lebens. Sie drückt das Erlebnis aus, und sie stellt die äußere Wirklichkeit des Lebens dar »². « Realität » als äußere Wirklichkeit des Lebens, « Verwandlung » oder « Fiktion » als das durch die Poesie greifbar gewordene Erlebnis, als eine Wirklichkeit des Textes, entstanden durch die Reaktion auf Realität — so könnten die beiden Begriffe umschrieben werden; dennoch sind « Realität » und « Fiktion » noch deutlicher miteinander zu verknüpfen und aufeinander zu beziehen. Die Wirklichkeit kann auf sehr verschiedene Weise interpretiert und durch die Literatur wie-

¹ Vgl. insgesamt meine Arbeit *Heines Hamburger Zeit*. Heine-Studien hrsg. von Manfred Windfuhr (Bd. 2), Hamburg 1972, und Richard Brinkmann, *Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts*. 2. Aufl. Tübingen 1966, sowie ders. (Hrsg.), *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*. Darmstadt 1969 (= Wege der Forschung Bd. 112). — Heine-Zitate nach der 7bändigen Heine-Ausgabe von Ernst Elster, Leipzig 1887-1890 (= E) u. der 6bändigen Brief-Ausgabe von Friedrich Hirth, Mainz 1950-1957 (= Hi).

² Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin. 14. Aufl. Göttingen (1965), 126.

dergegeben werden. Heine selbst unterscheidet in der « Romantischen Schule » drei große Weltauffassungen beziehungsweise Möglichkeiten, die Welt auszusagen: die romantisch-rückwärtsgewandte Schule, die Kunstrichtung Goethes, die über den Tagesproblemen schwebt, und die jungdeutsche Schule, für die jene großen Bereiche Wissenschaft, Religion, Politik und Kunst ungetrennt in die Literatur eingehen. Die Betonung liegt bei den Jungdeutschen aller Schattierungen — man denke nur an die Naturalisten! — nicht auf dem Historischen und nicht auf der Ästhetik, sondern eben auf der realen Umwelt mit ihren Bedürfnissen und sozialen und politischen Fragen.

Das literarische Ergebnis dieser Weltbetrachtung ist — bei allem Vorbehalt gegenüber dem vielschichtigen Begriff — ein Realismus, nicht ohne weiteres als literarische Epoche verstanden, sondern als Stilrichtung im formalen und materialen Sinn, die vielen Epochen eigen sein kann und durch mehrere Nationalliteraturen hindurchgeht. Bertolt Brecht beschreibt diese Tradition des Realismus in seinem Aufsatz über die « Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise » und ordnet ihr Autoren wie Shelley, Balzac, Cervantes, Swift und Grimmshausen zu³.

Auch Heine kann man mit Recht in diese Reihe aufnehmen. Und daß er die Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise brillant beherrscht, soll an einem Beispiel vor Augen geführt werden. Dieses Beispiel ist Hamburg. — Ich gebe zu, es handelt sich nur um ein Beispiel, um ein besonders einleuchtendes zwar, aber der Städtenamenname ist austauschbar, man könnte Düsseldorf einsetzen⁴, Berlin, Göttingen usw. und vor allem Paris. Der Städtenamenname ist austauschbar, nur sehen jeweils « Erlebnis » und « Dichtung » anders aus.

³ Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* in 20 Bänden. Werkausgabe edition suhrkamp, Bd. 19, *Schriften zur Literatur und Kunst* 2. (Frankfurt/M. 1967), 348.

⁴ Vgl. mein Nachwort zum Faksimiledruck von H. Heines *Ideen Das Buch Le Grand*, Düsseldorf 1974².

Unsere Frage lautet demnach: Wie findet sich die Realität Hamburgs zur Heine-Zeit verwandelt im Werk Heines wieder? Oder allgemeiner: Wie verhält es sich mit Realität und Fiktion?

Doch zuvor noch einige Bemerkungen zur « Fiktion », damit die spezielle Frage nach der Rezeption Hamburgs im Werk Heines nicht als bloße Marotte, philologische Schnüffelei und Kleinigkeitskrämerei bizarre Blüten treibt. Fiktion gleich Dichtung, anverwandelter Milieu, Erleben — oder anders gewendet: eine Stadt und ihre Gegebenheiten als historische Realität auf der einen, der Autor mit seinem Werk, in dem sich Ort und Zeit spiegeln, auf der anderen Seite — allerdings mit der Einschränkung, daß Fiktion als Verwandlung von Wirklichkeit zu Literatur nicht unbedingt Veränderung dessen, was und wie es sich zugetragen hat, sein muß, sondern auch einfach Verwendung der Realität bedeuten kann zu höheren Zwecken. Die Verwendung der stadthistorischen Realität macht die entsprechenden Passagen zur historischen Quelle, die Verwendung zu höheren Zwecken: um humoristisch zu erzählen oder sarkastisch auf Dinge hinzuweisen, die im Argen liegen, macht die Texte zu literarischen Texten, in denen banale Realität, objektive Klein-Historie und x-beliebige Fakten auf die poetische, fiktionale, subjektive, symbolische, zeitlose Ebene gehoben werden. Die Realität ist in einen literarischen Realismus überführt worden, so schwierig und verschwommen dieser Begriff auch bleibt, in einen Realismus, der bei Heine doch nicht ganz einer Epochenzuweisung enträt, sondern ihn im Verband des Jungen Deutschlands auf der Schwelle zum poetischen Realismus des 19. Jahrhunderts zeigt. Durch zum Teil unveränderte, mit der historischen Wirklichkeit übereinstimmende Fakten aus dem hamburgischen Alltag und Leben, die als Einsprengsel im Gesamtwerk zu finden sind, wird freilich in der Darstellung Heines mehrfach Veränderung im andern, moralisch-politischen Sinne intendiert. Fiktion bedeutet also nicht einen ästhetischen Selbstzweck, sondern Interpretation der konkreten Realität und zähe Kri-

tik an leidigen Zuständen in einer engen, überschaubaren Sphäre, die dennoch das Exempel bietet für den Weltzustand insgesamt.

Ein einleuchtendes und einfaches Beispiel für diese Form des Übergangs von der Realität zur Fiktion, vom bloßen Anlaß zum Symbol, von der faktisch-historischen zur literarisch-ästhetischen Wirklichkeit ist Heines Gedicht über das Neue Israelitische Hospital zu Hamburg, eine Stiftung von Heines Onkel Salomon, das am 7. September 1843 eröffnet worden war. Das Krankenhaus wird zum Sinnbild für die jüdische Geschichte und dient darüberhinaus zur Deutung existentieller, unausweichlicher Grundbedingungen:

« Ein Hospital für arme, kranke Juden,
Für Menschenkinder, welche dreifach elend,
Behaftet mit den bösen drei Gebrechen,
Mit Armut, Körperschmerz und Judentume!

Das schlimmste von den dreien ist das letzte,
Das tausendjährige Familienübel,
Die aus dem Nilthal mitgeschleppte Plage,
Der altägyptisch ungesunde Glauben. » (E I, 309)

Diesem Leiden, so Heine, kann das Hospital nicht beikommen; über die Zukunft des Judentums (« Das dunkle Weh, das sich vererbt vom Vater/Herunter auf den Sohn ») kann er nichts sagen. Mit einer Frage endet die erste Hälfte des achtstrophigen Gedichts, die Hälfte, die das Hospital und die Patienten als greifbarlebende Metapher auffaßt. Die zweite Hälfte des Gedichts gilt dem Stifter. Und auch die Spende stellt mehr dar als ein bloßes Geldgeschenk, Salomon Heine als Spender ist selbst Glied der historischen Kette, die im Niltal ihren Anfang nimmt:

« Er gab mit reicher Hand - doch reiche Spende
Entrollte manchmal seinem Aug', die Thräne,
Die kostbar schöne Thräne, die er weinte
Ob der unheilbar großen Brüderkrankheit. »

Dieses Beispiel für die literarische Vermittlung des Allgemeinen und Besonderen hat bereits an die Einzelheiten herangeführt. Hamburg im Werke Heines —außer den allgemeinen Vorüberlegungen bedarf es kurzer Hinweise, die den Zusammenhang der Hansestadt mit der Biographie Heines beleuchten sollen.

Heines Vater Samson kam von Hamburg (und nicht von Hannover) aus nach Düsseldorf, drei Brüder Samsons lebten in Hamburg: Meyer, Henry und Salomon, der wegen seines Reichtums und seiner überragenden Persönlichkeit die Familie mehr oder weniger beherrschte. Der junge Heine kommt 1816 zur Ausbildung in die Hansestadt, die er spätestens Anfang 1815 kennengelernt hat. Diese norddeutsche Zeit bedeutet für Heine den Übergang von der Provinz in eine Weltstadt. Von da an ist die Düsseldorfer Zeit abgeschlossen. Nachdem Samson Heine wegen seiner jahrelangen Geisteskrankheit im Frühjahr 1819 entmündigt werden mußte, erhielt Salomon die gesamte Verfügungsgewalt über die Düsseldorfer Familie, die zur Zeit, als Heine schon in Bonn studierte, dem kranken Vater nach Hamburg folgte. In Oldesloe, Lüneburg und Hamburg kann Samson unter der Aufsicht seiner Brüder Salomon und Henry den Lebensabend verbringen. Betty Heine bleibt nach Samsons Tod im Dezember 1828 in Hamburg, wo Heines Schwester Charlotte schon seit einigen Jahren verheiratet ist. Heine kehrt während seines Studiums immer wieder nach Hamburg zurück und lebt hier nach der Promotion in unregelmäßigen Abständen bis zum 1. Mai 1831. Man kann ca. dreizehn Hamburger Aufenthalte und als Aufenthaltsdauer insgesamt fünf Jahre und neun Monate ermitteln. Von Paris aus besucht er Hamburg zweimal, nämlich in den Jahren 1843 und 1844. Sein Gedicht « Denk ich an Deutschland in der Nacht » und das « Wintermärchen » sind die bekannten Zeugnisse seines Heimwehs und der Rückkehr.

Heinrich Laube, zum Jungen Deutschland gehörig und ein Freund Heines, sagt in seinem Nekrolog, der nach den

Falschmeldungen über Heines Tod am 6. September 1846 entstand, daß Heine bei allen Reisen und Ortsveränderungen bis zur Übersiedlung nach Paris immer Hamburg als seine spezielle Heimat bewohnt und betrachtet habe⁵. In der Geburtsstadt Heines hat man diese zeitgenössische Feststellung nicht gerne hören wollen. Aber so viel scheint doch sicher, daß für ihn, den « Wandermüden », nur Menschen und deren zufälliger Wohnsitz Heimat bedeuten konnten, nämlich die Mutter, die in lebenslang spielerischer Erotik geliebte Schwester Charlotte in Hamburg und das « dicke Kind » Mathilde in Paris. Zu diesem zwischenmenschlichen Aspekt tritt noch der literarisch-geschäftliche Gesichtspunkt: Hamburg ist der Verlagsort, die Freundschaft und Verbindung mit Julius Campe muß der Hansestadt eine Sonderstellung einräumen, die in der Literatur- und Verlagsgeschichte nur wenige Beispiele kennt.

Der Abschied des jungen Heine von Düsseldorf hat uns ein zwar unbeholfenes, aber aufschlußreiches Pubertäts-Gedicht beschert, die Verse, die Heine seinem Mitschüler Fanz von Zuccalmaglio gewidmet hat und die mit der Zeile beginnen: « Es zieht mich nach Nordland ein goldner Stern ». Diese Gelegenheitsreime dokumentieren den naiven Stolz des jungen Sängers, der ein idealistisches Bild von Nordland und Norderstrand, vom blühenden Rhein und vom Vaterland tradiert. Nichts gibt Wirklichkeit wieder, ist anschaulich, ist Erlebnis, einzig die Gelegenheit, der Abschied vom Rheinland, verbindet die Zeilen überhaupt mit der Realität, der Rest spielt sich auf der romantischen und künstlichen Ebene ab: die Poesie als süßes Bräutchen, die feiern den Fluten, das Saitenspiel, die schöne Maid usw. Mit der etwa zur gleichen Zeit entstandenen witzig-köstlichen « Wünerbergiade » haben die Verse nichts gemeinsam. Heines Abschiedsgedicht zeigt die eine Seite seiner Jugendlyrik: das Abwandeln bekannter Muster und Traditionen, die « Wü-

⁵ Text bei Gustav Karpeles, *Heinrich Heine. Aus seinem Leben und aus seiner Zeit*. Leipzig 1899, 305.

nebergiade » vor dem Düsseldorfer Schulalltag zeigt die andere Seite der Heineschen Begabung, die sich dann nach und nach durchsetzt: Beobachtung und Darstellung der äußeren Wirklichkeit und der eigenen Erfahrung und die Fähigkeit, im Alltäglichen und Besonderen das Allgemeine zu sehen.

Für Hamburg trifft das in der Jugendlyrik relativ selten zu. Die Hansestadt bildet zwar oft den schemenhaften Hintergrund für konventionelle Themen, aber nicht mehr. Ein sicherlich unbeabsichtigter Hinweis auf diese Unverbindlichkeit in der Gestaltung der hansestädtischen Wirklichkeit findet sich in einem Brief Fanny Lewalds an Heine vom 6. August 1848 nach einem Besuch in Hamburg. Die emanzipierte Schriftstellerin schreibt: « Uebrigens hat mich die Schönheit von Hamburgs Wällen, die ganze Lage der Stadt und die Anmuth der Elbufer wahrhaft überrascht; und tausendmal habe ich gedacht, wenn ich auf den Wällen umherging, welches von Ihren Gedichten Sie wohl hier gemacht haben mögen? — Ihr Buch der Lieder ist zehn, fünfzehn Jahre lang mein beständiger Begleiter gewesen »⁶. Man muß sich in der Tat fragen, wie man Hamburg in der Lyrik des « Buchs der Lieder » wiederfinden kann, und nicht nur Hamburg, sondern auch jene immer sehr wichtig genommenen Liebesbeziehungen Heines zu seinen Kusinen Amalie und Therese, die in der Villa ihres Vaters Salomon in Ottersen bei Hamburg lebten. Man kann in den Gedichten kein reales « Persönchen » eruieren, das dem Autor einen Korb gegeben hätte. Die Andeutungen — wenn schon von einer wirklichen Beziehung ausgegangen werden soll — bleiben im Gegensatz zur Alterslyrik, die sich um diese frühe Hamburger Liebe und die Affrontenburg gruppiert, äußerst vage und ganz den traditionellen Schemata verhaftet, obwohl der Stil und die effektvollen ironischen Abwandlungen den unverwechselbaren Heine-Ton erzeugen.

⁶ Original: Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf.

Anders verhält es sich z. B. in den Gedichten über Lüneburg « Mein Herz, mein Herz ist traurig » und Düsseldorf « Mein Kind, wir waren Kinder », in sämtlichen Nordsee-Gedichten und den eben schon erwähnten späten Gedichten von 1853, die auf die hamburgische Sippe reflektieren wie etwa « Ein Wetterstrahl, beleuchtend plötzlich » und « Du warst ein blondes Jungfräulein, so artig ». Besonders die Varianten zur dritten Strophe dieses letzten Gedichtes über Therese Heine machen den Prozeß deutlich, wie Realität verwandelt und die Verwandlung wiederum verfremdet wird. Die Strophe lautet:

« Am Strand des Rheins, wo Rebenhügel ragen,
Ergingen wir uns einst in Sommertagen.
Die Sonne lachte; aus den liebevollen
Kelchen der Blumen Wohlgerüche quollen. » (E II, 95)

Eine frühere Fassung nennt statt des Rheins wie selbstverständlich die Elbe; eine spätere Handschrift deutet den schrittweisen Verfremdungsvorgang an. Zuerst steht dort: « Am Elbestrand, wo Gartenhügel ragen »; Heine verändert « Elbe » in « Weser »; nach dem folgenden Korrekturgang lautet die Zeile: « Am schönen Rhein, wo Traubenhügel ragen », bis sich zuletzt die endgültige Eingangszeile ergibt⁷.

Das entsprechende Gegenstück zum Düsseldorfer Abschiedsgedicht aus dem Jahre 1816 stellt das Hamburger Abschiedsgedicht von 1819 dar. Es ist formal vollendeter, und auch mit dem Anlaß, dem Weggang von Hamburg, wird schon so verfahren, wie wir es beispielhaft im Gedicht über das Israelitische Hospital gesehen haben:

« Schöne Wiege meiner Leiden,
Schönes Grabmal meiner Ruh',
Schöne Stadt, wir müssen scheiden, —
Lebe wohl! ruf ich dir zu.

⁷ Vgl. Kruse, *Heines Hamburger Zeit*, 96.

Lebe wohl, du heil'ge Schwelle,
Wo da wandelt Liebchen traut;
Lebe wohl, du heil'ge Stelle,
Wo ich sie zuerst geschaut. »

In den folgenden drei Strophen wird die unglückliche Liebe weiter ausgeführt. Die Geliebte weist den entsagenden Liebhaber fort. Die letzte Strophe lautet:

« Und die Glieder matt und träge
Schlepp' ich fort am Wanderstab,
Bis mein müdes Haupt ich lege
Ferne in ein kühles Grab. » (E I, 31 f.)

Hamburg ist gegenwärtig, aber kaum zu sehen, die unglückliche Liebe ist idealisiert und keine manifeste biographische Tatsache. Das Gedicht tut außerdem der Stadt zu viel Ehre an, denn so übermäßig groß war die Zuneigung Heines zu Hamburg nicht. Man muß — und dafür sind vor allem die Briefe Heines der Beleg — von einer Art « Haßliebe » sprechen, die sich dann Ende der 20er Jahre auch in der Lyrik und später besonders im « Wintermärchen » äußert.

Daß die Wahrheit konkret ist, können das letzte Gedicht des « Neuen Frühlings » und die verzweifelten Strophen von « Anno 1829 » zeigen. Nr. 44 des « Neuen Frühlings » lautet:

« Himmel grau und wochentäglich!
Auch die Stadt ist noch dieselbe!
Und noch immer blöd' und kläglich
Spiegelt sie sich in der Elbe.

Lange Nasen, noch langweilig
Werden sie wie sonst geschneuzet,
und das duckt sich noch scheinheilig
Oder bläht sich, stolz gespreizet.

Schöner Süden! wie verehr' ich
Deinen Himmel, deine Götter,
Seit ich diesen Menschenkehricht
Widersch', und dieses Wetter! » (E I, 222)

Der Süden, nämlich Italien, das Heine Ende 1828 verließ, weil sein Vater im Sterben lag, ist auch zur Zeit der Entstehung des Gedichts zwei Jahre später für Heine, wie für viele seiner Schriftsteller-Kollegen, der Garant des Glücks. Die Charakterisierung des Hamburger Winterwetters ist nach Karl Gutzkow eine typisch Heinesche Erfindung⁸.

Die unabänderliche Langeweile in einer feindlichen Umgebung begründet auch die Ironie und Verzweiflung des Gedichts « Anno 1829 »:

« Daß ich bequem verbluten kann,
Gebt mir ein edles, weites Feld!
O, laßt mich nicht ersticken hier
In dieser engen Krämerwelt.

Sie essen gut, sie trinken gut,
Erfreun sich ihres Maulwurfglücks,
und ihre Großmut ist so groß
Als wie das Loch der Armenbüchs. »

So die ersten beiden Strophen des Gedichts. Die Bitte an die Wolken, den Poeten auf ihrer Reise mitzunehmen, wird nicht erhört. Das Gedicht endet:

« O, nehmt mich mit — Sie hören nicht—
Die Wolken droben sind so klug!
Vorüberreisend dieser Stadt
Ängstlich beschleun'gen sie den Flug. » (E I, 271 f.)

Heine hat sich nicht in diese Krämerwelt Hamburgs einschließen lassen. Paris ist für ihn, nach den Worten seines Düsseldorfer Landsmannes und Berliner Freundes Varnhagen von Ense, tatsächlich der angemessenste Wohnort, ein Weltschauplatz ohne Enge und Zersplitterung (Hi V, 381 f.). Das Gedicht weist deutlich auf die Entwicklung von pubertär-lyrischer Naivität zu kritischer Reflexion hin. Heinrich Laube behauptet in seiner « Geschichte der deutschen Literatur » von 1840 mit Recht, Heine sei durch seine Hamburger Zeit zur Opposition gelangt und für die Negation

⁸ Karl Gutzkow, *Rückblicke auf mein Leben*. Berlin 1875, 173.

reif geworden⁹. Diese kritische Distanz ist in der Prosa über Hamburg und natürlich im « Wintermärchen » von Anfang an vorhanden. Doch verleugnet die Heinesche Kritik den zweiten Bestandteil des Wortes « Haßliebe » keineswegs.

Die Prosa und das « Wintermärchen » verlieren sich zum Teil in Anspielungen und Passagen über hamburgische Eigentümlichkeiten. Sie verwenden hamburgisches Kolorit und Ereignisse aus dem politischen, sozialen und kulturellen Leben oft genug so beiläufig, daß nur philologische Kleinarbeit und beflissene stadtgeschichtliche Untersuchungen den verwickelten Konnex zwischen Tatsächlichkeit und literarischer Funktion auflösen können.

Bevor wir die hamburgische Realität und ihre Fiktionalisierung im weiteren Werk aufsuchen, muß vorausgeschickt werden, wie man sich Hamburg zur Heine-Zeit vorzustellen habe. Die Stadt Hamburg einschließlich St. Georg und St. Pauli zählte 1811 etwa 107.000 Einwohner. 1831 war die Zahl auf 145.000 gestiegen. Eduard Beurmann, der den Jungdeutschen nahestand, hat 1835 eine repräsentative Charakteristik Hamburgs verfaßt, in der es heißt: « Hamburg ist Weltstadt. In den letzten zwanzig Jahren hat sie sich zu dem Zenith ihres Ansehens erhoben; sie hat Amsterdam, die erste Seestadt des europäischen Kontinents, hinter sich gelassen, sie rivalisiert mit London und Liverpool; sie ist nicht die schönste, aber die angenehmste Stadt Deutschlands. Wien mag einen ansprechenderen Volkshumor gewähren, Berlin und München mögen als die Kunst- und literarischen Museen Deutschlands Hamburg überbieten; aber wo findet man jenes reiche, üppige Handelsleben, jenes geschäftige Volkstreiben, wie in Hamburg? [...] Dieses Bild bietet keine deutsche Stadt. Die transatlantische Welt und ganz Europa haben sich bestrebt, dasselbe auszuschnücken. Westindien, Mexiko, die nordamerikanischen Freistaaten, Frankreich,

⁹ IV, 222 (Stuttgart 1840).

Holland, Rußland und sogar Konstantinopel haben an diesem Panorama mitgearbeitet »¹⁰. So darf man sich also die Hansestadt zur Heine-Zeit vorstellen. So verhält sich, in Übereinstimmung mit vielen anderen Belegen, die historische Realität. Freilich ist anzumerken, daß die langsam und planlos gewachsene Hansestadt durch den großen Brand im Mai 1842 nach Aussehen und Struktur grundlegend verändert wurde.

Heine nennt sich selbst in einem Brief an Karl Immermann im Oktober 1826 einen armen Subjektivling (Hi I, 288). Ein Jahr zuvor trägt er sich in Hamburg und dann im Sommer 1826 in Norderney mit Selbstmordgedanken, die erst 1849 während seiner schweren Krankheit wieder auftauchen. Ich will damit andeuten, daß die Hansestadt durch ihre Bedingungen verwandtschaftlicher und sozial-kultureller Art einen nicht unbeträchtlichen Teil zu seiner verzweifelten Lage beigetragen hat und daß unter diesem Aspekt Heines Sicht der Hansestadt eigenwillig und kritisch ausfallen mußte.

In dieser Auseinandersetzung mit Hamburg gewinnt die Stadt Symbolcharakter, ist als Stadtstaat eine Miniaturwelt, in der auf kleiner Bühne geschieht, was sich im tragikomischen « Welttheater » unübersichtlich abspielt. Heine ist ein armer Subjektivling — in seinem privaten Urteil, wie es die Briefe spiegeln, ist Hamburg dreifach zu klassifizieren. Diese Stufen des Urteils finden sich auch in seinen Texten wieder, obwohl natürlich viele andere Nebentöne mitschwingen. Die drei thematischen Kriterien sind folgendermaßen zu umschreiben:

- (1) Hamburg ist der klassische Boden seiner Liebe.
- (2) Hamburgs Liederlichkeit ist himmelschreiend.
- (3) Der kaufmännisch-bürokratische und kunstfeindliche Charakter der Stadt ist abstoßend.

¹⁰ Eduard Beurmann, *Skizzen aus den Hansestädten*. Hanau 1836, 157f. Zum Jahr der Abfassung des Werks vgl. 186.

Daß Hamburg « der klassische Boden » seiner Liebe sei, wo er in « großen, schönen, erinnerungssüchtigen Zimmern » wohnen könne, wie er an seinen Freund Varnhagen schreibt (Hi I, 259 und 466), zeigt sich in den hier nicht weiter behandelten, ziemlich vagen Stadtgedichten des « Buchs der Lieder » und in der späten Lyrik, vor allem aber im « Buch Le Grand ». Die Bemerkungen über den klassischen Boden seiner Liebe fällt in den Mai 1826. Am Ende desselben Jahres arbeitet Heine in Lüneburg an seinen « Ideen. Das Buch Le Grand » und setzt die Arbeit Anfang Januar 1827 in Hamburg fort, und zwar eben in einer Straße nahe seiner Druckerei mit dem sprechenden Namen Düsterstraße, der zur Stimmung des Schreibers paßt, so daß Realität und Fiktion in diesem Falle kongruent sind. Im « Buch Le Grand » ist der klassische Boden Hamburg italienisch-indisch kostümiert, und es wird innerhalb der tragischen Liebesgeschichte dem Selbstmordkandidaten und Todgeweihten durch eine Sitte des klassischen Rom das Leben geschenkt.

Im 2. Kapitel berichtet der Erzähler, daß er sich als Graf vom Ganges in Venedig aus Liebesqual auf der Via Burstah ein paar schöne Pistolen gekauft habe und dann in den Keller des Signor Unbescheiden hinabgestiegen sei, um dort Austern zu essen und Rheinwein zu trinken. Er sieht im Glase die indische Heimat. Dann heißt es: « und ich trank hastig den Wein, den hellen, freudigen Wein, und doch wurde es in meiner Seele immer dunkler und trauriger — Ich war zum Tode verurteilt — — — Als ich die Kellertreppe wieder hinaufstieg, hörte ich das Armesünderglöckchen läuten, die Menschenmenge wogte vorüber; ich aber stellte mich an die Ecke der Strada San Giovanni und hielt folgenden Monolog ». Es folgt ein Stück aus seinem « Almanzor », und nach einigen Reflexionen über den Monolog vorm Totschießen und über « solche Lebensabiturientenreden » fährt der Text fort:

« Und so geschah es, daß ich an der Ecke der Strada San Giovanni etwas lange stehen blieb — und als ich dastand, ein Verurteilter, der dem Tode geweiht war, da erblickte ich plötzlich sie!

Sie trug ihr blauseidenes Kleid und den rosaroten Hut, und ihr Auge sah mich an so mild, so todbesiegend, so lebenschenkend — Madame, Sie wissen wohl aus der römischen Geschichte, daß, wenn die Vestalinnen im alten Rom auf ihrem Wege einem Verbrecher begegneten, der zur Hinrichtung geführt wurde, so hatten sie das Recht, ihn zu begnadigen, und der arme Schelm blieb am Leben. — Mit einem einzigen Blick hat sie mich vom Tode gerettet, und ich stand vor ihr wie neubelebt, wie geblendet vom Sonnenglanze ihrer Schönheit, und sie ging weiter — und ließ mich am Leben.» (E III, 135)

Man kann den Weg, den der Graf vom Ganges nimmt, vom Großen Burstah aus über die Mühlenbrücke und Große Johannisstraße bis zum Breitengiebel verfolgen, die Waffenhandlung von Sellier, später Hagenest, ermitteln, den Austernhändler Johann Hinrich Philip Unbescheiden verifizieren, schließlich den Standort ausmachen, wo der Graf vom Ganges seinen Monolog hält, nämlich auf der Kreuzung, wo die Große Johannisstraße zum Berg verläuft. Und eben an diesem Punkt der Ermittlung zeigt sich, daß unausgesprochene Fakten und Stadtgegebenheiten den verwandelten Kullissen erst die rechte Bedeutung geben. Am Berg, dem ältesten Marktplatz von Hamburg, nahe der Petrikirche, stand nämlich die 1826 gerade renovierte Frohnerie, die Wohnung des Frohns oder Scharfrichters. Der Graf vom Ganges steht also in der Nähe des Hamburger Richtplatzes, kann sein Armesünderglöckchen hören und durch den Blick seiner Geliebten begnadigt werden.

Aber Hamburg war nicht nur der klassische Boden einer ersten traurigen Liebe, sondern eine ganz handfeste und weltbekannte Hochburg des Vergnügenslebens, dem Heine bei weitem nicht so moralisierend gegenüberstand, wie es manche seiner privaten Stellungnahmen glauben machen könnten. Im ersten Brief aus Hamburg an seinen Düsseldorfer Freund Christian Sethe vom 6. Juli 1816 schreibt Heine: «Wahr ist es, es ist ein verludertes Kaufmannsnest hier. Huren genug, aber keine Musen.» (Hi I, 4) Und im Dezember 1825 schreibt er nach Lüneburg: «Hamburg ist am Tage eine große Rechenstube und in der Nacht ein

großes Bordell.» (Hi I, 239). Der eben schon zitierte Eduard Beurmann meint 1835, daß sich die Zahl der Hamburger Dirnen auf sechstausend belaufe, im Verhältnis zu etwa 150.000 Einwohnern eine stattliche Zahl¹¹. Noch im Oktober 1850 nennt Heine Hamburg ein «Sündennest», wo ihn eine heuchlerische bürgerliche Sittlichkeit, die mit einer phantasielosen Liederlichkeit gepaart gewesen sei, gequält habe. Es sei sein einziges Pläsier gewesen, daß er sich «besser vorkam, als alle Andern.»¹² Diese moralischen Zustände und die daraus resultierenden sozialen und medizinischen Mißstände sind die Realität, die freilich nicht verhindert, daß Heine aus dem «rohen Materialismus», wie Beurmann die partielle Sittenlosigkeit Hamburgs nennt, Maximen der sexuellen Revolution ableitet, die noch unserer Gegenwart zugute kommen.

In der Praxis wird Heine schon in Hamburg «den gemeinsten Straßendirnen bei Tag und Nacht» nachgerannt sein, wie Ludwig Börne es entrüstet über die erste Pariser Zeit berichtet¹³. Und dabei genierte Heine sich nicht — so Börne —, «von seinen gemeinen Ausschweifungen als von etwas Schönem öffentlich» zu sprechen, er habe an «dieser häßlichen Gemeinheit [...] ein ästhetisches Vergnügen» gefunden.

Dieses Vergnügen spiegelt sich in zwei Reiseberichten, deren Endstation Hamburg ist, nämlich im Tannhäuserlied aus den «Elementargeistern» und in den unterdrückten Strophen über die hamburgischen Freudenmädchen im «Wintermärchen». Es äußert sich aber auch — ich will nur kurz darauf hinweisen — in der Erwähnung jener lustigen Mädchen Heloise und Minka aus den «Memoiren des Herren von Schnabelewopski», die im Sommerbild den Taugenichts vor dem Schweizerpavillon an der Alster entzücken, im Winterbild aber, das der Rückkehr Schnabelewopskis

¹¹ Beurmann, *Skizzen*, 170.

¹² Adolf Stahr/Fanny Lewald in: Michael Werner (Hrsg.), *Beggnungen mit Heine. Berichte der Zeitgenossen*. Hamburg 1973, II, 241.

¹³ Börne an Jeanette Wihl, 13. Oktober 1831 (in Werner I, 243).

nach zwölf Jahren zugeordnet ist, dem verkommenen Hamburger Hurenalltag erlegen sind. Dieses Winterbild in den « Memoiren des Herren von Schnabelewopski », die 1834 veröffentlicht wurden, nimmt prophetisch die tatsächlich unternommene Reise nach Hamburg vom Jahre 1843 vorweg, in deren Folge das « Wintermärchen » entstand.

Heine trifft bei seinem Besuch in Hamburg auf der Drehbahn, wo sonst die leichten Mädchen promenierten, die dralle Stadtgöttin Hammonia. Der Dichter fragt nach der Vergangenheit, und Hammonia antwortet, indem sie die Mädchen als Personen aufzählt und nicht als Objekte:

« Du suchst vergebens! Du findest nicht mehr
Die lange Male, die dicke
Posaunenengel-Hannchen, du findest auch nicht
Die Braunschweiger Mummen-Friedrike.

Du suchst vergebens! Du findest nicht mehr
Den Schimmel, die falsche Marianne,
Pique-Aß-Luise, die rothe Sophie,
auch nicht die keusche Susanne.

Du findest die Stroh puppen-Jette nicht mehr,
Nicht mehr die große Malwine,
Auch nicht die Kuddelmuddel-Marie,
Auch nicht die Dragoner-Kathrine.

Das Leben verschlang sie, das Ungethüm,
Die unersättliche Hyder;
Du findest nicht die alte Zeit
Und die Zeitgenössinnen wieder! » (E II, 546 ad 482)

Die Ungeniertheit der sprechenden Namen stellt in der Mischung mit der melancholischen Altersstimmung die Freizügigkeit eines anderen, trotz und neben seiner Kunstrichtung großen Realisten, nämlich Goethe, in den Schatten. Besonders die lange Male hat eine wichtige Rolle gespielt und mag in derb-tatsächlicher Hinsicht so viel bedeuten wie im ätherischen Bereich Amalie Heine. Julius Campe erwähnt die lange Male noch in seinem Brief an Heine vom 14. Oktober 1838. Karl Immermann hatte bei seinem Besuch in Hamburg das Nachtleben und Heines Milieu kennenlernen

wollen und erliegt manchen Mystifikationen: « Immermann hat aus Mundts Delphin für 1838 erfahren, daß Ihr Schatz: Riecke legrand — noch existirte. Er wünschte sie zu sehen, — wie so einen alten Opfer Altar der Freya — weil diese nun Ihrer Zeit nicht existirte, und die lange Male damit nur gemeint seyn kann, konnte sein Wunsch nicht befriedigt werden. Die gute Male ist gewiß verschollen und schwerlich aufzufinden, wenn sie nicht etwa einem ehrlichen Schuster als Bettgenoß dient, wo der Sachkundige sie ebenfalls ausmitteln dürfte. Die Geschichte von Riecke legrand hat sich Mundt als einen Bären aufbinden lassen; ich weiß auch von wem: von Dr. Wille »¹⁴.

Es bleibt uns noch der fiktive Reisebericht des Tannhäuserliedes mit seiner tieferen Bedeutung, das den gereimten Höhe- und Endpunkt der « Elementargeister » bildet. Die Deutschlandkritik dieser « Legende. Geschrieben 1836 » zeigt deutliche Vorstufen der Kritik im « Wintermärchen » nach der realen Deutschlandreise. Das Gedicht berichtet vom siebenjährigen Aufenthalt Tannhäusers bei Venus im Venusberg, eine Parallele zu Heines Parisaufenthalt seit 1831. Die Reise endet in Hamburg, und die letzte Strophe in der « Elementargeister »-Fassung lautet:

« Zu Hamburg, in der guten Stadt,
Soll keiner mich widerschaun!
Ich bleibe jetzt im Venusberg,
Bei meiner schönen Frauen. » (E IV, 438)

Die Reise endet in Hamburg. Deshalb darf man annehmen, daß der Venusberg auch hier zu lokalisieren und als die Hamburger Straße gleichen Namens im Michaelis-Stadtteil zu realisieren ist, die dann als Symbol genommen wird für Heines Pariser Exil¹⁵. Das ist gewiß spekulativ, aber

¹⁴ Friedrich Hirsh (Hrsg.), *Heinrich Heines Briefwechsel*. München 1914-20, II, 248 f.

¹⁵ Vgl. die Bemerkung anlässlich der Schilderung seiner Parisreise vom Mai 1831 in den *Geständnissen*: « Den Straßburger Mün-

der Heinesche Realismus ist so weit und vielfältig, daß die sublimsten Anspielungen und Deutungen möglich werden.

Dem Gespann von unglücklicher Liebe und Emanzipation des Fleisches gesellt sich eine dritte Qualität Hamburgs bei: das Kaufmannsnest und die Rechenstube. Am 27. Oktober 1816, im zweiten Brief an Sethe, sagt Heine über das kulturelle Leben, « daß in dieser Schacherstadt nicht das mindeste Gefühl für Poesie zu finden ist, — es seyen denn eigends bestellte und baar'bezahlte Hochzeits- Leichen- oder Kindtaufs Carminaden » (Hi I, 8). Heines Beobachtung trifft generell zu, obwohl man die künstlerische Subkultur und den Überbau der zahlreichen Künstler und Dilettanten aller Richtungen, mit denen Heine ja eng verquickt ist, nicht zu gering veranschlagen darf. Aber die Subkultur und die kleinen, feingeistigen Zirkel prägen noch längst nicht das Gesicht einer Riesenstadt! In einem « Sittengemälde von Hamburg im Jahre 1811 » heißt es schon: « Den Wert der Menschen und Dinge stempelt der Kaufmann »¹⁶. Heine äußert 1823 ironisch seinem Berliner Freund Moser gegenüber: « Ich will suchen, daß ich so reich werde wie die Hamburger Gaudiebe, Esel, Schweinigel und übrige Ehrenmänner » (Hi I, 112). All diesen kaufmännischen Bürokraten und kunstfeindlichen Geldwechslern hat er ein groteskes Denkmal gesetzt, das die Spanne von der banalen Realität bis zur Verwandlung in hoffnungslose und tödliche Erfahrung abschreitet. Ich meine das Winterbild aus dem 4. Kapitel der « Memoiren des Herren von Schnabelewopski ».

« Ich hatte sie schon vor zwölf Jahren, um dieselbe Stunde, mit denselben Mienen wie die Puppen einer Rathausuhr, in derselben Bewegung gesehen, und sie hatten seitdem

ster sah ich nur von fern; er wackelte mit dem Kopfe wie der alte getreue Eckart, wenn er einen jungen Fant erblickt, der nach dem Venusberg zieht » (E VI, 34).

¹⁶ Das « Sittengemälde » stammt von Johann Anton Fahrenkrüger. Zitiert bei Bernhard Studt/Hans Olsen, *Hamburg. Die Geschichte einer Stadt*. Hamburg 1951, 253.

ununterbrochen in derselben Weise gerechnet, die Börse besucht, sich einander eingeladen, die Kinnbacken bewegt, ihre Trinkgelder bezahlt und wieder gerechnet » — Und weiter heißt es: « Auf einmal aber ergriff mich selbst ein närrischer Wahnsinn, und als ich die vorüberwandlenden Menschen genauer betrachtete, kam es mir vor, als seien sie selber nichts anders als Zahlen, als arabische Chiffren; und da ging eine krummfüßige Zwei neben einer fatalen Drei, ihrer schwangeren und vollbusigen Frau Gemahlin; dahinter ging Herr Vier auf Krücken; einherwatschelnd kam eine fatale Fünf, rundbäuchig mit kleinem Köpfchen; dann kam eine wohlbekannte kleine Sechse und eine noch wohlbekanntere böse Sieben » — usw. Dieser Prozession der Zahlenmenschen entspricht ein Leichenzug auf dem Jungfernstieg. Dann folgt eine Passage, die ich für den exemplarischen Beleg der Transformation von Wirklichkeit halte: « Aber noch unheimlicher und verwirrender als diese Bilder, die sich wie ein chinesisches Schattenspiel schweigend vorbeibewegten, waren die Töne, die von einer anderen Seite in mein Ohr drangen. [...] Das Bassin der Alster war zugefroren, nur nahe am Ufer war ein großes, breites Viereck in der Eisdecke ausgehauen, und die entsetzlichen Töne, die ich eben vernommen, kamen aus den Kehlen der armen weißen Geschöpfe, die darin herumschwammen und in entsetzlicher Todesangst schrieten, und ach! es waren dieselben Schwäne, die einst so weich und heiter meine Seele bewegten. Ach! die schönen weißen Schwäne, man hatte ihnen die Flügel gebrochen, damit sie im Herbst nicht auswandern konnten nach dem warmen Süden, und jetzt hielt der Norden sie festgebannt in seinen dunkeln Eisgruben [...] Ach! auch mir erging es einst nicht viel besser, und ich verstand die Qual dieser armen Schwäne; und als es gar immer dunkler wurde und die Sterne oben hell hervortraten, dieselben Sterne, die einst in schönen Sommernächten so liebeheiß mit den Schwänen gebuhlt, jetzt aber so winterkalt, so frostig klar und fast verhöhrend auf sie herabblickten — wohl begriff ich jetzt, daß die Sterne keine liebende, mitfühlende Wesen sind, sondern nur glänzende

Täuschungen der Nacht, ewige Trugbilder in einem erträumten Himmel, goldne Lügen im dunkelblauen Nichts » (E IV, 105 ff.).

Ich darf darauf verzichten, sämtliche Belege dafür zu bieten, daß der hamburgische Alltag, die hansestädtischen Sitten und Gebräuche exakt verarbeitet sind; ich nenne nur die Sitte des Trinkgelds für die Diensthofen bei Einladungen, den Leichenzug der Ratsdiener, denen Heine statt des roten einen grünen Regenschirm mitgibt, damit die Farbe von den roten Gesichtern absticht, und die Schwäne, die am südlichen Ende des Jungfernstiegs ihr abgepfaltes Winterquartier hatten. Die Zahl der Schwäne betrug Ende der 20er Jahre etwa 190. Die Alsterfischer besorgten das Einfangen und machten die Jungen flugunfähig. — Man ist an die Gedichte « Himmel grau und wochentäglich » und « Anno 1829 » erinnert. Möglicherweise entstammt dieser Text derselben Zeit. Heine stellt den grotesken Zahlenmenschen die freien, südlichen Schwäne gegenüber und erhebt die städtische Maßnahme, die bei der Wartung der Schwäne notwendig war, zum Symbol für die Sehnsucht nach Freiheit und die Unerfüllbarkeit aller Hoffnungen auf einen glücklichen Himmel. Hier geschieht ein Vorgriff auf den in Heines « Geständnissen » ausgestalteten Bericht über Hegels desillusionierende Erklärung der Sterne. Was in Jean Pauls « Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei » als Möglichkeit der Verzweiflung und des Nihilismus durchgespielt wird, was am Ende ein böser Traum bleibt, ist bei Heine unsentimentale Gewißheit.

Wir haben Hamburg als Beispiel für den Vorgang literarischer Umsetzung gewählt und konnten wiederum nur einige wenige Beispiele für das Modell zusammentragen. Die Verflechtung von Heines Gesamtwerk mit Hamburg ist sehr eng. Die vielen Belege und Anspielungen sind ein weites Feld, das man außer mit dem inhaltlichen auch mit einem chronologisch-formalen beziehungsweise strukturbezogenen Maßstab abstecken könnte.

Der große Brand in Hamburg, der vom 5. bis zum 8. Mai 1842 wütete und dem ungefähr ein Drittel der inneren Stadt zum Opfer fiel, bildet die chronologische Grenze innerhalb der Hamburg-Erwähnungen und -Verwertungen. Der norddeutsche biedermeierliche Stadtstaat vor dem Brand vertritt eine ganze unverwechselbare Epoche und kann von Heine auch nach dem Mai 1842 als einzige Erinnerungsstufe gemeint sein. Der Brand selbst und seine Folgen werden von ihm symbolisch verstanden und fordern den teilnehmend-kritischen Korrespondenz-Artikel « Hamburg » heraus. Das « Wintermärchen » ist bald darauf die letzte große Auseinandersetzung mit der Hansestadt.

Der von außen diktierten chronologischen Gliederung ist eine werkimmanente chronologische und strukturelle Gliederung zuzuordnen. Im einzelnen bedeutet das folgendes: Am Ende der « Harzreise » ist Hamburg der literarische Ort der Niederschrift mit entsprechend bezeichnenden Anspielungen; das gleiche trifft für Teile des « Buchs Le Grand » zu. Allerdings bildet hier, wie wir gesehen haben, Hamburg nicht nur den Hintergrund der augenblicklichen Schreibsituation, sondern weiterhin auch die Kulisse für die im Imperfekt erzählte Erinnerung an die Liebesgeschichte. Die « Bäder von Lucca » haben ebenfalls nicht auf Hamburg als Hintergrund der Erzählung verzichtet. Hamburg kontrastiert zur italienischen Umgebung und Lebensart. Durch den Vergleich mit Lucca und dem Markese Gumpelino, der auf der ganzen Linie konvertiert ist, wird die Hansestadt mit verblüffender Stadtplangenaugigkeit gegenwärtig. Übrigens zeigt sich besonders in diesem « Reisebild », daß Heine wie Shelley ein Freund der unteren sozialen Klassen ist. Hirsch-Hyazinth, der kleine ehrliche Jude aus Hamburg mit seinen Geschichten über kleine arme Leute in eben diesem « Stiefvaterländchen », ist ein Stück ironisch-humoristischer Selbstcharakteristik.

In den « Memoiren des Herren von Schnabelewopski » ist Hamburg Gegenstand der Reisebeschreibung, die sich

auf zwei Erinnerungsstufen bewegt: der junge Theologiestudent aus Schnabelewops (sprich: Düsseldorf) lernt in Hamburg den « Lebensmaterialismus » — wie Theodor Mundt den hamburgischen Sinn für die Wirklichkeit nennt¹⁷ — kennen und schätzen, kehrt, älter geworden, nach Hamburg zurück und erlebt jetzt die Stadt als Exempel der Vanitas mundi.

Daß Hamburg ein Musterbeispiel für die Vergänglichkeit und das Unglück darstellt, belegen dann der Artikel « Hamburg », der für die Augsburger « Allgemeine Zeitung » als subjektiv-poetischer Tatsachenbericht geschrieben wurde, und das « Wintermärchen », wiederum eine Form der Reisebeschreibung. Der Korrespondenz-Artikel beweist Heines Anhänglichkeit an das alte Stadtbild, mit dem die Erinnerungen seiner Jugend verwachsen sind. « Die Stadt wird bald wieder aufgebaut sein mit neuen gradlinigen Häusern und nach der Schnur gezogenen Straßen, aber es wird doch nicht mehr mein altes Hamburg sein, mein altes, schiefwinklichtes, schlabbrigiges Hamburg ». Sehr klar werden die durch den Brand nicht bewirkten, aber notwendigen Veränderungen formuliert: « Namentlich die bürgerliche Gleichstellung der verschiedenen Konfessionen wird gewiß jetzt nicht mehr in Hamburg vertagt werden können. — Wir wollen das Beste von der Zukunft erwarten; der Himmel schickt nicht umsonst die großen Prüfungen » (E VII, 372 f.).

Das « Wintermärchen » verflucht Hamburg in eine politische Grotteske. Die Hochzeit Europas mit dem Genius der Freiheit, wie das erste Caput sie beschwören will, hat ihre parodistische und ernüchternd hoffnungslose Parallele in der gescheiterten Vermählung Hammonias mit dem Dichter. Die repressiven Zustände sind stärker, die Zensur verhindert die « Ehe » zwischen Autor und Publikum, indem sie

¹⁷ *Vertraute Briefe aus Hamburg II*, Juli 1837. In: *Der Delphin 1838. Ein Almanach*. Altona 1838, 257.

kurzerhand das Instrument der Kommunikation, das literarische Produkt, verstümmelt. Dennoch ist die Kastration unwirksam. Der Dichter hat die inhuman Herrschenden besiegt, weil er sie für immer lächerlich gemacht hat, das heißt, er stellt die Zustände dar und bannt sie durch die poetische Verwandlung in eine beständige, treffsichere Form. Diese Literatur ist nach Heine per se wirksame Veränderung und politische Tat. Was im « Don Quichote » Rosinante oder die Windmühlen sind, ist im « Wintermärchen » die imaginäre Gestalt der Hammonia, die eine politische Realität verkörpert und auch als Sagen- und Traumgestalt einen revolutionären Realismus stiften kann.

Zum Abschluß ein Beispiel, das durch seine Art der Verallgemeinerung dem Gedicht über das neue Israelitische Hospital entspricht. Wenn ich das « Wintermärchen » die letzte große Auseinandersetzung mit der Hansestadt genannt habe, so muß dieses Beispiel die letzte kleine lebenswürdige « Erinnerung an Hammonia »¹⁸ heißen, und damit ist die Überschrift des Gedichts aus den « Vermischten Schriften » von 1854 zitiert. Der Anlaß, nämlich der Zug der uniformierten Waisenkinder des städtischen Waisenhauses am ersten Donnerstag im Juli durch die Stadt nach St. Georg, wo sie ausgiebig gepflegt wurden, und die Interpretation dieser alten Sitte, die bis gegen Ende des letzten Jahrhunderts bestand, erteilen eine soziale und politische Lektion.

Heine kann das berühmte Volksfest nur 1817 miterlebt haben. Die handschriftlichen Entwürfe aus den fünfziger Jahren sind in dieser Jahresangabe korrekt. Der Umzug der Waisenkinder wird humoristisch und mit allen passenden Attributen geschildert. Die Endfassung ist allgemeiner als die Vorstufe, die beispielsweise statt des frommen Herrn, der einen Louisdor spendet, den Namen Hartwig Hesses nennt, jenes Philantropen, den Heine schon 1827 kenne-

¹⁸ Vgl. dazu Kruse, *Heines Hamburger Zeit*, 128 und 271-273.

lert hatte und der 1831 seine Parisreise finanziert zu haben scheint.

Neun Strophen beschäftigen sich mit den kleinen Hamburger Waisenkindern und ihrem Publikum, in den zwei im folgenden wiedergegebenen Abschlußstrophen hebt Heine das lokalgeschichtliche Detail ins Allgemeine:

« Leider kommt mir in den Sinn
Jetzt ein Waisenhaus, worin
Kein so fröhliches Gastieren;
Gar elendig lamentieren
Dort Millionen Waisenkinder.

Die Montur ist nicht egal,
Manchem fehlt das Mittagmahl;
Keiner geht dort mit dem andern,
Einsam, kummervoll dort wandern
Viel Millionen Waisenkinder. » (E II, 217)

JOSEPH A. KRUSE

RIASSUNTI

ALBERTO DESTRO, *L'attesa contraddetta. La svolta finale nelle liriche del Buch der Lieder di Heinrich Heine.*

Le 'svolte finali' che in chiusura di tanta parte delle liriche del *Buch der Lieder* contraddicono le attese del lettore, non sono solo di natura ironica ma anche, sovente, patetica, né consistono soltanto di rotture tematiche, bensì spesso anche stilistiche. Intese in tal modo esse si riscontrano nel *Buch der Lieder* con una frequenza altissima, che si aggira, per i due settori centrali del *Lyrisches Intermezzo* e della *Heimkehr*, intorno al 50%. Questa insistenza su uno stilema tanto profilato e riconoscibile, se da un lato determina una 'maniera' heiniana, ha d'altro canto conseguenze anche sulla organizzazione generale della raccolta, alla cui configurazione concorre anche la c.d. 'attesa di secondo grado' o previsione, nel lettore, della svolta finale. Tale complesso gioco con le attese del lettore diviene portatore di sensi civili espressi non tematicamente, ma mediante il rifiuto della convenzione come pure del conformismo dell'anticonformismo. In tal modo sia le liriche che le prose — di contenuto civile più immediatamente evidente — appaiono appartenere alla medesima linea di ricerca e concorrono a definire una fisionomia poetica unitaria nel giovane Heine.

ALBERTO DESTRO, *Die enttäuschte Erwartung. Die Gedichtschlüsse in Heinrich Heines Buch der Lieder.*

Die Gedichtschlüsse, die am Ausklang eines Großteils der Lyrik im *Buch der Lieder* zu den Erwartungen des Lesers in Widerspruch stehen, sind nicht nur ironischer, sondern auch pathetischer Natur; sie beruhen sowohl auf thematischem wie auch auf stilistischem Bruch. So verstanden, treten diese Merkmale im *Buch der Lieder* mit sehr großer Häufigkeit auf, die sich in den beiden zentralen Teilen, *Lyrisches Intermezzo* und *Heimkehr*, auf rund 50% beläuft. Dieses Festhalten an einem so auffallenden und sofort erkennbaren Stilem läßt sich einerseits als typisches 'Verhalten' Heines definieren, andererseits hat es auch Auswirkungen auf den allgemeinen Aufbau der Sammlung, dessen Konfiguration nicht zuletzt auch durch die sog. 'Erwartung zweiten Grades' oder die sich im Leser entwickelnde Voraussicht auf den Ausklang mitbestimmt wird. Ein

so komplexes Spiel mit den Erwartungen des Lesers wird zum Träger eines Sinnes, der sich nicht nur auf thematischer Ebene ausdrückt, sondern auch aus der Verweigerung jeglicher Konvention, ja sogar des Konformismus des Antikonformismus hervorgeht. Auf diese Art scheinen Lyrik sowie Prosa — deren politisch-sozialer Gehalt noch unmittelbarer auftritt — zur selben Forschungsrichtung zu gehören und tragen stark dazu bei, eine einheitliche, poetische Physiognomie des jungen Heine herauszuzeichnen.

JOSEPH A. KRUSE, *Il tormento di questi poveri cigni. Sul rapporto fra realtà e finzione nell'immagine heiniana di Amburgo.*

Il rapporto che a livello letterario Heine venne a stabilire con Amburgo, la città che per un certo tempo fu per il poeta una seconda patria, viene qui presentato come modello del modo in cui è possibile trasporre in un contesto fisionale polivalente avvenimenti ed esperienze reali basati su una congruenza suscettibile di una verifica particolarmente significativa. Dall'indagine risulta che col passare degli anni Heine attribuì sempre più chiaramente alla città anseatica la funzione di immagine simbolica del mondo, nel bene e nel male, con la conseguenza di un rapporto compromissorio di odio-amore nei riguardi della propria soggettività. Quale pendant amabile e pieno di libertà nei rispetti di Amburgo e del Nord è presente il Sud e in particolare l'Italia.

JOSEPH A. KRUSE, *Die Qual dieser armen Schwäne. Zum Verhältnis von Realität und Fiktion in Heinrich Heines Hamburg-Darstellung.*

Die literarische Auseinandersetzung Heines mit seiner zeitweiligen Heimat Hamburg wird als Modell begriffen für die Umsetzung realer Ereignisse und Erlebnisse von besonders sinnfällig nachprüfbarer Konvenienz in einen mehrdeutigen fiktionalen Kontext. Es ist festzustellen, daß Heine mit wachsenden Jahren der Hansestadt immer deutlicher die Funktion zuwies, Abbild der Weltverhältnisse im Guten wie im Bösen zu sein, mit dem die eigene Subjektivität den Kompromiß einer Haßliebe schließen mußte. Das jeweilig freundliche und freiheitliche Gegenbild zum Norden und Hamburg stellt der Süden, nämlich Italien dar.

Ed. Intercontinentalia - Napoli
Via Mezzocannone, 43

Istituto Grafico Italiano S.p.A.
Stabilimento in Cercola - Napoli