

Direttore responsabile: Roberta Ascarelli

Comitato scientifico: Martin Baumeister (Roma), Markus Engelhardt (Roma, Christian Fandrych (Leipzig), Jón Karl Helgason (Reykjavik), Robert E. Norton (Notre Dame), Hans Rainer Sepp (Praha)

Comitato di redazione: Fulvio Ferrari, Massimo Ferrari Zumbini, Marianne Hepp, Markus Ophälders, Michele Sisto

Redazione: Luisa Giannandrea, Bruno Berni, Gianluca Paolucci, Massimiliano De Villa, Sabine Schild Vitale, Angelica Giammattei

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

«Studi Germanici» è una rivista *peer-reviewed* di fascia A

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

studi
germanici



10
2016

Indice

Saggi

Cultura Letteratura

- 9** **Paolo Pastres**
Algarotti per Augusto e Mecenate a Dresda. Artisti, acquisti e programmi pittorici nei versi ad Augusto III del 1743-1744
- 67** **Arianna Di Bella**
Christoph Martin Wieland e il cristianesimo
- 79** **Federico Andrioli**
I manoscritti dei *Sonetti lussuriosi* di Pietro Aretino posseduti da Johann Wolfgang von Goethe
- 111** **Alessandra D'Atena**
«Galbo fulgor» / «gelber glanz»: l'autotraduzione poetica in Stefan George
- 137** **Stefano Apostolo**
Emilio Teza traduttore di Goethe. Una riscoperta delle versioni teziane dal tedesco
- 159** **Andreina Lavagetto**
Rilkes Venedig. Eine Stadt ohne Dekadenz
- 173** **Roberta Malagoli**
Il manoscritto volante. In margine a Tommaso Landolfi traduttore dei Grimm
- 199** **Cristina Fossaluzza**
Strapparsi il cuore dal petto. Corpo e testo nel *Kohlhaas* di Kleist e Baliani
- Miguel de Cervantes (1547-1616) e la letteratura tedesca**
- 219** **Isabella Ferron**
«Nessun limite eccetto il cielo». Cervantes nell'opera di Heinrich Heine

- 237 Heiko Ullrich**
«Leyenda negra» und «Hidalgo ingenioso». Zum Bild
des frühneuzeitlichen Spanien in C.F. Meyers *Jürg Jenatsch*
- 257 Lorella Bosco**
«Gleich dem edlen Ritter von der Mancha»: Hugo Balls
und Emmy Hennings' Auseinandersetzung mit dem «Ritter
von der traurigen Gestalt»
- 275 Valentina Serra**
Bruno Franks *Cervantes*. Spiele des Schicksals: wechselnde
Geschicke einer exemplarischen Biographie
- 293 Roberto Zapperi**
Il *Don Chisciotte* di Thomas Mann
- 305 Tommaso Gennaro**
Le ceneri sempre calde del *Quijote*. Il rapporto Cervantes-Canetti
(fra Joyce e Freud)

Ricerche

- 321 Gianluca Paolucci**
Colore locale o motivo politico? *L'Emilia Galotti* a Guastalla
- 345 Osservatorio critico della germanistica**
- 453 Abstracts**
- 461 Hanno collaborato**

«Nessun limite eccetto il cielo». Cervantes nell'opera di Heinrich Heine

Isabella Ferron

INTRODUZIONE

Il presente contributo si prefigge di analizzare il ruolo che il *Don Chisciotte* gioca nell'opera di Heinrich Heine concentrando l'attenzione sulla *Einleitung* del 1837¹ alla traduzione tedesca e sui *Reisebilder* (*Impressioni di viaggio, 1826-1831*)², esaminando dell'influsso di Cervantes sull'opera heiniana solo alcuni aspetti come, ad esempio, quello della follia per fornirne una proposta di lettura.

Fin dalla sua prima apparizione sul suolo spagnolo (1605) il romanzo cervantino, con il suo linguaggio ingegnoso, retorico che descrive la realtà capovolgendone l'identità logica, si rivela essere un grande successo. In Germania, dove fa la sua prima comparsa nel 1613 a Heidelberg, il *Don Chisciotte* è oggetto di varie interpretazioni: se nel Seicento ha una funzione prettamente storica come proiezione dei rapporti ispano-tedeschi che avrebbero portato alla Guerra dei Trent'anni, nel corso del Settecento e dell'Ottocento il romanzo picaresco viene considerato come l'espressione artistica di un nuovo paradigma culturale, filosofico e letterario che apre lo spazio al genio individuale e alla sua immaginazione creatrice.

La lettura e l'interpretazione di letterati e filosofi come Johann Gottfried Herder che considera il *Chisciotte* un romanzo nazionale³, Gotthold

¹ Heinrich Heine, *Einleitung zum 'Don Quixote'*. Veröffentlicht als 'Einleitung von Heinrich Heine', in Heinrich Heine, *Düsseldorfer Heine Ausgabe* (in seguito indicata con DHA), hrsg. v. Manfred Windfuhr, Düsseldorf 1973-1997, Bd. X, pp. 249-266. Del testo esiste una traduzione italiana, *Don Chisciotte della Manica con Sancio Panca suo scudiero*, Istituto editoriale italiano, Milano 1913; per il presente lavoro si è tuttavia preferito tradurre di propria mano i passi citati dall'originale tedesco. Se non indicato diversamente, le traduzioni presenti in questo contributo sono dell'Autrice.

² Heinrich Heine, *Reisebilder*, in DHA, Bd. VI, pp. 81 ss., e 7/1, trad. it. Bruno Maffi, *Impressioni di viaggio. Italia*, introd. di Alberto Destro, BUR, Milano 2002.

³ Johann Gottfried Herder, *Briefe 1763-1803*, hrsg. v. Wilhelm Dobke – Günter Arnold, 10 Bde., Weimar 1977-1996, Bd. IV, p. 61; cfr. Jan von Holtum, *Buchsprache*



Ephraim Lessing⁴, uno degli illuministi più entusiasti del romanzo cervantino, Friedrich Justin Bertuch che lo tradusse, i fratelli Schlegel e la traduzione di Ludwig Tieck (1799-1801) situano il *Don Chisciotte* in una posizione di primo piano nelle riflessioni teoriche dell'epoca romantica. La libertà individuale del cavaliere spagnolo, la descrizione ironica della debolezza e dell'imperfezione della natura umana sono aspetti particolarmente apprezzati dagli autori del primo Romanticismo. Friedrich Schlegel considera Cervantes il creatore del genere romanzo e l'anticipatore della poesia romantica⁵. In *Literarische[n] Notizen*⁶ degli anni 1797-1801 egli definisce il *Don Chisciotte* poesia romantica al massimo livello («im hohen Grade romantische Poesie»)⁷, affermando anche che si tratta di un romanzo romantico e negativo («negativ-romantischer Roman») in cui compaiono un folle («Narr») e uno stupido («Dummkopf»)⁸. Schiller definisce Cervantes il poeta sentimentale per antonomasia che si inganna di propria volontà e persevera nell'errore, stravolgendo il rapporto dell'uomo con la realtà. In *Philosophie der Kunst* (1802-1805) Schelling ritiene che la saga mitica di Don Chisciotte rappresenti la lotta inevitabile tra Reale ed Ideale, condividendo la stessa idea di Friedrich Schlegel. Nelle *Vorlesungen über Ästhetik* Hegel critica il Romanticismo sia da un punto di vista teorico (concetto di critica e di ironia), come anche nel suo potenziale immaginario (il fantastico, il malvagio): la principale critica hegeliana al Romanticismo riguarda la teoria dell'arte, il legame con la storia e l'interpretazione artistica. Hegel critica, in modo particolare, la posizione dei primi romantici (Schlegel e Novalis), in base alla quale i prodotti estetici dell'immaginazione, nonostante il loro legame con la realtà, non hanno tuttavia un carattere di verità intesa come mediazione tra oggettivo e soggettivo, poiché il loro senso consiste nel dover progettare possibilità e non produrre realtà. Egli propone una sorta di *Wahrheitsästhetik* che pone la questione sulla verità dell'arte e nel suo carattere di verità è legata al concetto di storicità. In riferimento

zu Yvonne Joeres, *Die 'Don Quijote'-Rezeption Friedrich Schlegels und Heinrich Heines im Kontext des europäischen Kulturtransfers. Ein Narr als Angelpunkt transnationaler Denksätze*, in «Heine Jahrbuch», 52 (2013), pp. 265-269, qui p. 265.

⁴ L'interesse di Lessing per l'opera di Cervantes come modello letterario è documentabile già a partire dal 1752, quando pensava ad una traduzione delle *Novelas Exemplares*. L'autore spagnolo rappresenta per Lessing, assieme a Calderon de la Barca, un punto di riferimento anche negli anni successivi (il nome di Cervantes viene spesso citato nella *Hamburgische Dramaturgie*), quando egli parla e riflette sui modelli letterari.

⁵ Friedrich Schlegel, *Wissenschaft der europäischen Literatur. Vorlesungen, Aufsätze und Fragmente aus der Zeit von 1795-1804*, Bd. XI, hrsg. v. Ernst Behler, Schöningh, Paderborn 1958, pp. 159 ss.

⁶ Cfr. Friedrich Schlegel, *Literarische Notizen 1799-1801. Literary Notebooks*, hrsg., eingel. u. komm. v. Hans Eichner, Ullstein, Frankfurt a.M.-Berlin 1980.

⁷ *Ivi*, Nr. 1160.

⁸ *Ivi*, Nr. 690.



a ciò, sia nelle *Vorlesungen über Ästhetik* come nella *Phänomenologie des Geistes* (1807), Hegel considera il Chisciotte un personaggio soggettivo nella sua forma estrema, comico a causa del contrasto tra il mondo razionale organizzato e l'individuo isolato che cerca un ordine e una stabilità tutti suoi. Hegel afferma inoltre che la follia («Verrücktheit») di Don Chisciotte risiede nella sua calma priva di riflessioni («reflexionslose Ruhe»), sul fatto che egli sia così sicuro di sé e delle sue cose e che così rimanga («daß er seiner und seiner Sache so sicher ist und bleibt»⁹).

La lettura romantica del romanzo cervantino sicuramente influenza quella che è l'analisi di Heine di quest'opera e il posto che essa occuperà nell'articolazione del suo pensiero. La sua *Einleitung*, come Heine scrive all'editore danese Adolf Fritz Hvass (1811-1867), è scritta durante il carnevale del 1837, in condizioni di salute non del tutto ottimali¹⁰. Come in *Die Romantische Schule*, anche nell'*Einleitung* Cervantes è citato assieme a Goethe e Shakespeare, si parla di un «Dichtertriumvirat»¹¹ (Cervantes, Shakespeare e Goethe) che simboleggia i tre generi della rappresentazione poetica (epica, dramma e lirica)¹². L'opera cervantina rappresenta per Heine il viaggio interiore di un autore alla ricerca della sua voce, dell'umanizzazione della natura o della naturalizzazione dell'umano¹³. Il *Don Chisciotte* gli permette di riflettere non solo sulla società a lui contemporanea, ma anche sul ruolo che il poeta e l'intellettuale devono avere al suo interno, come pure sul destino personale di ogni individuo. In esso egli crede di trovare quel collegamento con il presente, *Gegenwart*, ed il legame con esso, *Bodenhaftung*, che ritiene elementi indispensabili per una nuova forma poetica e letteraria.

⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik II*, in Id., *Werke*, hrsg. v. Eva Moldenhauer – Karl Markus Michel, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1986, Bd. XIV, p. 218, trad. it. Paolo D'Angelo, *Lezioni di Estetica*, Laterza, Roma-Bari 2007.

¹⁰ Heinrich Heine, Lettera a Fritz Adolf Hvass, Paris 24.2.1837 (Nr. 639), in DHA, Bd. XXI, p. 184. Per un inquadramento completo dell'introduzione heiniana si veda: Fritz Mende, *Bekennnis 1837. Heinrich Heines «Einleitung zum 'Don Quijote'»*, in «Heine-Jahrbuch», 6 (1967), pp. 48-66.

¹¹ Heinrich Heine, *Einleitung*, cit., p. 260.

¹² Wilhelm Voßkamp sostiene che l'interpretazione heiniana di Cervantes è legata a quel filone della critica letteraria che parte da Herder per poi proseguire attraverso il *Wilhelm Meister* e giungere alle riflessioni novecentesche di Walter Benjamin e Roman Jakobson: «Heines Deutung schließt sich hier an jene Linie der deutschen Literaturkritik an, die von Herders Aufweis eines fortgeführten Parallelismus in den Psalmen zu den frühromantischen Lektüren des Wilhelm Meister und des Don Quijote und deren Fortführung bei Walter Benjamin und Roman Jakobson reicht». Wilhelm Voßkamp, *Utopieforschung: Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M 1982, Bd. III, p. 223.

¹³ Cfr. Alessandro Fambrini, *Heine a Lucca*, in «Studia Theodisca», VIII (2012), pp. 63-81.



FOLLIA E REALTÀ

Heine è fermamente convinto che l'interesse letterario per il romanzo cervantino sia «das Preiswerthe des Lebens, ja, das Leben selbst»¹⁴, ossia sia l'aspetto più lodevole della vita, la vita stessa, perchè apre alla comprensione della realtà: nel racconto delle azioni tragicomiche dell'*hidalgo* spagnolo egli ritrova tematiche come la follia, la satira, la libertà individuale nella dimensione pubblica, l'ironia come mezzo di rappresentazione che egli trasforma in «Witz»¹⁵, ossia l'umorismo che nasce dal parallelismo del contrasto tra i tratti autobiografici, le speranze utopiche e l'esperienza della realtà¹⁶. In Cervantes egli trova una riflessione non solo filosofica, ma anche culturale ed antropologica, come afferma già in *Die Romantische Schule*:

Oppure Miguel de Cervantes Saavedra ha voluto canzonare nelle sue folli poesie epiche anche altri cavalieri, ossa tutti quegli uomini che lot-

¹⁴ Heinrich Heine, *Reisebilder*, in DHA, Bd. VII, p. 198.

¹⁵ Cfr. Yael Kupferberg, *Dimension des Witzes um Heinrich Heine: Zur Säkularisation der poetischen Sprache*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011, pp. 9-17.

¹⁶ È doveroso considerare brevemente i concetti di ironia e satira, poiché ad essi Heine attribuisce un significato particolare: l'ironia è considerata una forza morale non del tutto risolta in espressione estetica, mentre la satira ha una dimensione personale («alle Satire ist persönlich») e rappresenta la necessità di combattere le ingiustizie sociali. In *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795), Schiller distingue tra la satira scherzosa con a capo la categoria del bello e la satira patetica con a capo la categoria del sublime (Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, hrsg. v. Peter-André Alt et al., Hanser, München 2004, Bd. IV, p. 721). La critica letteraria tradizionale tendeva ad esaltare la prima tipologia di satira, collegandola alle riflessioni sull'ironia e il *Witz* e considerando la satira patetica una *Zweckdichtung*. Herder afferma in *Kritik und Satyre* (1803) che la satira non deve avere la pretesa di essere considerata un genere letterario, quanto piuttosto un registro o una figura del discorso, assumendo così il nome di ironia (Johann Gottfried Herder, *Kritik und Satyre* (1803), in Johann Gottfried Herder, *Werke in zehn Bänden*, hrsg. v. Günter Arnold et al., Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1985-2000, Bd. X, pp. 729, 736). Dalle riflessioni di Herder emergono due concezioni della satira: una satira considerata ironia e quindi dotata di una dignità artistica in ambito estetico e una satira come critica, che non ha alcuna aspirazione poetica, ma deve essere esecutrice di un intelletto critico. Nel considerare la letteratura nella sua capacità di aderire alla realtà, Heine ricategorizza i concetti poetologici ed estetici di satira ed ironia, dando vita anche ad un rinnovato interesse per la *Zweckdichtung*. In base all'affermazione di Wilhelm Menzel in *Die deutsche Literatur*, secondo il quale la letteratura deve essere sempre e solo un mezzo della vita e mai il contrario (Wilhelm Menzel, *Die deutsche Literatur*, Gerstenberg, Hildesheim 1981 [ristampa dell'edizione del 1828], Bd. I, p. 13), Heine rivaluta gli aspetti più militanti della satira e la considera un tipo di letteratura volto ad influire in maniera diretta sulla realtà. Per Jürgen Brummack si tratta nel caso di Heine di una «ästhetisch sozialisierte Aggression» (Jürgen Brummack, *Zu Begriff und Theorie der Satire*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift», 45 [1971], pp. 275-377, qui p. 282), attraverso la quale egli sferra i suoi attacchi sia alle singole persone che alle ingiustizie sociali.



tano e soffrono per una qualsiasi idea? Ha veramente posto l'ideale entusiasmo nel suo lungo e secco cavaliere che deve dividere nel suo elmo il reale intelletto con tutti i suoi proverbi di pubblica utilità¹⁷.

Nel porsi la questione sull'oggetto di questa satira, sul ruolo del poeta e più in generale dell'intellettuale all'interno della mutata società, trova spazio la dimensione della follia, che Heine ha incontrato ancora fanciullo, leggendo le tristi e grottesche avventure dell'*hidalgo* spagnolo:

Fatti ed azioni dell'acuto signorotto Don Chisciotte della Mancha, scritto da Miguel Cervantes de SAVEDRA, è stato il primo libro che ho letto quando avevo un'età giovanile in cui ero in grado di capire e sapevo leggere discretamente. Mi ricordo ancora perfettamente di quel breve periodo in cui io un mattino presto me ne uscii di casa e mi affrettai ad andare nel giardino, dove leggevo indisturbato il Don Chisciotte. Nella mia infantile sincerità consideravo tutto vero [...]. Ero un bambino e non conoscevo l'ironia che Dio ha prodotto nel mondo e che il grande poeta aveva imitato nel suo piccolo mondo stampato¹⁸.

Già nelle prime righe dell'*Einleitung*, caratterizzate dal tratto autobiografico («schöner Maytag», «trüber») Heine pone delle domande su una nuova estetica non ancora teorizzata, presenta questioni programmatiche in cui mescola ideale e realtà, mostra la sua immagine antitetica di mondo, in cui avviene la distruzione di tutte le rappresentazioni vigenti dello stesso, come anche dei valori. Entra nel discorso la riflessione sulla realtà politica che si manifesta in una forma sovversiva, in cui non vi è una vera e propria riconciliazione o armonia tra i diversi elementi in contrapposizione. Il contrasto («Reiz des Contrastes»)¹⁹ è la struttura basilare del suo pensiero e del suo modo di scrivere: nel mescolare e contrastare («vermi-

¹⁷ Heinrich Heine, *Die Romantische Schule*, in DHA, Bd. VIII, pp. 184 s.: «Oder hat Miguel de Cervantes Saavedra in seinem närrischen Heldengedichte auch andere Ritter persiflieren wollen, nämlich alle Menschen, die für irgendeine Idee kämpfen und leiden? Hat er wirklich in seinem langen, dünnen Ritter die idealische Begeisterung überhaupt und in dessen dicken Schildkappen den realen Verstand parodieren wollen? [...] mit allen seinen hergebrachten gemeinnützigen Sprichwörtern».

¹⁸ Heinrich Heine, *Einleitung*, cit., p. 249: «Leben und Taten des scharfsinnigen Junkers Don Quixote von der Mancha, beschrieben von Miguel Cervantes de Saavedra, war das erste Buch, das ich gelesen habe, nachdem ich schon in ein verständiges Kindesalter getreten und des Buchstabenwesens einigermaßen kundig war. Ich erinnere mich noch ganz genau jener kleinen Zeit, wo ich mich eines frühen Morgens von Hause wegstahl und nach dem Hofgarten eilte, um dort ungestört den 'Don Quixote' zu lesen. [...] In meiner kindischen Ehrlichkeit nahm ich alles für baren Ernst [...]. Ich war ein Kind und kannte nicht die Ironie, die Gott in die Welt hineingeschaffen und die der große Dichter in seiner gedruckten Kleinwelt nachgeahmt hatte».

¹⁹ *Ivi*, pp. 261 ss.



schen» e «kontrastieren»), nell'adombrare e illuminare («abschatten» e «beleuchten») egli cerca di dare vita ad una nuova letteratura²⁰.

Il giardino in cui si rifugia il giovane Heine rispecchia il paesaggio romantico, ma anche simbolico, ricco di ironia e di spirito, in cui la riflessione su se stessi permette anche una riflessione sull'altro²¹:

Era un bel giorno di maggio, ascoltando, nella tranquilla luce del mattino, giaceva la primavera fiorente e si lasciava lodare dall'usignolo, il suo dolce adulatore, che cantava il suo canto di lode carezzevole così teneramente, così entusiasticamente, che anche i germogli più timidi sbocciavano, i bramosi fili d'erba e i raggi di sole profumati si baciavano frettolosamente ed alberi e fiori tramavano per il vanitoso entusiasmo²².

Le diverse letture del romanzo da parte di Heine, di cui egli ci racconta in questa introduzione, in cui lo confronta con l'opera di Scott, Shakespeare e Goethe, rappresentano simbolicamente le varie fasi della sua produzione letteraria:

Sono trascorsi otto anni, da quando, per la quarta parte dei Reisebilder, scrissi queste righe, in cui describevo l'impressione che la lettura del Don Chisciotte aveva prodotto tanto tempo fa sul mio spirito. [...] È per me come se avessi terminato di leggere il libro solo ieri nella Seufzerallee del giardino a Düsseldorf e il mio cuore è ancora scosso dall'ammirazione per le azioni e i dolori del grande cavaliere²³.

²⁰ Cfr. Heinrich Heine, Lettera a Karl Immerman (Nr. 64), 10. Juni 1823, in DHA, Bd. XX, p. 90: «Alle Dinge sind uns ja durch ihren Gegensatz erkennbar, es gäbe für uns gar keine Poesie, wenn wir nicht überall auch das Gemeine und Triviale sehen könnten».

²¹ Come fa notare Häfner, si tratta del giardino in cui Heine lodava l'imperatore Napoleone, tanto che si può ipotizzare che la coppia Don Chisciotte/Sancio Pansa, nel rappresentare due tipi umani universali, incarni, in senso più ampio, anche la coppia Napoleone/Heine, Napoleone e il popolo che lo seguì e tanto lo ammirò. Cfr. Ralph Häfner, *Die Weisheit des Silen: Heinrich Heine und die Kritik des Lebens*, De Gruyter, Berlin-New York 2006, pp. 271-272; cfr. Heinrich Heine, *Die Stadt Lukka*, in DHA, Bd. VII/1, pp. 157-206, qui p. 159.

²² Heinrich Heine, *Einleitung*, cit., p. 249: «Es war ein schöner Maitag, lauschend im stillen Morgenlichte lag der blühende Frühling und ließ sich loben von der Nachtigall, seiner süßen Schmeichlerin, und diese sang ihr Loblied so karezzierend weich, so schmelzend enthusiastisch, daß die verschämtesten Knospen aufsprangen und die lüsternen Gräser und die duftigen Sonnenstrahlen sich hastiger küßten und Bäume und Blumen schauerten, vor eitel Entzücken».

²³ *Ivi*, p. 250: «Es sind nun acht Jahre, daß ich, für den vierten Teil der 'Reisebilder', diese Zeilen geschrieben, worin ich den Eindruck schilderte, den die Lektüre des 'Don Quixote' vor weit längerer Zeit in meinem Geiste hervorbrachte. [...] Es ist mir, als habe ich erst gestern in der Seufzerallee des Düsseldorfer Hofgartens das Buch zu Ende gelesen und mein Herz sei noch erschüttert von Bewunderung für die Taten und Leiden des großen Ritters».



Il *Don Chisciotte*, che molti critici – lo stesso Heine – considerano come il primo romanzo dell'Occidente moderno, non è quindi per Heine solo un espediente narrativo per criticare la società spagnola del tempo: questa ironia, questa parodia sono da considerarsi uno specchio, che non riflette solo l'immagine del suo proprietario, ma anche quella dell'ambiente circostante. Il contrasto tra l'*hidalgo* e il suo fedele servitore, tra la società, i valori cortesi, che il primo vuole ripristinare, e la nuda realtà dei fatti rappresentano non solo l'esperienza privata, ma assumono anche un significato politico. Schiacciato tra la grande nobiltà e la ricca borghesia, Chisciotte reagisce alla perdita del proprio ruolo sociale e alla caduta di senso e di ordine riempiendo quel vuoto di un sogno eroico. Crede fermamente di combattere per il bene e la giustizia di un mondo che invece non ha bisogno di lui. Nel deserto e nella desolazione delle sue avventure la follia rappresenta la lucida scissione a priori tra idea e realtà che rende velleitaria ogni affermazione dei valori. Quello che colpisce Heine è la lucida consapevolezza del proprio autoinganno, che unisce illusione e realtà mediante un volontarismo della pazzia che si rivela l'unico modo per dare senso alla vita. Nella seconda e terza parte del romanzo cervantino la follia è il modo di fuggire all'illusione che si fa inganno, quindi alla dimensione più ambigua e mobile del reale, in cui la distinzione tra apparire ed essere perde ogni valore e la vita risulta essere un artificio. In *Don Chisciotte* Heine non trova un'astratta negazione dei valori, bensì il progetto di un'emancipazione individuale²⁴: l'ironia che Heine ragazzino non è ancora in grado di cogliere e che Cervantes usa così magistralmente per delineare il ritratto di una precisa epoca storica, è da considerarsi come un'invenzione, una reazione dell'uomo moderno nei confronti del mondo in cui vive e che non comprende del tutto e come caratteristica del poeta che sa produrre un'immagine di questo mondo²⁵:

Ero allora dell'opinione che la ridicolaggine del donchisciottismo consistesse nel fatto che il nobile cavaliere volesse riportare in vita un passato da tempo trascorso e le sue povere membra, soprattutto la sua schiena, sofferisse di dolorosi sfregamenti con i fatti del presente. Ah, da allora ho esperito che è un altrettanto ingrata follia, se si vuole introdurre troppo presto il futuro nel presente, e [Don Chisciotte, a rappresentanza di chi vuole agire in questo modo, *N.d.A.*] possiede, in una tale lotta contro i difficili interessi del giorno, solo un ronzino molto magro, un'armatura

²⁴ Cfr. Stéphane Mosès, *Überlegungen zur Poetik des Witzes*, in *Heinrich Heine: ein Wegbereiter der Moderne*, hrsg. v. Paolo Chiarini – Walter Hinderer, Königshausen & Neumann, Würzburg 2010, pp. 201-213; Marco Rispoli, *Le persone e le cose. Heine e la sfera pubblica borghese*, *ivi*, pp. 155-175.

²⁵ Cfr. in modo particolare la terza parte dei *Reisebilder*, in DHA, Bd. VII/1, cit., soprattutto pp. 9-153.



assai logora e un altrettanto fragile corpo! Come per quelli, anche per questo donchisciottismo il saggio scuote il suo ragionevole capo. – Tuttavia, Dulcinea di Toboso è ancora la più bella donna del mondo; anche se io miserevole giaccio a terra, non ritirerò mai questa affermazione, non posso far altro – colpitevi con le vostre lance, voi cavalieri lunari argentati, voi garzoni di barbieri camuffati!²⁶

La stoltezza degli uomini, sia al tempo di Cervantes che a quello di Heine, si deve trasformare prima di tutto in ironia. L'ironia permette di stilare una specie di genealogia della stoltezza, della stupidità umana e porta alla ricerca di strategie che permettono di limitarla e/o superarla, come ad esempio la follia. In Heine l'ingegnoso *hidalgo* non viene mistificato, come era accaduto per i romantici, ma, in riferimento alle hegeliane *Vorlesungen über Ästhetik*²⁷ (1835-1838) viene contestualizzato in situazioni storiche concrete. La forma prosaica della narrazione, in cui emerge il tentativo di autonomia del cavaliere spagnolo, che porta con sé anche il tentativo di un miglioramento della società in cui vive, la sua *edle Natur* sono destinate a fallire davanti alla cruda realtà, a cui Don Chisciotte contrappone le sue azioni dalle conseguenze grottesche. Non si tratta quindi, per Heine, nel caso del romanzo di Cervantes, di una nuda critica alla società cavalleresca, ma anche e soprattutto della possibilità, attraverso la dimensione della follia, di poter comporre nuove forme di espressione letteraria. In Cervantes, il vecchio, la tradizione, non vengono distrutti dal desiderio di creare qualcosa di nuovo, ma vengono tenuti assieme nel tentativo di unire la pura forma letteraria con il *Gemein*, l'elemento comune, che riguarda le singole persone nella loro quotidianità, il popolo come elemento democratico:

Quale pensiero di fondo guidava il grande Cervantes quando scrisse il suo libro? Aveva in mente solo la rovina dei romanzi cavallereschi, la cui lettura nella Spagna della sua epoca dilagava così intensamente, mentre invece

²⁶ Heinrich Heine, *Einleitung*, cit., pp. 251 ss.: «Ich war damals der Meinung, die Lächerlichkeit des Donquixotismus bestehe darin, daß der edle Ritter eine längst abgelebte Vergangenheit ins Leben zurückrufen wollte und seine armen Glieder, namentlich sein Rücken, mit den Tatsachen der Gegenwart in schmerzliche Reibungen gerieten. Ach, ich habe seitdem erfahren, daß es eine ebenso undankbare Tollheit ist, wenn man die Zukunft allzu frühzeitig in die Gegenwart einführen will und bei solchem Ankampf gegen die schweren Interessen des Tages nur einen sehr mageren Klepper, eine sehr morsche Rüstung und einen ebenso gebrechlichen Körper besitzt! Wie über jenen, so auch über diesen Donquixotismus schüttelt der Weise sein vernünftiges Haupt. – Aber Dulcinea von Toboso ist dennoch das schönste Weib der Welt; obgleich ich elend zu Boden liege, nehme ich dennoch diese Behauptung nimmermehr zurück, ich kann nicht anders – stoß zu mit euren Lanzen, ihr silberne Mondritter, ihr verkappte Barbiergesellen!».

²⁷ Cfr. Eduard Kruger, *Heine und Hegel: Dichtung, Philosophie und Politik bei Heinrich Heine*, Scriptor, Kronberg i.T. 1977, pp. 5-15, 21-29, 81-89.



le regole religiose e secolari erano così impotenti? [...] Apparentemente mirava solo ad una satira contro i suddetti romanzi che egli, mostrando le loro assurdità, voleva trasmettere allo scherno generale e quindi alla sconfitta. Questo gli riuscì brillantemente: infatti, né gli ammonimenti del pulpito né le minacce della cancelleria poterono effettuare ciò che un povero scrittore aveva prodotto con la sua penna: analizzò così profondamente i romanzi cavallereschi che subito dopo la pubblicazione del *Don Chisciotte* si esaurì in tutta la Spagna il gusto per quei romanzi e non ne furono più stampati. La penna del genio è sempre più grande del genio stesso, si erge di gran lunga oltre le intenzioni caduche, senza che egli ne fosse consapevole, egli stesso, l'eroe, che aveva condotto la maggior parte della propria vita in lotte cavalleresche e che, in età avanzata, ancora si rallegrava di aver combattuto nella battaglia di Lepanto, sebbene avesse pagato questa fama con la perdita della sua mano sinistra²⁸.

Cervantes non delinea, secondo Heine, una caricatura di coloro che lottano per un'idea utopica, quanto piuttosto di coloro che, in riferimento ai cambiamenti sociali della società, rimangono fedeli a ideologie ormai sorpassate e tentano in questo modo di imporsi a livello sociale:

Infatti il *Don Chisciotte*, per quanto sia leggero e fantastico, si fonda però su una grezza, terrena realtà, come dovrebbe essere, per renderlo un libro del popolo. Ci deve essere qualcosa, perché dietro ai personaggi che il poeta ci presenta ci sono delle idee più profonde che l'artista figurativo non può ridare, così che solo l'aspetto esterno, per quanto forse possa essere saliente, non possa consolidare e riprodurre il senso più profondo? Questo è probabilmente il motivo²⁹.

²⁸ Heinrich Heine, *Einleitung*, cit., p. 252: «Welcher Grundgedanke leitete den großen Cervantes, als er sein großes Buch schrieb? Beabsichtigte er nur den Ruin der Ritterromane, deren Lektüre zu seiner Zeit in Spanien so stark grassierte, daß geistliche und weltliche Verordnungen dagegen unmächtig waren? [...] Offenbar bezweckte er nur eine Satire gegen die erwähnten Romane, die er, durch Beleuchtung ihrer Absurditäten, dem allgemeinen Gespötte und also dem Untergange überliefern wollte. Dieses gelang ihm auch aufs glänzendste: denn was weder die Ermahnungen der Kanzel noch die Drohungen der Kanzelei bewerkstelligen konnten, das erwirkte ein armer Schriftsteller mit seiner Feder: er richtete die Ritterromane so gründlich zugrunde, daß bald nach dem Erscheinen des 'Don Quixote' der Geschmack für jene Bücher in ganz Spanien erlosch und auch keins derselben mehr gedruckt ward. Aber die Feder des Genius ist immer größer als er selber, sie reicht immer weit hinaus über seine zeitlichen Absichten, und ohne daß er sich dessen klar bewußt wurde, schrieb Cervantes die größte Satire gegen die menschliche Begeisterung. Nimmermehr ahnte er dieses, er selber, der Held, welcher den größten Teil seines Lebens in ritterlichen Kämpfen zugebracht hatte und im späten Alter sich noch oft darüber freute, daß er in der Schlacht bei Lepanto mitgefochten, obgleich er diesen Ruhm mit dem Verluste seiner linken Hand bezahlt hatte».

²⁹ *Ivi*, p. 264: «Denn der 'Don Quixote', so leicht und phantastisch er ist, fußt auf derber, irdischer Wirklichkeit, wie das ja sein mußte, um ihn zu einem Volksbuche zu machen. Ist es etwa, weil hinter den Gestalten, die uns der Dichter vorführt, tiefere



Proprio in questa satira, in questa parodia, Heine vede non solo la parodia della figura di poeta, ma anche dell'emergente classe sociale della borghesia («Spießbürgerlichkeit»),³⁰ la quale non permette più a valori e virtù come il coraggio e la fedeltà di svilupparsi nella dimensione sociale. Nel rapporto reciproco tra Don Chisciotte e Sancio Pansa, Heine vede la trasformazione capitalistica della società criticata da Karl Marx, dalle cui teorie fu influenzato: Pansa non è solo il fedele e pragmatico servitore del folle *hidalgo*, ma rappresenta un nuovo tipo sociale, dotato di una dimensione razionale e di un'astuzia completamente diversa da quella del suo servitore. Pur rimanendo ancorato ai valori della società cavalleresca rappresentati dal suo signore, egli non rimane nella posizione di immobilità dello stesso. Non sono le idee ed i valori di Chisciotte ad essere sbagliati, ma il modo con cui egli vuole realizzarli. Nei due tipi universali di Chisciotte e Pansa, nelle loro avventure vissute a cavallo tra esperienza reale ed immaginazione, Heine percepisce il momento reale del vissuto, il mondo dei limiti, da cui il poeta si deve allontanare per poterlo raccontare e comprendere:

La società è una repubblica. Se il singolo tende verso l'alto, la collettività lo respinge indietro rendendolo ridicolo e diffamandolo. Nessuno deve essere più virtuoso e ingegnoso di coloro che rimangono. Chi però si erge sulla banale misura comune grazie all'indomabile forza del genio, questi incontra l'ostracismo della società, che lo perseguita con uno scherno così impietoso e una denigrazione tale che egli deve infine ritirarsi nella solitudine dei suoi pensieri.

Sì, la società è, secondo la sua essenza, repubblicana. Ogni principe in essa è odiato, che sia spirituale come anche materiale. [...] Fossimo giunti a questa visione subito dopo la rivoluzione di luglio, quando lo spirito del repubblicanesimo si affermava in tutti i rapporti sociali! L'alloro di un grande poeta era odiato dai nostri repubblicani tanto quanto la porpora di un grande re. Si volevano estirpare anche le differenze intellettuali degli uomini e, osservando tutti i pensieri sorti sul territorio dello stato come un bene comune cittadino, non rimase loro nient'altro che decretare anche l'uguaglianza dello spirito³¹.

Ideen liegen, die der bildende Künstler nicht wiedergeben kann, so daß er nur die äußere Erscheinung, wie saillant sie auch vielleicht sei, nicht aber den tieferen Sinn festhalten und reproduzieren könnte? Das ist wahrscheinlich der Grund».

³⁰ *Ivi*, p. 261.

³¹ *Ivi*, p. 255: «Die Gesellschaft ist eine Republik. Wenn der einzelne emporstrebt, drängt ihn die Gesamtheit zurück durch Ridiküle und Verlästerung. Keiner soll tugendhafter und geistreicher sein als die übrigen. Wer aber durch die unbeugsame Gewalt des Genius hinausragt über das banale Gemeindemaß, diesen trifft der Ostrazismus der Gesellschaft, sie verfolgt ihn mit so gnadenloser Verspottung und Verleumdung, daß er sich endlich zurückziehen muß in die Einsamkeit seiner Gedanken. Ja, die Gesellschaft ist ihrem Wesen nach republikanisch. Jede Fürstlichkeit ist ihr verhaßt, die geistige ebensowohl wie die materielle. [...] Gelangten wir doch selber zu dieser Einsicht bald



Il mondo moderno contro cui si scaglia Chisciotte, è un mondo ricco di pericoli, ma anche di infinite possibilità³²: i pericoli derivano da quella *transzendente Obdachlosigkeit*³³, ossia quella mancanza di appartenenza, di dimora dell'uomo moderno abbandonato da Dio al suo destino terreno. Cervantes rappresenta la fine dell'epoca mistica, in cui Dio abbandona il modo da lui creato e lascia l'uomo solo alla ricerca di un luogo di riparo per la propria anima. La progressiva secolarizzazione della società porta alla ricerca di un significato non più dato in modo chiaro: i nuovi eroi sono spesso alla ricerca di questo senso e quindi anche alla ricerca di se stessi. Don Chisciotte, e di questo Heine è ben consapevole, è l'eroe che nella sua follia è prima di tutto alla ricerca di se stesso, della sua individualità e della sua relazione con il mondo circostante, la cui ristrettezza valoriale lo porta ad essere disilluso e sconfitto. Per questo egli tenta di ignorare i nudi fatti, disconosce la cruda realtà e ci fa diventare testimoni di un tentativo disperato e senza speranza di ripristinare un ordine ideale, forse mai veramente esistito. Egli non rappresenta solo il popolo spagnolo, ma tutti i popoli europei che si scontrano prima o poi con il problema del potere politico e della disillusione sociale, di cui Heine è supremo rappresentante. Le illusioni di Don Chisciotte si accompagnano a quelle del saggio servitore Sancio Pansa, dando vita ad un profondo contrasto che crea situazioni grottesche, simbolo di una determinata immagine del mondo. Don Chisciotte non è però solamente una figura individuale, un cavaliere eroico, ma una figura immortale, rappresentante di un determinato tipo di uomo e di idea di nazione. Non si tratta solo di una satira del romanzo cavalleresco e della società dell'epoca, ma di una tragicommedia dell'idealismo umano, in cui Heine si identifica. Lo scrittore Cervantes trasforma questo uomo nella forma ideale di un soggetto che si sviluppa, si forma per dominare e comprendere la vita:

Ogni tratto nel carattere e nel fenomeno di uno [dei due protagonisti, *N.d.A.*] corrisponde qui ad tratto opposto ma comune nell'altro. Qui ogni particolare ha un significato parodistico. Sì, persino tra Rozinante e il ronzino di Sancio domina lo stesso parallelismo ironico come tra il paggio ed il suo cavaliere; pure i due animali sono in un certo qual senso

nach der Juliusrevolution, als der Geist des Republikanismus in allen gesellschaftlichen Verhältnissen sich kundgab. Der Lorbeer eines großen Dichters war unsern Republikanern ebenso verhaßt wie der Purpur eines großen Königs. Auch die geistigen Unterschiede der Menschen wollten sie vertilgen, und indem sie alle Gedanken, die auf dem Territorium des Staates entsprossen, als bürgerliches Gemeingut betrachteten, blieb ihnen nichts mehr übrig, als auch die Gleichheit des Stils zu dekretieren».

³² Cfr. Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Luchterhand, Darmstadt-Neuwied 1982 (1916), trad. it. Giuseppe Raciti, *Teoria del romanzo*, SE, Milano 1999.

³³ *Ivi*, p. 47.



portatori simbolici delle stesse idee. Come nel loro modo di pensare, così esternano anche il signore ed il suo servitore nel loro linguaggio le singolari contrapposizioni³⁴.

In questo gigantesco tentativo che porta sempre con sé anche la sconfitta, si trovano la tragicità e la grandezza degli attori di queste azioni, ossia i singoli soggetti pensanti. La coppia Chisciotte-Pansa ben rappresenta anche la coppia Heine-Börne nella loro complementare contrapposizione, ma anche la coppia Heine-Platen: lo scritto in onore di Ludwig Börne del 1840, *Ludwig Börne. Eine Denkschrift*, che in realtà si rivela essere un forte attacco allo scrittore politico e satirico ebreo-tedesco, lo mostra come l'altra faccia del protagonista, il contrasto che lo completa. Come i protagonisti del Don Chisciotte, le figure, i tipi universali dei *Reisebilder*, lo stesso Heine, Börne e Platen rappresentano dei soggetti che superano il proprio essere per diventare dei singoli dominatori di un mondo immaginario, dove è possibile la salvezza e la ricerca della propria identità. Non si tratta di un contrasto insito nell'opera, quanto piuttosto di un contrasto che include nel testo anche l'autore e che quindi porta non solo alla *Selbstironie*, ma alla *Weltironie* nella ricerca della propria libertà individuale e di un nuovo ideale di umanità. Don Chisciotte si interroga sulla natura dell'io che si costituisce nella finzione, l'identità si compone non solo di ciò che si è, ma anche di progetti futuri, anche se puramente fantastici. Niente di ciò che si è immaginato si realizza come tale ed è quindi del tutto indifferente che i personaggi heiniani abbiano o no successo nelle loro azioni, paradigmatico è piuttosto il loro comportamento.

IL RUOLO DELLA FOLLIA NELL'OPERA DI HEINRICH HEINE

Nella terza parte dei *Reisebilder*, nella pagine introduttive a *Die Bäder von Lükka*, Heine compare come protagonista della sua opera e viene salutato da Matilde con le seguenti parole:

Come va, oh il più folle dei mortali? Sono felice di rivederla, giacché un uomo pazzo non lo troverò mai più su questa terra. Stolti e babbei ce n'è a bizzeffe e molte volte gli si fa l'onore di crederli pazzi; ma la vera follia

³⁴ Heinrich Heine, *Einleitung*, cit., p. 263: «Jeder Zug im Charakter und der Erscheinung des Einen entspricht hier einem entgegengesetzten und doch verwandten Zuge bei dem Andern. Hier hat jede Einzelheit eine parodistische Bedeutung. Ja, sogar zwischen Rosinanten und Sanchos Grauchen herrscht derselbe ironische Parallelismus wie zwischen dem Knappen und seinem Ritter, und auch die beiden Tiere sind gewissermaßen die symbolischen Träger derselben Ideen. Wie in ihrer Denkungsart, so offenbaren Herr und Diener auch in ihrer Sprache die merkwürdigsten Gegensätze».



è rara come la vera saggezza; forse non è che saggezza disgustatasi di saper tutto, come le infamie di questo mondo, e perciò giunta al saggio consiglio di impazzire³⁵.

Follia e stravaganza sono ben distinte in Heine: la follia (*Verrücktheit*) corrisponde alla più alta forma di saggezza, costituisce una via di fuga per l'artista che può vivere in questo modo correttamente la sua esistenza. Come portatrice di una conoscenza diversa, ma non inferiore a quella razionale, la follia permette di avvicinarsi ad una verità non conoscibile con l'uso della ragione, perchè, a differenza del pensiero razionale, porta l'individuo a rapportarsi al mondo senza considerare i valori vigenti e le norme morali che regolano la vita degli individui. La follia qui rappresentata è una specie di *Denkform*, ossia un modello, un'immagine di pensiero, che permette al poeta di osservare e descrivere il mondo senza risparmiarne alcuna critica. Questa follia, nonostante porti all'esclusione e alla solitudine, è organizzata attraverso il dialogo che ha un valore poetologico: nel dialogo tra Cervantes e Sancio Pansa, Gumpelino e Hirsch si trascendono i limiti dell'esistenza concreta, legata ad una particolare situazione, e vengono fatte proprie tutte le possibilità di espressione del proprio pensiero.

È però nella parte dedicata alla città di Lucca che l'influsso di Cervantes si nota maggiormente: nei primi due capitoli Heine descrive una natura antropomorfa, richiamandosi al mito classico di Orfeo, colloquiando con una lucertola. La saggia lucertola dal sorriso sprezzante («höhnisches Lächeln»), che gli permette di ironizzare sulla conoscenza ufficiale³⁶, gli racconta cose meravigliose, critica la filosofia di Hegel e Schelling, condanna i «kühlen und klugen Philosophen», proponendo la propria visione del mondo³⁷, per poi lasciare spazio alla descrizione della città di Lucca. Il dialogo con la lucertola riprende in senso allegorico il tema del viaggio, descritto qui sia in senso spaziale (il peregrinare di Heine in Europa) sia temporale (rimando all'antico Egitto e ad Atlantide).

³⁵ Heinrich Heine, *Impressioni di viaggio*, cit., p. 119. Il testo originale si trova in Heinrich Heine, *Reisebilder*, in DHA, Bd. VII/1, p. 85: «Wie geht's, Wahnsinnigster der Sterblichen! Wie glücklich bin ich Sie wiederzusehen! Denn ich werde nirgends auf dieser weiten Welt einen verrückteren Menschen finden. Narren und Dummköpfe gibt es genug, und man erzeigt ihnen oft die Ehre, sie für verrückt zu halten; aber die wahre Verrücktheit ist so selten wie die wahre Weisheit, sie ist vielleicht gar nichts anderes als Weisheit, die sich geärgert hat, daß sie alles weiß, alle Schändlichkeiten dieser Welt, und die deshalb den weisen Entschluss gefasst hat, verrückt zu werden». Cfr. anche Michael Werner, *Rollenspiel oder Ichbezogenheit? Zum Problem der Selbstdarstellung bei Heinrich Heine*, in *Heinrich Heine. Neue Wege der Forschung*, hrsg. v. Christian Liedtke, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2000, pp. 17-35.

³⁶ Heinrich Heine, *Die Stadt Lukka*, cit., p. 161.

³⁷ *Ibidem*.



Dalle parole della lucertola emerge un mondo trasfigurato, privo dei vincoli e dei limiti del linguaggio del reale, in cui dominano una «Zeichensprache», un linguaggio dei segni e simbolico, il senso visivo e fantastico. Nella seguente descrizione della città di Lucca si assiste ad un alternarsi di invenzioni e realtà: le invenzioni si collocano perfettamente all'interno di questa realtà senza alterarla più di tanto, un po' come nella seconda parte del Chisciotte, quando diminuisce il divario tra mondo fantastico e reale. Il nucleo dell'esperienza resta individuale, Heine usa la descrizione della processione notturna che lo accoglie quando arriva in città per dar voce ad una speculazione filosofico-religiosa: questa processione religiosa, in cui riprende ancora una volta, in questo caso, in senso allegorico il tema del viaggio, non dà vita solamente ad un'aspra critica della religione e al suo rapporto con lo Stato, ben rappresentato dalle vicende storiche della città lucchese, ma presenta anche una sfera sensuale, estetica ed una riflessione sul linguaggio razionale, contrapponendolo, attraverso la simbolicità delle figure che si stagliano sullo sfondo della descrizione, al linguaggio della natura, delle pietre, degli animali e del corpo. La processione, il viaggio rappresentano il catalizzatore verso l'esterno di un percorso dalla dinamica interiore, un viaggio che prende lo slancio da se stessi per ritornare a se stessi, semmai tracciando un itinerario diverso, un ritorno nel sé in cui l'eterno è solo uno sfondo nella distinzione tra individualità e il ruolo dell'individuo nella società. La realtà e le sue forze disamorniche tipiche della modernità diventa un punto di riferimento, non è vista solo in funzione di un futuro teleologicamente avvistato, al contrario è *Gegenwart*, *Bodenhaftung*. L'elemento politico della descrizione, la critica alla letteratura romantica e all'Idealismo tedesco fanno emergere l'importanza della libertà nel rapporto tra arte ed impegno politico-sociale, del processo politico della letteratura e dell'arte come gioco assoluto e sovrano. Come anche in *Die Bäder von Lukka*, in questa descrizione avviene una regressione storico-sociale, in cui la follia viene espressa al meglio dall'uso dell'ossimoro. L'Italia rappresenta per Heine la chiesa di stato o lo stato-chiesa; egli si perde nella descrizione del cattolicesimo della processione notturna a cui assiste e che gli permette di esprimere la sua critica alla religione sempre più radicale e più politica. Nella sua concezione della storia egli cerca di istituire un nuovo rapporto tra mitologia e religione. L'elemento polemico, la critica politica sono possibili attraverso un elemento affermativo soprattutto nelle figure di Gumpelino e Hirsch: la coppia Gumpelino/Hirsch, Don Chisciotte/Sancio Pansa sono molto simili e speculari nella loro struttura. Heine crea questi personaggi in modo che siano comprensibili come tipi universali. Devono essere riconoscibili nell'arte come nella vita per quello che è il loro tratto essenziale. Il banchiere Christian Gumpel cambia il suo nome in «Markese Christophoro di Gumpelino», come Don Chisciotte



che, attraverso il cambio di nome, subisce una trasformazione totale e diviene quindi un'altra persona: da povero uomo per bene diventa un eroico cavaliere che parte per l'avventura alla conquista dell'amore della sua amata. Nonostante Gumpelino cambi il suo nome, egli rimane tuttavia il banchiere, la cui esistenza è determinata dal denaro e dall'aspetto esteriore. Si nasconde dietro la maschera del marchese, per avere un ruolo considerevole all'interno della società. Che questo gli riesca senza ostacoli, mostra una critica alla società che è più apparenza che essenza.

La differenza essenziale tra Don Chisciotte e Gumpelino sta proprio nella follia tipica dell'*bildalgo*: per il cavaliere spagnolo la follia è forma di pensiero estremo che indica il limite e/o la possibilità dell'esistenza e del modo di pensare dell'*homo dialecticus*. La follia è in Heine³⁸ un distacco, una dipartita dal tempo e dallo spazio, l'essere stranieri a se stessi, per poi riavvicinarsi e diventare famigliari. Leggendo Cervantes, Heine comprende che la follia è una dimensione appartenente all'animo umano, che, permettendo uno spaventato riconoscimento dell'uomo nella società in cui vive, gli apre anche la strada ad una presa di consapevolezza delle sue più profonde possibilità.

Anche in *Ideen. Das Buch Le Grand*³⁹ che rappresenta l'apoteosi di Napoleone, la forza dell'evocazione poetica, il tamburino Le Grand esiste come personaggio poetico, come tamburino dell'Idea che porta avanti l'umanità, che diventa azione (Napoleone) e idea di emancipazione. Nello scenario in cui si muove il tamburino la follia accompagna l'uomo nel viaggio di ritorno, nel momento in cui egli esce da sé e si confronta con il dolore, il rischio e la morte per tornare nuovamente a sé. Nell'esperienza della follia, nella dimensione oscura della razionalità dell'uomo, vi sono infinite immagini e possibilità di rappresentazione, vi è il puro sé che comprende quelli che sono gli elementi essenziali della vita. La possibilità della follia, della notte, dell'oscurità e del vuoto, come verranno raccontate da Heine in *Romanzero* (1951), rappresentano per l'uomo la possibilità estrema da cui trarre la potenza del movimento dialettico del pensiero nella sua stessa radicalità. Il modo di pensare del folle⁴⁰ non decade dalla sua dignità di pensiero, ma rispecchia la vera natura del dubbio, la sfera dell'immaginazione e del sentire, del voler sentire che è anche un voler essere, ossia una realizzazione della percezione immediata, nella mescolanza di corpo e spirito, inganno e verità. Attraverso la follia il poeta compie un lavoro a

³⁸ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris 1972 (1961), trad. it. *Storia della follia nell'età classica*, a cura di Mario Galzigna, BUR, Milano 2011.

³⁹ Heinrich Heine, *Ideen. Das Buch Le Grand* (1827), in *DHA*, Bd. VI, pp. 307-347.

⁴⁰ Jacques Derrida, *Cogito et l'histoire de la folie*, in *Id.*, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris 1963, pp. 51-99, trad. it. G. Pozzi, *Cogito e storia della follia*, in *J. D.*, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 2002.



distanza, e, come nella tragedia, permette un sapere radicale dell'alterità imminente, come possibilità essenziale, come la radice passionale e sentimentale del pensiero. È il riconoscimento del dolore della condizione umana, delle disillusioni, del perturbante che il soggetto deve tenere a distanza, ma è anche una libera attività che permette una totale autonomia ed un uso imperativo del linguaggio, ossia permette l'imposizione di un'identità, di un'impronta soggettiva. La follia di Don Chisciotte permette di risolvere, o almeno di elevare il conflitto tra la critica alle nazioni e quella all'utopia sociale, favorendo la formazione di un cosmopolitismo della differenza. Come l'ironia, la follia permette la distanza tra quello che è detto e pensato, quindi da un mondo disarmonico in cui manca la possibilità del singolo individuo. Don Chisciotte, come gli *Uccelli* di Aristofane che Heine cita in *Ideen*, presenta la follia dell'uomo attraverso il doppio e la frammentarietà⁴¹. Richiamandosi a questo aspetto l'*Einleitung* di Heine mostra una sorta di scena originaria, *Urszene*, in cui egli si confronta con l'ironia della creazione letteraria. Un confronto che inizia con il ricordo autobiografico dell'infanzia, con una prima ingenua identificazione con il protagonista del romanzo che poi egli recepisce come la più grande satira contro l'entusiasmo umano. Non si tratta di una semplice identificazione con il protagonista, quanto piuttosto della condivisione di una visione disillusa degli ideali utopici ed anacronistici e con l'irragionevolezza tra persona, individuo e società, mondo dei desideri e mondo reale. Assieme alla prefazione del 1837 al *Buch der Lieder*, come anche a *Die Bäder von Lükka*, questa ironia si basa sull'uso del linguaggio, sull'uso dei clichés. Si torni ad esempio al personaggio di Gumpelino, che viene caratterizzato dal concetto di *Zerrissenheit*, di distruzione, di frammentazione, usato all'epoca per descrivere la personalità di Byron. Allo stesso modo, Heine usa il cliché della figura dell'*hidalgo* spagnolo per esprimere quella che sarà poi la sua idea di arte e di *Weltironie*. Parlando di «antikatholische und antiabsolutistische Klänge»⁴² egli mostra come dietro alla maschera della parodia si nascondano le grandi e vere idee in grado di cambiare il mondo. Pur rimanendo nella tradizione del primo Romanticismo, ci presenta un Don Chisciotte «gegenromantisch»⁴³ che ha risvegliato il senso per l'elemento soggettivo nel romanzo ed il conflitto tra Reale ed Ideale. Dopo gli eventi europei del 1830 Heine crede soprattutto a una specie di follia soggettiva, individuale che si inserisce nella tradizione che da Erasmo fino a Nietzsche la considera come unica possibile via di fuga. La follia come figura e modalità di pensiero porta con sé anche la questione sulla disillusione

⁴¹ Heinrich Heine, *Ideen. Das Buch Le Grand*, cit., p. 179.

⁴² Heinrich Heine, *Einleitung*, cit., p. 256.

⁴³ Gerhart Hoffmeister, *Spanien und Deutschland. Geschichte und Dokumentation der literarischen Beziehungen*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1976, Bd. III, p. 125.



metafisica che si esprime nella metafora cosmica. Attraverso la confusione dei sensi, la sovversione degli ordini repressi è il sintomo di un dolore nei confronti della falsità. Nella critica alla scissione tra intelletto e potere tipica della società tedesca, all'ostilità nei confronti degli intellettuali e del loro ruolo nella sfera politica, Heine che si confronta con la realtà europea nel suo insieme e con lo sguardo volto al futuro, vede proprio in questo contrasto la possibilità di formazione del predicato di base, ossia il presupposto di ogni sviluppo diegetico in grado di avviare il meccanismo narrativo. La follia del tranquillo *hidalgo* permette l'utilizzo delle possibilità narrative che, attingendo alla fonte del ridicolo e del grottesco, fa riflettere su quello che lo rende vittima del riso di esclusione, di quel tentativo di ostracizzare tutto ciò che è diverso. Il riso, come la follia, costituiscono la sanzione per chi trasgredisce una regola ammessa dalla maggioranza: la sua follia, impulso vitale della narrazione, è intrisa di un'obsolescenza e inserita in una strategia del compromesso. Il suo esasperato individualismo si trasforma in follia per fuggire alla menzogna e all'inganno della sua vita quotidiana. La sua follia, per Heine, e quindi anche per il poeta, è il mezzo per guardare il mondo con spirito critico e tollerante, con cui svelare l'ipocrisia di una razionalità solo apparente, quindi una valida alternativa alla 'normalità'.

Heine, come sarà più tardi per Thomas Mann o per Peter Handke, vede nel Chisciotte soprattutto una critica della cultura dell'immagine nella società: non si tratta solo dell'uomo che sfida il reale, che urta di continuo contro il mondo esterno e, nella sua follia, che crede di poter realizzare ideali perduti. Viene anche mostrata la totalità e la falsità del mondo. Per Heine Chisciotte ha sì a che vedere con l'utopia, ma anche con il mito e con l'ironica dissoluzione della forma (distacco, freddezza critica) con cui Cervantes cerca di osteggiare la società a lui contemporanea nei suoi simboli più caratteristici (aristocrazia, cavalleria e religione), cercando di annientarla, ma non essendo in grado di interrogarla nel profondo e di rinnovarla. È nella seconda parte del romanzo che Chisciotte, già mito e simbolo di se stesso esce dalla sfera in cui apparteneva e nella sua follia invade la realtà. La sua follia, che si emancipa grazie alla distruzione del comico, giunge a sfiorare le vette del tragico. Il contrasto tra la follia e la spontaneità delle sue azioni sembrano rappresentare l'indissolubile antinomia naturale dell'animo umano. Ecco che il mito di se stesso diviene sinonimo di intelligenza umana, di percezione della propria autocoscienza. L'ironia si trasforma in umorismo, *Witz*, supera la distanza e la negazione, per riunire i contrasti. La grandezza di Cervantes sta nel sapere esprimere nell'uno il molteplice, senza più dover scindere salute e follia: nella conciliazione dei contrasti, di alto e basso, corpo e anima.