

# Capitolo 4

## Il dibattito sul mito

### 1. La scienza della mitologia da Heyne a Frazer

Mentre Johann Joachim Winckelmann, emancipandosi dai modelli di descrizione dell'arte cronachistica e antiquariale, scriveva la prima storia dell'arte sulle tracce della riscoperta dell'antichità classica (*Geschichte der Kunst des Alterthums* 1764), fondando al contempo un metodo storico basato sulla periodizzazione dell'arte (Momigliano 1955; Fancelli 1993), il filologo classico Christian Gottlieb Heyne gettava le basi per lo studio scientifico della mitologia (*Einleitung in das Studium der Antike: oder Grundriß einer Anführung zur Kenntniß der alten Kunstwerke* 1772). Questo primo tentativo di fondare una teoria scientifica della mitologia si basava a sua volta sullo studio del mito su base religiosa<sup>1</sup>. Rispetto all'assunto settecentesco e razionalista che tendeva a identificare il mito con la narrazione favolistica e pre-razionale dei popoli primitivi nell'antichità, Heyne rivendicava, in linea con Vico, la necessità di una comprensione storica del mito, non gravata da pregiudiziali estetiche o religiose. Egli aderiva inoltre a un'impostazione razionalistica già adottata da Bernard Le Bovier de Fontanelle, che aveva superato la concezione illuministico-seicentesca del mito come allegoria, per intenderla ora come simbolo, riabilitandone l'aspetto euristico (*De l'origine des fables* 1724). Secondo una tale visione epurata da assunti primitivistici e favolistici, Heyne intendeva dunque il mito come spiegazione tendenzialmente razionale dei fenomeni naturali, come reazione

<sup>1</sup> Su questa scia si situano anche Friedrich Creuzer e Joseph Görres e più tardi, Karl Ottfried Müller, Wilhelm Mannhardt e James George Frazer (Graf 1985).

discorsivo-narrativa dell'essere umano al tentativo di ordinare gli eventi incomprensibili della realtà, attraverso un sistema di riferimento fatto di culti e credenze prereligiose, analizzabile attraverso la ricerca delle sue tracce residuali e sacrali della mitologia.

Anche Johann Gottfried Herder intende la mitologia come sistema simbolico, poiché in essa convergerebbero mito, poesia, linguaggio e religione (Strich 1910, I, 297-338). Condividendo la posizione di Heyne sulla specificità popolare del mito, le idee herderiane abbracciano il concetto di mitologia come storia umana universale, in cui l'espedito divino mira a descrivere le sorti dell'essere umano, come si evidenzia nel mito di Prometeo, nel quale l'uomo greco si era pensato come «Schöpfer unsterblicher Götter». Tale concezione avrà un influsso considerevole sullo sviluppo dello studio del mito in senso filosofico (Hoenn 1946, XI). Agli occhi di Herder il carattere e l'ideale dell'umanità espresso nelle forme della mitologia si rivela sia nel cristianesimo sia nell'antichità greca, che avrebbe plasmato nuove forme e ideali umani in senso metastorico. La creazione di nuovi miti comporta la nascita di *Paramythien*: modelli esemplari ricavati attraverso un uso euristico della mitologia antica in quanto «Musterbeispiele vom neuern Gebrauch der Mythologie»

Die Paramythien sollen die alte Mythologie eben so wenig verwirren, als unzeitige Nachahmungen auffordern; sie sind ihrer Art nach mythologische Idyllen oder Fabeln, Dichtungen über Gegenstände der Natur, dergleichen wir ohne den Namen der Paramythien schon mehrere in unsrer Sprache haben (Herder 1985-2000, III, 698).

Herder recupera un concetto espresso da Lessing in relazione all'uso euristico della favola, «heuristisches Gebrauch der Fabel» (Strich 1910, I, 162). L'uso euristico della mitologia herderiana chiarisce il funzionamento specifico della mitologia moderna, con l'auspicio che l'uomo possa trarre dal mito e dalla favole le formule e i modelli di ispirazione per la creazione di una nuova narrazione del presente, in virtù della capacità del mito di scoprire e plasmare la realtà, nonché di crearla e modellarla a suo piacimento attraverso la sua propria «Einbildungs- und Erfindungskraft», la forza creatrice e immaginativa. Herder riveste così una posizione di raccordo tra la *Urmythologie* – lo studio etnologico del mito inteso come 'origine' – e *Dichtermythologie* e *Kunstmythologie* – la nuova mitologia romantica o «mitologia della ragione» (Cometa 1989). Quest'ultima parte dal «presupposto estetico di una riscrittura poetologica delle più diverse fabulae mitologiche», appoggiandosi appunto all'idea di mito come attivazione del «potenziale euristico (Herder) e alla valenza comunicativo sociale (Schlegel, Schelling)» (Cometa et al. 2004, 290-302). Il primo filone si tradurrà anzitutto nelle speculazioni filosofiche della Scuola di Heidelberg, impegnata nella ricerca dell'origine mitica e dell'essenza religiosa del mito; nel secondo filone rientra l'impegno della Scuola di Jena con le teorie del *Systemprogramm* e della Nuova

Mitologia romantica, che sposta l'attenzione dall'origine al prodotto poetologico e alla funzione sociale e politica della mitologia.

Friedrich Schlegel esalta il linguaggio plastico della mitologia, che ritiene un'opera poetica in sé compiuta, perfetta nella forma e nel contenuto e nella quale si riflette al massimo grado il senso del bello e del buono dello spirito greco. Nella mitologia greca, Schlegel aveva indicato il modello ideale verso cui doveva tendere la poesia moderna. Il mito greco avrebbe infatti un potenziale figurale in grado di eguagliare con la sua plasticità la creazione poetica, una capacità che si evidenzia soprattutto nella ritualità del mito, nelle feste, nelle danze e nei canti, nella restituzione della pienezza e della forza vitale, nonché dell'armonia e della concordia tra gli uomini e gli dèi:

Der Griechische Mythos ist – wie der treueste Abdruck im hellsten Spiegel – die bestimmteste und zarteste Bildersprache für alle ewigen Wünsche des menschlichen Gemüts mit allen seinen so wunderbaren als notwendigen Widersprüchen; eine kleine vollendete Welt der schönsten Ahnungen der kindlich dichtenden Vernunft. Dichtung, Gesang, Tanz und Geselligkeit – festliche Freude war das holde Band der Gemeinschaft, welches Menschen und Götter verknüpfte. [...] in lieblichen Bildern haben die Griechen freie Fülle, selbständige Kraft, und gesetzmäßige Eintracht angeboten (Schlegel 1979, 277-78).

I due orizzonti di indagine sul mito, quella filologico-ermeneutica e quella poetologica vengono assorbite alle soglie del XIX secolo anche dalla Scuola di Heidelberg, che indagherà con particolare acribia le origini culturali europee nelle antiche religioni orientali, fondendo lo studio della mitologia con la storia delle religioni, laddove le religiosità antiche venivano intese come forme primitive di mitologia. Jacob Grimm, sulla scia di Herder, aveva riletto le leggende popolari indoeuropee come derivazione e sviluppo delle grandi saghe nordiche dell'Edda e dell'Ossian scozzese. Anche in Oriente era ricercata l'origine delle radici del pensiero e dei culti occidentali, che potevano essere letti come portato sincretistico di antichissime tradizioni secolari. Nuove riletture vengono date anche alla mitologia classica: Omero non era più visto quale originario autore di riferimento sul mito classico, ma veniva ora considerato un semplice aedo, la cui epica si era sviluppata in una fase già occidentalizzata della poesia arcaica.

Tali ricerche interessarono anche i romantici di Jena. Friedrich Schlegel, dopo essersi dedicato allo studio della poesia e dell'antichità classica europea, passò allo studio dell'Oriente antico. A Parigi aveva appreso il sanscrito e studiato la letteratura indo-iraniana; a Bonn divenne docente di quelle discipline. Nella prima parte nel saggio *Über die Sprache und Weisheit der Indier* (1808), Schlegel matura l'idea di un'unica derivazione indiana delle lingue indoeuropee, segnando il proprio distacco dal romanticismo popolareggiante e inaugurando una nuova scia interpretativa del mito visto da Oriente (KFSa 8, 105-433).

La convergenza tra l'idea herderiana di mito, poesia e religione e l'impostazione razionalistica di Heyne, che intende il mito come 'origine' in ottica

storico-primitivistica, rappresentano due approcci teorici fondamentali per lo studio moderno del mito su base scientifica e in particolare nella ricezione della mitologia da parte di Heinrich Heine che fonde insieme questi approcci. Egli elabora una propria nuova mitologia adottando strategie mitopoietiche ed euristiche, non senza guardare al significato originario che ciascun mito riveste in quanto narrazione favolistica e simbolica. Da allievo degli Schlegel, Heine aveva inoltre sviluppato un particolare interesse per l'India proprio grazie agli scritti di Friedrich, che legge intensivamente tra il 1821 e il 1823, rielaborando queste letture solo in una fase successiva, dal 1828 in poi (DHA 8/2, 1336). Nel secondo libro della *Romantische Schule*, Heine richiama questi studi, lodando le ricerche di orientalistica dei due Schlegel apprese attraverso le lezioni di letteratura *Vorlesungen über die Geschichte der Literatur* (1812-13). Queste, insieme all'opera di Herder<sup>2</sup> rappresentano per Heine il meglio sulla storia letteraria di tutti i popoli (DHA 8/1, 168). Gli studi indiani hanno un'importanza di carattere sia storico-religioso sia poetico, poiché essi hanno reso noti in Occidente «nicht bloß die Mysterien, sondern auch die ganze katholische Hierarchie und ihre Kämpfe mit der weltlichen Macht» (DHA 8/1, 167).

Sulla scia di Friedrich Schlegel si erano posti Friedrich Creuzer, Joseph Görres e Friedrich Schelling, da cui trarranno più tardi spunto Max Müller e Georges Dumézil. Schlegel respinge la concezione allegorica del mito, come mero involucro e artificio poetico in virtù di un'originaria derivazione unitaria del molteplice da un'unica fonte primigenia indiana. Egli indaga i principali sistemi filosofico-religiosi orientali desunti dalla letteratura indù, come «la dottrina dell'emanazione, il culto materiale della natura connesso alle diverse superstizioni astrologiche; religione della luce o dottrina dei due principi di bene e male, dottrina panteista o Buddismo» (Marelli 2000, 30). Per questi pensatori romantici, l'Ellade soccombe all'India: il mondo greco si configura come posizione intermedia tra un Oriente pre-religioso, patria originaria di ogni sistema mitico, e un Occidente cristiano e medievale, la cui radice spirituale di un mondo esoterico e mistico occidentale è da rinvenire in una fase ben anteriore rispetto all'età omerico-eroica esaltata da Winckelmann, contribuendo a diffondere una nuova concezione della greccità, non più considerata in senso assoluto, ma come frutto a sua volta della ricezione ed elaborazione del sostrato religioso orientale.

Anche gli elementi della dottrina cristiana sono riletti in un'ottica sincretistica, partendo dall'assunto che ogni religione derivi da un'unica fonte di matrice orientale. Friedrich Schelling sostiene l'analogia tra la mitologia orientale e quella cristiano-moderna nelle *Vorlesungen über die Kunst* (Jena 1802-03; Würzburg 1804-05). Görres si inserisce nel dibattito sulla natura della trinità cristiana in

<sup>2</sup> Heine si riferisce, in particolare, alle opere *Zur schönen Litteratur und Kunst; Stimmen der Völker in Liedern; Blumenlesen aus morgenländischen Dichtern; Älteste Urkunde des Menschengeschlechts* (DHA 8/2, 1339).

*Mythengeschichte der asiatischen Welt* (1810)<sup>3</sup>, sostenendo che la trinità è espressione di un'unica originaria manifestazione divina precristiana. Görres aveva individuato attraverso lo studio dell'Oriente antico la fondamentale opposizione duale di maschile e femminile su cui si fonda l'ordine delle forze contrastanti del cosmo. Il carattere sessuale di questa relazione organica tra uomo e cosmo e che determina il divenire naturale passa attraverso la ricezione della filosofia di Paracelso e della tradizione cabalistico alchemica rinascimentale. Per Görres anche la natura umana è profondamente duale, composta di giorno e notte, «luogo del manifestarsi di due originarie forze antagoniste» (Marelli 2000, 67). Se ogni culto divino era originariamente inteso come culto naturale, ogni mitologia è dunque espressione creativa e linguaggio di quel culto, mentre il mito è espressione della muta materia, la cui forma più elementare si manifesta come mimica e danza, movimento del corpo che sente e delle passioni in connessione profonda con l'ordine cosmico (Marelli 2000, 61).

Jacob e Wilhelm Grimm gettano un ponte tra la scuola di Jena e quella Heidelberg nell'unione programmatica di poesia, folklore e mitologia. Allievi dello storico Savigny e della pensiero di Herder, il quale coniugava poesia naturale e poesia d'arte, i Grimm considerano la poesia e la storia di un popolo come inscindibili, laddove la poesia emerge «come una totalità universale che si sviluppa nella storia all'insegna dell'unione organica di contenuto e di forma» (Moretti 2002, 100). In *Kinder- und Hausmärchen* (1812-58), le favole assumono la forma degli antichi miti. Per Jacob le favole costituiscono l'elemento materno della storia, il grembo dal quale questa emerge, sì che storia poetica e storia umana procedono di pari passo in una tensione spirituale progressiva. I Grimm sostenevano inoltre la sacralità della mitologia, negando ogni carattere di arbitarietà del mito, mentre la lingua diventa il patrimonio popolare in grado di riprodursi in maniera organica e vitale. Jacob, in particolare, si interrogò sulla natura e sulla funzione del mito: esso si distinguerebbe dalla storia per la capacità organica di riprodursi. Nella *Deutsche Mythologie* (1835), i Grimm studiarono la compenetrazione tra saga e mito nelle tradizioni popolari nordiche per evidenziare il nesso tra mito e linguaggio, arrivando a delineare un rapporto polarizzato tra paganesimo e cristianesimo, laddove quest'ultimo mirava a «rendere indegne idee pagane, e il paganesimo cercò di nascondersi sotto forme cristiane» (Moretti 2020, 109).

Gli studi incentrati sul secondo romanticismo o romanticismo di Heidelberg proliferano nei primi anni del Novecento grazie alle ricerche di J. Nadler, *Die Berliner Romantik 1800-1814* (1921), H. A. Korff, *Geist der Goethezeit. Versuch einer idealen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte* (1923-47), e soprattutto di A. Baeumler, *Bachofen der Mythologie der Romantik* (1926). Baeumler avanza l'ipotesi interpretativa di una netta distinzione di natura più storico-spirituale che storiografica, tra l'anima estetica del romanticismo di Jena,

<sup>3</sup> Argomento sollevato per la prima volta dal Concilio di Nicea del 325 e dal Sinodo di Toledo del 675.

erede del razionalismo settecentesco (entro cui si annoverano Winckelmann, gli Schlegel, Fichte, Schelling, fino a Wilamowitz-Moellendorf)<sup>4</sup> e l'anima religiosa del romanticismo di Heidelberg (da Zöega, Görres, e in certa misura Creuzer fino a K. O. Müller e Bachofen), capace di pervenire alla comprensione dello sfondo simbolico-religioso della natura, della storia e dell'arte.

Friedrich Creuzer (1771-1858) ha interpretato il mito antico nell'ambito della ricerca protoromantica condotta sotto l'influsso delle idee di Herder, circoscrivendo la problematica mitocritica alla dimensione genealogica ed archeologica, e dedicandosi ad un approccio razionalistico di stampo illuminista nel solco di Christian Gottlob Heyne e di Karl Philipp Moritz (Kuhlmann, Schneider 2012, 250-54). Nella sua prima monografia, *Die historische Kunst der Griechen*, (1803), Creuzer si occupa della storia artistica dell'antichità greca. Si tratta di uno studio pionieristico che confluirà in successive miscellanee sull'archeologia, come *Zur Gallerie der alten Dramatiker* (1839); *Zur Geschichte alt-römische Cultur am Ober-Rhein und Neckar* (1833); *Das Mithreum von Neunheim bei Heidelberg* (1838). Prendendo le mosse da Winckelmann e Lessing, l'opera di Creuzer si arricchisce grazie all'incontro con Joseph von Görres, alle suggestioni offerte dalla *Renaissance* orientale e dalla *Naturphilosophie* romantica, per approdare a un tipo di indagine storico-filosofica e mitologica intrisa di presupposti metafisico-religiosi, che d'altro canto poggiavano sulla fondamentale riscoperta di Plotino e sulle ricerche erudite intorno a Dioniso.

È nella monumentale *Symbolik und Mythologie der alten Völker* in quattro volumi (1810-12) che Creuzer elabora un nuovo sistema filosofico, affrontando da filologo e storico la concezione della greicità, del simbolo e del mito attraverso la ricerca delle radici storico-culturali e spirituali, artistico e religiose dell'Occidente. Per Creuzer, il credo mitico va letto in rapporto all'esistenza di una religione rivelata originaria e monoteistica proveniente dall'Oriente antico e dall'Asia minore, giunta attraverso il popolo dei Pelasgi e tramandata successivamente al mondo greco. Le tracce di questa religione sono avvertibili in Omero ed Esiodo e nell'antica religione orfico-misterica (Kuhlmann, Schneider 2012, 252). Come per Görres, la religione appare a Creuzer nel suo aspetto di muta culturalità: venerazione silenziosa della divinità al tempo in cui l'umanità non conosceva né la discorsività, né le forme logiche del mito proprie del periodo esiodeo e omerico. Una fondamentale importanza è da Creuzer attribuita al simbolo, *symbolon*: forma religiosa di ierofania o manifestazione dell'immagine del dio, quale evidenza intuitiva e sensibile dei fenomeni naturali. Gli *eidola* nella forma di simboli creano così una sorta di *Bildersprache* della natura<sup>5</sup>. Si configura un «originario panteismo

<sup>4</sup> Anche Goethe prende le distanze dal romanticismo di Heidelberg, svalutando sia la religione misterica, sia il postulato di un'identità di questa religione con il cristianesimo.

<sup>5</sup> La distinzione tra simbolo e mito in Creuzer influenza la successiva concezione storico-religiosa di Eliade (*Traité Histoire des religions, images et symboles* 1949-64), per il quale

sensibile di natura politeistica, per cui ogni elemento, ogni espressione e manifestazione del mondo fisico vengono colti nella loro valenza immediatamente rivelativa della presenza del divino» (Marelli 2000 105). Il cristianesimo deriva per Creuzer da quest'unica religione rivelata monoteista, di origine asiatica e induista che ha espresso il suo culto nei misteri. In tale rappresentazione romantica dei culti misterici greci si riflettono trasmissioni anche orfico-pitagoriche e neoplatoniche, recepite nel Settecento attraverso l'umanesimo rinascimentale di Marsilio Ficino e Giovanni Pico della Mirandola, i quali furono a loro volta commentatori di Platone.

Il mito di «Dioniso in esilio», avviato nel Settecento classico-romantico con la riscoperta dell'antichità orfica preomerica da parte di Hölderlin, Heinse, F. Schlegel, Novalis, Schelling, Creuzer, avrà un'importanza centrale per lo sviluppo del pensiero post-mitizzato che fiorisce dalla fine dell'Ottocento e per le prime decadi del Novecento (Frank 1982; 1988). Hölderlin e Schlegel hanno posto per primi l'accento sul fondamentale carattere orgiastico della poesia preomerica, che ha avuto espressione nei misteri orfici, facendosi mediatori del dionisiaco come motivo letterario:

Mann kann Schlegel den wissenschaftlichen Entdecker des 'Dionysischen' nennen, den Vorläufer Nietzsches, der diese ewige Lebensmacht des Altertums zugleich metaphysisch deuten und künstlerisch erneuern wollte. Weder Winckelmann noch Goethe sahen das Greichentum von dieser Seite: ihnen war nur der klare hellenische Formsinn und Formwille, das Apollinische (freilich nicht unter diesem Namen) erschlossen, nicht der dunkle mystische Rausch, aus dem diesem Lichtwelt sich erhob. Nur Hölderlin lebte etwa gleichzeitig in der orphisch dionysischen Luft des Hellenentums, ohne als Historiker zu betrachten, was er dichterisch erneuerte und seherisch erfuhr (KFSa I, CIX).

Il fenomeno del dionisismo e della tradizione orfico-bacchica è al centro delle riflessioni di Creuzer in *Dionysos* (1809). Dioniso è letto non solo come simbolo del vitalismo e della gioia pagana, come già per Schlegel e Hölderlin, ma come manifestazione divina dal «carattere sovversivo rispetto alle solari divinità olimpiche». Di questo dio si evidenziano il «legame con il mondo orientale, con la dimensione femminile e ctonia, con la sessualità orgiastica e con l'oscurità notturna del regno della morte» (Marelli 2000, 12). Il culto di Dioniso e la radice misterica orfica orientale del mondo antico apre a partire da Creuzer una riflessione feconda in ambito tedesco con la ricezione critica di Johann Heinrich Voß da un lato, e gli apprezzamenti entusiasti di Schelling e Hegel dall'altro. Heine in particolare è debitore nei confronti di Creuzer della lettura filologico-archeologica del culto di

il simbolo sarà propriamente un oggetto che prolunga una ierofania o che assume di per sé valore rivelativo; mentre il mito si configura essenzialmente come il racconto di un avvenimento archetipico, di una storia esemplare, costituendo il modello di ogni ripetizione rituale e avente valore fondante rispetto ad ogni azione umana.

Dioniso di matrice orientale, che il poeta tedesco lega alla propria visione estetica di matrice sensualista, aprendo altresì la strada alla successiva interpretazione polarizzante di spirito apollineo e dionisiaco nel saggio *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* di Friedrich Nietzsche (1872). L'elemento orgiastico della danza e della musica baccantica, di cui la *Göttin Diana* è cifra costitutiva, si lega alla riflessione nietzschiana sulla valenza rivoluzionaria e trasformativa della tragedia classica. Ulteriori riflessi gettati sulla filosofia di Nietzsche a partire dalla concezione del dionisiaco sono evidenti anche nei *Dionysos-Dithyramben (Also Sprach Zarathustra)*, 1891). I mitologi e filologi del tardo Ottocento come Müller, Otto, Rohde e Wilamowitz-Moellendorf recuperano e rielaborano in senso scientifico le idee romantiche sul dionisiaco (Frank 1982), sottolineando del mito il suo valore «inattuale» (Jesi 1972; 2001), spingendo la riflessione mitocritica verso il terreno dell'antropologia culturale e della psicanalisi, fino alle derive che prepararono il terreno all'irrazionalismo novecentesco, che intesero il dionisiaco come stato di natura e momento originario della civiltà<sup>6</sup>. Ma in tale frammentazione, si scava un solco la componente femminile del mito, ovvero, la relazione tra i culti di Demetra-Cibele con Bacco, già individuata da Schelling in un passo della *Weltalter* (Frank 1982) e che si sostanzierà da un punto di vista scientifico, archeologico ed etnoantropologico negli studi sul matriarcato pelagico di Bachofen in *Mutterrecht*, ma anche in *Psyche* di Rohde e negli studi sulla danza e il labirinto di Kerényi.

Dalla seconda metà dell'Ottocento prende avvio il filone interpretativo della mitologia con la *Philosophie der Mythologie* di Schelling (1856). Per tutta la vita Schelling si era occupato di miti, prima sotto l'influsso di Herder e Heyne a Tubinga, poi nel circolo romantico con Schlegel. Senza dimenticare la lezione romantica, per Schelling il mito si configura ancora come la più primordiale forma d'arte e insieme come scopo ultimo dell'arte, in cui reale e ideale, mondo e divinità tornano a riunirsi in quella corsa al 'ritrovarsi-con-sé' dell'ideale dolorosamente separato. Nella sua opera tarda si distanzia da queste prime idee romantiche tendendo verso un misticismo irrazionalista, che intendeva il mito come forma espressiva, necessaria e istintiva dell'uomo, che non può più riunire in sé il carattere di reale e ideale, poiché l'uomo si trova nel punto di distanza massima che possa sperimentare rispetto a Dio. Il mito simboleggerebbe in questo senso un tentativo di riavvicinamento al divino perduto, divenendo l'espressione simbolica di quel presagio dell'ideale insito nell'uomo. Un problema questo, che aveva già occupato Creuzer, e che ora Schelling risolve separando il mito da ogni avvenimento ad esso esterno. Da Schelling e dal culto romantico della natura trarranno ispirazione i mitologi della natura del XX secolo, come Walter Otto e Karoly Kerényi, seppur in maniera tra loro differente: per Otto il mito sarà una

<sup>6</sup> Si vedano le teorie della «Kosmische Runde» cui appartenevano S. George e K. Wolfskehl, quelle di L. Klages in *Vom kosmogonischen Eros* e di A. Rosenberg in *Mythus des XX. Jahrhunderts* (Rosteutscher 1947).

forma epifanica di manifestazione del divino nella natura, un'immagine sacra che rappresenta la rivelazione immediata; mentre per Kerényi il mito sarà inteso come forma espressiva e di pensiero a sé stante, un mondo dischiuso delle forme espressive del divino, come musica e poesia, che tuttavia resta legato a una fase arcaica dell'umanità.

L'avvio vero e proprio dello studio scientifico della mitologia si fa coincidere con l'opera *Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie* (1825) di Karl Ottfried Müller, professore a Göttingen nel 1819. Rifacendosi a Herder, Jacob Grimm e Creuzer, Müller mette in rilievo il radicamento regionale e locale dei miti greci, così come la loro relazione con una storia primitiva delle singole radici greche. Egli realizza così una sintesi concettuale tra reale e ideale del mito, secondo cui il mito sarebbe interpretabile come dato reale nell'ideale, come portato creativo nella sfera della fantasia umana e collocato nella dimensione reale, cioè nell'ambiente fisico e storico dell'uomo. Per Müller gli eventi storici possono concorrere a formare dei miti, con il risultato che ogni epoca si riverberi in una forma specifica di mito (Jesi 1973, 41).

L'opera iniziatrice dell'antropologia culturale, *The Golden Bough* di George James Frazer prende le mosse dal mito di Diana nemorense ispirato dal quadro di William Turner, *Distant View of Ariccia*. Frazer si colloca a metà tra un discorso di natura etnografica, mitologica e letteraria. Tra le spinte razionalistiche dell'evoluzionismo e quelle mitologico-classiche, lo studioso inglese si situa più precisamente entro l'orizzonte di una scienza romantica del mito, dove per mito si intende lo strumento per investigare nel patrimonio psichico della storia umana (Scarpelli 2018). Nell'esplorazione di Frazer che mira nello specifico «a ricondurre le vicende di dèi ed eroi al centro di una riflessione culturale creativa» (Scarpelli 2018, 9), il mito è inteso essenzialmente come allegoria e manifestazione dell'inconscio dell'*homo sapiens* nel suo cammino storico culturale in sintonia con le coeve teorie psicanalitiche di Freud<sup>7</sup>. Che l'approccio di Frazer sia stato filtrato dalla ricezione dei romantici tedeschi e, più verosimilmente, dall'apporto razionalistico e proto-psicanalitico al mito di Heinrich Heine è fuori di dubbio. Mentre si dedicava allo studio dell'antichità classica sulle orme di Pausania, Frazer proponeva all'editore MacMillan una traduzione dell'opera poetica di Heine, che tuttavia non venne mai accolta. Sulle sue orme Frazer aveva intrapreso numerosi viaggi durante gli anni universitari per studiarne l'opera e la lingua, ritenendo Heine sino alla fine il proprio unico e intramontabile «poet of choice» (Ackermann 1987, 9).

<sup>7</sup> Il rituale del *rex nemorensis*, ad esempio, è letto come mito di iniziazione e di successione in parallelo con il mito di Edipo, così come le intuizioni sui culti della rinascita si legano alle dinamiche psicologiche in atto nella tragedia classica del filosofo Nietzsche e al rapporto dell'inconscio con l'aldilà di Erwin Rohde (Scarpelli 2018, 130-98).

## 2. Tra storiografia e *Zeitkritik*

Nelle opere mitologiche heiniane da *Elementargeister* (1837) a *Die Götter im Exil* (1853) è evidente la propensione alla riscrittura del mito a partire dallo studio di fonti storiche e mitografiche. Heine si era dedicato con particolare attenzione allo studio e alla narrazione cronachistica della storia già durante gli anni universitari a Göttingen, dove emerge l'importanza dell'attività di studio e ricerca più che di scrittura: «Ich schreibe wenig, lese viel. Immer noch Chroniken und Quellenschriftsteller» (HSA XX, 183), riporta a Moses Moser invitandolo a leggere la *Kirchengeschichte* di Schröckh. Quest'opera, letta nel 1825, era servita a Heine per comprendere la storia della chiesa tra Medioevo ed Età moderna in relazione al fenomeno storico della persecuzione ebraica e dei roghi di libri, che gli era servita da avantesto per la stesura del *Rabbi von Bacherach*.

Lo studio della storiografia rappresenta dunque una fase propedeutica di lavoro alla riscrittura del mito, che emerge quale strumento artistico ed espressivo atto a veicolare e sostenere la tesi di base della concezione heiniana alla base della sua opera ideologica *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1834), ovvero la tesi dell'originario panteismo della cultura germanica (DHA 8/1, 62). Questa, come altre opere saggistiche heiniane, rappresentano una sorta di officina delle idee per il lavoro sul mito. Esse hanno inoltre la particolarità di essere «zeitkritische Schriften», scritti sulla storia attuale, laddove il ruolo del mito non è mai quello di storicizzare, ma sempre di attualizzare la storia. I *Französische Zustände* sono concepiti sì come articoli pamphlettistici, ma dal carattere storiografico che articolano una «Geschichtsschreibung der Gegenwart» (HSA XXI, 32) secondo un'impostazione di studio storico-analitica del presente (Lämke 1999). Questa eredità storiografica proviene dal maestro Friedrich Schlegel, il quale nei frammenti aveva definito lo storico come un profeta: formula, questa, che Heine attribuisce anche a Schiller, definendolo per giunta come un 'profeta rivolto all'indietro', «rückwärtsgekehrter Prophet» (DHA 81/, 154), e che adotta ancora nella seguente variante, mettendone in luce una funzione medianica: «Der Historiker ist immer ein Merlin, er ist die Stimme einer begrabenen Zeit, man befragt ihn, und er gibt Antwort, der rückwärtsschauende Prophet» (DHA 10, 318).

Heine è interessato non alla storia passata o alla storia in sé presa, al dato storico inattuale, ma al presente. Utilizza perciò la storia con fine metastorico guardando i fatti del presente come se fosse rivolto sempre indietro, o come se li osservasse «attraverso un cannocchiale rovesciato» (Ginzburg 2008)<sup>8</sup>. Nel maestro A. W. Schlegel, Heine loda l'attività di traduttore e retore, grande conoscitore della metrica alessandrina, ma deplora la mancanza di un impianto filosofico e di uno sguardo retrospettivo che gli consenta di analizzare il passato, che pur così bene

<sup>8</sup> «Per capire il presente dobbiamo imparare a guardarlo di sbieco oppure dobbiamo imparare a guardare il presente a distanza come se lo vedessimo attraverso un cannocchiale rovesciato. Alla fine l'attualità emergerà di nuovo, ma in un contesto diverso inaspettato», Carlo Ginzburg, *Rileggere Hobbes oggi* (2008).

conosce, alla luce del presente. È la storia presente, quella nella quale Heine vede molta più poesia che non nel passato, un presente moderno che pure Schlegel ebbe la fortuna di vivere nell'era napoleonica ma che non riuscì ad apprezzare, in un tempo storico in cui Parigi pullulava di eroi, re e dèi... e dove «Napoleon jeden Tag ein gutes Epos improvisierte» (DHA 8/1, 171). Tanto più Heine deplora Schlegel poiché questi, pur capace di sentire tutti i dolori del presente, non fu in grado di leggere nelle sofferenze della nostra epoca le doglie della rinascita, e di questo travaglio non sentì «la santità, né la necessità per la futura salvezza del mondo»:

Er erkannte alle Herrlichkeiten der Vergangenheit und er fühlte alle Schmerzen der Gegenwart. Aber er begriff nicht die Heiligkeit dieser Schermez und ihre Notwendigkeit für das künftige Heiler der Welt. Er sah die Sonne untergehn und blicke wehmütig nach der Stelle Untergangs und klagte über das nächtliche Dunkel, das er heranziehen sah; und er merkte nicht, daß schon ein neues Morgenroth an der entgegengesetzten Seite leuchtete (DHA 8/1, 165).

Risulta quanto mai problematico collocare Heine all'interno della scuola storica tedesca che pure in Germania stava avendo ampio seguito accademico e scientifico. In *Verschiedenartige Geschichtsauffassung* Heine chiarisce la sua opposizione critica sia nei confronti delle teorie e metodi storici prevalenti tacciati entrambi di imparzialità politica, prendendo le distanze sia della scuola storica hegeliana progressista che concepisce la storia secondo una visione ciclica e dunque fatalista della storia; sia della scuola umanistica idealista, che crede che l'età dell'oro si collochi «nicht hinter uns, sonder vor uns» (DHA 10, 301), secondo una prospettiva civilizzatrice e illuministica che considera l'emancipazione sociale e politica futura come l'obiettivo del presente. Dalla dolorosa constatazione di un procedere organico circolare della natura che si ripete sempre allo stesso modo come nel continuo movimento delle onde marine, arriva all'idea di un'umanità dominata deterministicamente dalle stesse leggi della ripetibilità organica:

Ach! wenn man dieser Naturerscheinung länger zuschaut, so bemerkt man, daß das vorwärtsgeschrittene Meer nach einem gewissen Zeitlauf sich wieder in sein voriges Bett zurückzieht, später aufs neue daraus hervortritt, mit derselben Heftigkeit das verlassene Terrain wieder zu gewinnen sucht, endlich kleinmütig wie vorher die Flucht ergreift, und, dieses Spiel beständig wiederholend, dennoch niemals weiter kommt... Auch die Menschheit bewegt sich nach den Gesetzen von Ebbe und Flut, und vielleicht auch auf die Geisterwelt übt der Mond seine siderischen Einflüsse.– (DHA 11, 47).

Ma Heine comprende anche l'inutile transitorietà della vita. Nel rifiuto per una storia che nobiliti solo l'inutile transitorio, «das unnütz Vergängliche», o che consideri il presente solo come fine per uno scopo futuro e non un mezzo, si colloca la visione di una storia che sia pienamente radicata nelle «Ansprüche[n] jener

ersten wirklichen Welt, welcher doch der Vorrang gebührt» (DHA 8/1, 153), in controtendenza dunque con gli 'indifferentisti' della *Kunstperiode*. La ragione e la scienza in senso umanistico e illuministico non è sconosciuta da Heine che pure la esercita, ma essa deve restituire i godimenti che il cristianesimo cattolico ci avrebbe per tanto tempo sottratti, poiché egli si rende conto che l'umanità è chiamata non soltanto ad un'uguaglianza celeste ma anche terrena:

Aber nein, das Wissen, die Erkenntniß der Dinge durch die Vernunft, die Wissenschaft giebt uns endlich die Genüsse, um die uns der Glaube, das katholische Christenthum, so Lange geprellt hat; wir erkennen, daß Menschen nicht bloß zu einer himmlischen, sondern auch zu einer irdischen Gleichheit berufen sind (DHA 8/1, 160).

La filosofia della storia presente di Heine sembra riecheggiare più tardi nelle nietzschiane *Unzeitgemäße Betrachtungen* (1873-76) quando nella seconda Inattuale *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, distinguendo tra uomini storici e sovrastorici (cioè passivo-contemplativi), Nietzsche elogia la superiorità intellettuale dell'«uomo storico», il quale, guardando al passato per comprendere il presente, si porrebbe al servizio della vita:

Wir wollen sie die historischen Menschen nennen; der Blick in die Vergangenheit drängt sie zur Zukunft hin, feuert ihren Mut an, es noch länger mit dem Leben aufzunehmen, entzündet die Hoffnung, daß das Rechte noch komme, daß das Glück hinter dem Berg sitze, auf den sie zuschreiten. Diese historischen Menschen glauben, daß der Sinn des Daseins im Verlaufe seines *Prozesses* immer mehr ans Licht kommen werde, sie schauen nur deshalb rückwärts, um an der Betrachtung des bisherigen Prozesses die Gegenwart zu verstehen und die Zukunft heftiger begehren zu lernen; sie wissen gar nicht, wie unhistorisch sie trotz aller ihrer Historie denken und handeln, und wie auch ihre Beschäftigung mit der Geschichte nicht im Dienste der reinen Erkenntnis, sondern des Lebens steht (Nietzsche, 1954, 216).

A cavallo tra XVIII e XIX secolo in Germania si assiste a un progressivo sviluppo in senso scientifico delle discipline storiche, che cominciano a integrare metodologicamente elementi provenienti dalle scienze sociali e naturali e del nascente cognitivismo. La svolta in senso scientifico delle discipline storico-umanistiche è legata allo sviluppo di nuove metodologie di tipo empirico ed ermeneutico adottate in ambito accademico dallo studioso August Friedrich Wolf e applicate ai testi antichi e alla trattatistica enciclopedica, i quali, favorendo una «*Verwissenschaftlichung der Philologie*» (Kolk 1999, 90), spostavano la centralità della storia studiata ancora nell'ambito di una *Alterthumwissenschaft* di impostazione archeologica verso i modi della nascente *Kulturwissenschaft*.

La storia letteraria di Heine risente di questo mutamento critico, collocandosi nel dibattito all'interno della scuola storica tedesca che diventava sempre più storia

delle idee. Essa è stata intesa, infatti, «als Beispiel für eine operative Konzeption [...], die sich philologischer detailkumulation begibt, um politisch-historisches Orientierungswissen zur Verfügung zu stellen» (Kolk 1999, 93). Si tratta di un orientamento operativo che Heine persegue sia nella scrittura pubblicistica, per la compresenza di elementi di riflessione storica contemporanea e di critica storico-filosofica, sia nell'opera letteraria con i suoi mezzi stilistici e modi espressivi e soggettivi. Già nel saggio *Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers* (1821) Wilhelm von Humboldt considerava la storia del mondo come guidata da idee quali espressioni dello spirito umano, postulando un'identità tra riflessione cognitivo-soggettiva dell'uomo e conoscenza empirico-oggettiva degli eventi storici, indicando al contempo nella capacità di intuizione critica e deduzione la missione dello storiografo. Egli è chiamato non solo leggere la realtà, l'accaduto, «das Geschehene», ma a raccogliere anche il dato non visibile, sparso, «zerstreut, abgerissen, vereinzelt» che compone parte dell'universo sensibile, per riordinarlo in un tutto significativo attraverso la *Phantasie* (Humboldt 1910, 80). In questo modo, Humboldt colloca la storiografia in una dimensione creativa e poetica oltre che ermeneutica, qualificando lo storiografo come storico e poeta ad un tempo. La comprensione degli eventi storici così delineata, prosegue Humboldt, non può essere solamente frutto di una lettura lineare, logico-consequenziale, che darebbe un'idea distorta della realtà, laddove ovunque si mostrano buchi, falle, salti, elementi spuri. Lo storiografo deve tenere conto della storia con le sue connessioni interne, osservando le forze coinvolte nel processo storico, valutando la direzione che queste stanno prendendo in un certo momento:

Auch der Geschichtsschreiber, wie der Zeichner, bringt nur Zerrbilder hervor, wenn er bloß die einzelnen Umstände der Begebenheiten, sie so, wie sie sich scheinbar darstellen, aneinander reihend, aufzeichnet; wenn er sich nicht strenge Rechenschaft von ihrem innern Zusammenhänge gibt, sich die Anschauung der wirkenden Kräfte verschafft, die Richtung, die sie gerade in einem bestimmten Augenblick nehmen, erkennt, der Verbindung beider mit dem gleichzeitigen Zustand, und den vorhergegangenen Veränderungen nachforscht (Humboldt 1910, 89).

Si tratta di un'impostazione sinottica e diacronica in grado, secondo Wittgenstein, di restituire una «übersichtliche Darstellung» un quadro d'insieme composto di connessioni interne e 'anelli mancanti'<sup>9</sup>: una metodologia che sarà perseguita da Frazer nel suo *The Golden Bough* (Wittgenstein 1975, 28). Heine similmente ammette che la difficoltà più grande nello scrivere una storia letteraria

<sup>9</sup> La formula 'anelli mancanti' è utilizzata dai teorici dell'evoluzionismo per intendere «forme intermedie tra stadi antichi e stadi recenti di variazione», poi adottata dalla ricerca storica warburghiana (Ginzburg 2017, XXX), ma risalente al naturalista illuminista Charles Devillers o de Villers, che la utilizza come «Forme intermediaires» e «chaînos manquants», (Didi-Huberman 2006, 66).

consista proprio nell'impossibilità di cogliere ogni cosa, ogni quisquilia, poiché ciò avrebbe il limite di dover registrare solo le manifestazioni più evidenti. Disconoscendo una storia letteraria di tipo pragmatico che si basi sulla descrizione dei primordi *ab ovo*, ma che invece esalti i fatti nei quali si riconosca l'impronta della necessità, egli avanza l'ipotesi, interessante per i futuri studi warburghiani, di dover cominciare a scrivere «eine literarische Astrologie», che spieghi con la congiunzione degli astri l'apparire di certe idee o dei libri in cui queste si manifestano (DHA 8/1, 216). In questa concezione astrologica e planetaria della storia della letteratura risuona ciò che Herder aveva antiveduto nel primo libro delle *Ideen*. Herder concepiva la storia dell'umanità come un movimento fisico degli astri, dal momento che la terra è essa stessa una stella che interagisce all'interno di un sistema ordinato di altre stelle e pianeti in continua evoluzione. Per comprendere la filosofia della storia del genere umano bisognava volgere gli occhi al cielo: «Vom Himmel muß unsre Philosophie der Geschichte des menschlichen Geschlechts anfangen» (Herder 1989, 21). Leggere i movimenti dei pianeti, degli astri significa allora capire non solo la formazione della terra, «die Bildung unsre Erde», ma anche la sua destinazione futura, il tracciato dell'umane sorti, «unsre zukünftige Bestimmung» (Herder 1989, 25). Heine accolse questo prezioso suggerimento, e interpretò la storia spirituale dell'umanità come un continuo inesausto movimento marino condizionato dall'influsso lunare: «Auch die Menschheit bewegt sich nach den Gesetzen von Ebb und Fluth, und vielleicht auch die Geisterwelt übt der Mond seine siderischen Einflüsse» (DHA 11, 47). Assimilò questo pensiero e lo fuse con la concezione divina della tradizione mitografico-astrologica rinascimentale che interpretava gli dèi come pianeti, i quali a loro volta assumevano le caratteristiche attribuite alle divinità, con i loro vizi e difetti, pregi e virtù, stereotipie e inclinazioni umane; il tutto all'interno di un sistema allegorizzante e antropomorfizzato.

### 3. Alla ricerca delle ultime tracce del paganesimo

La demitizzazione è legata alla progressiva perdita del senso del divino e del sacro, che nel passato aveva la funzione di rendere coesa la comunità. La perdita di coesione a livello collettivo, con lo sfaldamento che opera su più fronti nella società moderna, si riflette a livello individuale nella crisi del soggetto. A livello psicanalitico è stato osservato come il volgersi all'ellenismo, nello specifico al suo politeismo, rappresenti nella storia umana una soluzione a tale crisi. La Grecia ha sempre offerto e ricostituito il modello di tale politeismo, meta di una regione psichica storica, immaginale e letteraria «dove gli Dei sono» e nella quale è utile ritornare, affinché la psiche possa «reimmaginare quelle che sono le sue difficili situazioni fattuali e storiche da un diverso e più vantaggioso punto di vista» (Hillman 1977, 16-7).

Heine oppose alla perdita del numinoso nel mondo moderno e secolarizzato un suo particolare ritorno alla Grecia, una maniera plasticamente e metaforicamente intesa di esilio psichico, conferendole la patente letteraria di *dèi in esilio*. Si tratta

tuttavia di un politeismo deforme, che allude al decadimento di ideali e forme classiche, corrotte da elementi di disturbo, e che riflettono un'immagine decisamente perturbata della greicità, piuttosto che serena, armonica e rassicurante. Se tali figure appaiono «tragiche, mostruose e innaturali», *mitologizzare* diventa un modo per *patologizzare* (Hillman 1983, 181). Lo stesso fenomeno è stato messo in evidenza a livello iconologico: quando la mitologia classica è stata messa a repentaglio con il declino dell'Impero romano divenne *barbara* e si inquinò: i miti classici vengono affiancati da quelli nordici ed orientali, mescolandosi e sovrapponendosi. Ad ogni ricorso storico la situazione muta nuovamente e la mitologia preesistente viene investita di nuove riconfigurazioni.

Nel *Ludwig Börne* Heine fa esplicito riferimento al decadimento mitico in ottica metastorica, mettendo in relazione la scomparsa degli oracoli di cui parla Plutarco alle soglie dell'antichità ellenistica con la Rivoluzione moderna (DHA 11, 43). Se in epoca ellenistica, alle porte di quella nuova era che comincia con la morte del grande Pan inizia un'epoca di imbarbarimento, contaminazione, incertezza per il futuro, dopo la Rivoluzione francese i vecchi dèi, dopo essere riapparsi brevemente sotto Napoleone I, tornano nuovamente in esilio, un esilio che è doppiamente connotato. La scomparsa degli oracoli è solo la prima di una serie di manifestazioni apocalittiche che investiranno la storia degli uomini e degli dèi, che da questo momento andranno incontro al proprio tramonto. L'Olimpo si trasforma in Pandemonio. Il decadimento è visibile a livello delle forme: gli dèi diventano figure demoniache, eteroclitiche (Seznec 2015, 285). Da un punto di vista del culto religioso, gli apologeti cristiani si faranno carico di condannare gli dèi antichi come «angeli caduti», i quali «troveranno ricetto sulla terra» (Pascal 2010 [1904] 62-4). Prende avvio la tradizione evemeristica, si accentua l'antropomorfismo degli dèi. Dagli angeli partoriti dalla mitologia rinascimentale e dalla apologetica cristiana nascono quelle contaminazioni tra antico e moderno che con così vivida immaginazione Heine ci raffigura in *Die Götter im Exil*.

Il saggio sugli dèi in esilio tematizza sotto forma di parodia il decadimento borghese degli dèi nel mondo contemporaneo. Alcuni di questi dèi sono stati avvistati sulle sponde del Reno, come Mercurio nella Frisia (Olanda settentrionale) e Bacco nel Tirolo, altri ancora, come Giove, si sono isolati in regioni insulari, come l'Isola dei Conigli. Gli dèi si trovano ora a vagare sulla terra nelle sembianze che più rispecchiano il loro archetipo divino. Invece che la grandezza, ne osserviamo il declino. Questi demoni mettono in scena una sorta di paradiso perduto dando forma a una moderna Babilonia: l'inferno ha trovato dimora a Parigi (DHA 3/1, 190). Due divinità femminili sono state catapultate nella capitale del XIX secolo e Heine le ha vedute coi propri occhi: sono Venere e Diana, l'una colta a passeggio come raffinata *femme galante* e «dame aux camélias», l'altra vista correre al galoppo nelle vesti di un'agile cavallerizza e indomabile cacciatrice di uomini (DHA 9, 240-41). Lo sguardo del poeta non è più rivolto al cielo, ma alla terra dove vede svolgersi «Das Meisterstück der Schöpfung: unser Menschenherz» (DHA 3/1, 408).

Nell'indagine della storia presente, Heine è interessato non tanto ad una lettura retrospettiva rivolta al passato, ma proiettata al presente: egli intende analizzare il presente, e con questo il futuro, per imprimere al presente una leggibilità storica. Lo sguardo retrospettivo del presente significava anche pensare lo stesso presente come parte di un percorso non lineare, fatto di salti di senso e repentine mutazioni, come prodotto non solo di sovrapposizioni, mescolamenti sopravvivenze, e reminiscenze, ma anche di tracce e sintomi: in una parola quello che Heine indica come *Spuren*. Le tracce rappresentano i residui vitali di epoche passate, trapassati nel presente. La ricerca delle tracce del paganesimo nell'età moderna e contemporanea che delinea in una lettera da Helgoland, è il primo nucleo di indagine che lo conduce verso la teoria degli dèi in esilio:

Zu diesem Behufe beschäftigte ich mich jüngst mit Nachforschung über die letzten Spuren des Heidentums in der getauften modernen Zeit. Es ist höchst merkwürdig, wie lange und unter welchen Vermummungen sich die schönen Wesen der griechischen Fabelwelt in Europa erhalten haben. – Und im Grunde erhielten sie sich ja bei uns bis auf heutigen Tag, bei uns, den Dichtern. Letztere haben seit dem Sieg der christlichen Kirche immer eine stille Gemeinde gebildet, wo die Freude des alten Bilderdienstes, der jauchzende Götterglaube sich fortpflanzte von Geschlecht auf Geschlecht, durch die Tradition der heiligen Gesänge (DHA 11, 46).

Paganesimo e cristianesimo sono per Heine idee indistruttibili, «unzerstörbar und unsterblich» (DHA 8/1, 14), che si sono fronteggiate in un imperituro scontro fino a prevalere l'una sull'altra. Ma se l'idea del cristianesimo vittorioso è quello che nella storia ha continuato a vivere senza occultamenti, il paganesimo morente al contrario è stato costretto a nascondersi per sopravvivere, in quei luoghi che ancora potevano proteggerli: la natura, l'arte, la poesia, «im Dunkel alter Tempeltrümmer oder Zauberwälder» (DHA 9, 125).

Le *Spuren* heiniane rimandano per certi versi a quelle che Jacob Burckhardt indicò come «lebensfähige Reste», elementi residuali significativi della storia che lo condussero alla teorizzazione e periodizzazione del Rinascimento attraverso una lettura morfologica della storia culturale, che univa cioè visione diacronica della cultura e sincronica delle forme storiche e artistiche. Warburg condenserà a sua volta tale dinamica nel concetto di *Pathosformel* all'interno della teoria sul *Nachleben* (Ghelardi 1991, 129; Didi-Huberman 2006, 77; 313). Guardando all'immensa produzione e alla varietà dell'opera burckhardiana, non possiamo non notare l'ampia visione prospettica sulle dinamiche della storia del mondo, utili alla descrizione della storia dell'arte antica e moderna come risultato di quelle dinamiche. Dagli studi sull'antichità e sul Rinascimento, Burckhardt arriva a proporre un modello di storia universale non lineare e cronologico che «reclama la continua tensione» e in cui l'intreccio di «tre potenze [...] lo stato, la religione, la cultura [...] determina il carattere e il corso degli avvenimenti storici» (Banfi 1945, 8-9). Una lettura analoga emerge ad esempio, in *Die Zeit Constantins des Grosses* (1852), quando, considerando le cause della decadenza dell'Impero romano,

Burckhardt si era concentrato sui rapporti di forza tra paganesimo e cristianesimo (Momigliano 1975, 19).

Heine adotta una simile indagine morfologica: avendo intuito l'intima sinergia tra fenomeni storico-politici e vita artistica e materiale, egli cercò di legare quei fenomeni alla storia letteraria. Nello sviluppo della rappresentazione storico-mitologica degli dèi antichi nel mondo contemporaneo, Heine individua due tendenze di fondo che caratterizzano la differenza tra mitologia germanica e mitologia francese: la prima si contraddistingue dalla forma demoniaca cui sono stati sottoposti gli antichi dèi nel folklore a causa della superstizione religiosa; la seconda si caratterizza ancora per la forma classicheggiante, venata di accenti fiabeschi e melusiniani. Questi universi mitologici antitetici sono dovuti secondo Heine a un diverso sviluppo estetico delle ideologie attribuibile alla diversa concezione religiosa che le ha plasmate: in Germania la dominante cattolica ha condotto guerra al panteismo e, vincendo, ha trasformato gli dèi in demoni sottoponendoli alla propria giurisdizione; al contrario in Francia, dove regnava il paganesimo, gli dèi hanno potuto sopravvivere come spiriti elementari, assumendo la forma 'vittoriosa', più dolce e amabile del paganesimo. Ed è nella credenza nazionale germanica, che da panteistica è stata demonizzata, che si manifesta per Heine il vero spirito iconoclasta del cristianesimo (DHA 8/1, 14).

Ma Heine va ben oltre la storia moderna. Egli è interessato non solo alle cause, ma soprattutto agli effetti che tali processi storici esercitano sul suo presente. La storia ecclesiastica non gli interessa di per se stessa, ma come fenomeno storico utile per un'analisi delle resistenze che quella storia dei diavoli, nemici della Chiesa opposti alla dottrina monoteista forniva alla prova della demonizzazione delle divinità pagane costrette all'esilio e sopravvissute nella modernità. È sua l'idea, originalissima, di una sopravvivenza di quelle resistenze psichiche, latenze, spettri, *Schreckbilder* nel mondo contemporaneo borghese. Sua l'idea di una riemersione, di una rivitalizzazione, di una ricomparsa di quelle latenze in maniera deformata, deturpata. Warburg evidenzierà tale processo alla luce dello studio iconologico degli dèi planetari negli affreschi rinascimentali di Palazzo Schifanoia, da cui trae la teoria della forma demonizzata del patrimonio mitologico classico nell'astrologia medievale, così come nelle successive rappresentazioni allegoriche inficiate da credenze superstiziose in epoca luterana:

Die klassisch-vederelte, antike Götterwelt ist uns seit Winckelmann freilich so sehr als Symbol der Antike überhaupt eingepägt, daß wir ganz vergessen, daß sie eine Neuschöpfung der gelehrten humanistischen Kultur ist; diese 'olympische' Seite der Antike mußte ja erst der althergebrachten Dämonische abgerungen werden; denn als kosmische Dämonen gehörten die antike Götter ununterbrochen seit dem Ausgange des Alterthums zu den religiösen Mächten des christlichen Europa und bedingten dessen praktische Lebensgestaltung so entscheidend, dass man ein von der christlichen Kirche stillschweigenden geduldetes Nebenregiment der heidnische Kosmologie, insbesondere der Astrologie, nicht leugnen kann (Warburg 1998, 491).

La storia delle sopravvivenze degli dèi è una storia di mutilazioni e aberrazioni, di anamorfosi e ritorno del rimosso – rimosso che torna a infestare il presente e perturbarlo quanto più è stato sommerso. Heine immagina che a Parigi gli dèi antichi, intesi come spiriti antropomorfi di quelle idee pagane, sopravvivano come poveri emigrati che per scampare alla persecuzione sono costretti a travestirsi e mascherare il loro aspetto, svolgendo le più umili professioni borghesi in accordo con il carattere e le inclinazioni loro tradizionalmente attribuite dai poeti: «Viele dieser armen Emigranten, die ganz ohne Obdach und Ambrosia waren, mußten jetzt zu einem bürgerlichen Handwerke greifen, um wenigstens das liebe Brot zu erwerben» (DHA 9, 126). Heine, pur senza la pretesa di indicare una nuova impostazione storiografica, intuì in qualche modo che nella storia europea si erano date alcune analogie significative tali da presupporre che le transizioni, i passaggi e i mescolamenti tra le diverse epoche fossero frutto di alcuni residui vitalistici, sopravvissuti nei passaggi epocali perché indistruttibili, impossibili da annientare. L'esilio degli dèi infatti tornerebbe a ripetersi in una duplice, se non triplice analogia nei differenti momenti della storia delle rivoluzioni: il primo esilio coinciderebbe con la sconfitta e cacciata degli dèi dall'Olimpio dopo la Gigantomachia; il secondo riguarderebbe la sconfitta subita con la vittoria di Cristo, mentre un terzo implicito esilio è quello della fuga degli dèi nel XIX secolo. Tale interconnessione analogica tra diverse epoche storiche emerge nell'introduzione a *Die Götter im Exil*:

[...] die armen alten Götter, von welchen oben die Rede, zur Zeit des definitiven Sieges des Christentums, also im dritten Jahrhundert, in Verlegenheiten gerieten, die mit älteren traurigen Zuständen ihres Götterlebens die größte Analogie boten. Sie befanden sich nämlich jetzt in dieselben betrüblichen Notwendigkeiten versetzt, worin sie sich schon weiland befanden, in jener uralten Zeit, in jener revolutionären Epoche, als die Titanen aus dem Gewahrsam des Orkus heraufbrachen und, den Pelion auf den Ossa türmend, den Olymp erkletterten (DHA 9, 126).

Nel mondo contemporaneo il destino degli dèi in esilio rappresenta la reazione esasperata a una Parigi che andava sempre più trasformandosi politicamente in senso reazionario, laddove solo pochi anni prima poteva vantarsi di essere la patria della gioia di vivere pagana, quasi un'estensione moderna dell'epoca rinascimentale:

Die Renaissance [...] ist jetzt in Mode in Paris. Alles meubliert und kostumirt man jetzt im Geschmack dieser Zeit [...]. Was bedeutet diese plötzlich erwachte Leidenschaft für jene Epoche der erwachten Kunst, der erwachten Lebensheiterkeit, der erwachten Liebe für das Geistreiche in der Form der Schönheit? Vielleicht liegen in unserer Zeit einige Tendenzen, die sich durch diese Sympathie bekrunden (DHA 12/1, 296-97).

L'intreccio tra libertinismo francese settecentesco, risvegliatosi durante i primi anni della monarchia di Louis Philippe negli anni Trenta dell'Ottocento, e immoralismo Cinquecentesco italiano nella capitale francese era del resto un fatto storico. Il glorioso Rinascimento italiano era migrato a Parigi con Caterina de' Medici nel XV secolo per essere propagato sotto l'impulso di Francesco I alla corte Valois. Due civiltà venivano così legate indissolubilmente nel segno della rinascita dell'antico.

#### 4. *Nachleben der Antike*: sopravvivenza ed esilio

Nell'ambito della *Kulturwissenschaft* la formula della *survivance* o *Nachleben* verrà teorizzata per la prima volta dallo storico dell'arte Anton Springer (*Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, 1867), per indicare il persistere dell'influsso dell'antichità nel Medioevo (Settis 2014, 147). Solo con Aby Warburg il termine diviene concettualmente noto, avendo sviluppato una metodologia di catalogazione delle immagini basata sul motivo della sopravvivenza nell'Atlante *Mnemosyne*, nel quale sono raccolte duemila immagini del Rinascimento e il cui nucleo è rappresentato dalla sopravvivenza di motivi pagani trasmessi attraverso la memoria storico-culturale (Didi-Huberman 2006, 81).

Eppure l'idea originaria di sopravvivenza warburghiana dovrebbe potersi far risalire agli *Dèi in esilio* di Heine, «testo fondamentale, evidentemente, per qualsiasi idea ci si voglia fare del 'Nachleben der Antike'» (Didi-Huberman 2006, 313) e che Warburg aveva letto in relazione alla leggenda di Dioniso, come sappiamo dagli appunti lasciati per la costruzione della sezione della propria biblioteca (Warburg 1934, 277). Se il termine *Nachleben*, letteralmente 'dopo-vita', è recepito nella *Kulturwissenschaft* come sinonimo di 'sopravvivenza' entrando nel lessico della storia delle idee come un'innovazione all'interno storia antropologica dell'arte, bisogna dunque dire che questa teoria, o per lo meno, la concezione di una qualche sopravvivenza delle tracce dell'antico nel moderno non era estranea a Heine, che su tale incredibile intuizione fonderà la sua epopea mitica, la sua mitografia parodica degli dèi in esilio<sup>10</sup>.

Le *sopravvivenze* sono dunque tracce residuali ed elementi spuri, sui quali la storia per un motivo o un altro ha operato un processo di occultamento, e che tuttavia procedono sotterranee e si ripresentano vivificate in seguito dopo molto tempo e in maniera del tutto inaspettata. Con un lungo salto temporale ritroviamo teorizzato il concetto nella variante *survivals* con l'etnologo britannico Edward B.

<sup>10</sup> Se volessimo andare ancor più a ritroso il concetto di sopravvivenza come idea archeologica di *Relikt* era già presente nella *Metafisica* di Aristotele, dalla quale attingerà a sua volta il filologo classico Salomon Reinach nella variante francese *survivance*. Il concetto di sopravvivenza è sviluppato da Reinach alla luce del nesso che egli rinviene tra le leggende derivanti dal mito di Orfeo e che intuisce come originarie di un'unica fonte, ovvero dall'*Urmythos* egizio di Osiride (Häfner 2020, 133).

Tylor (1871): «Survivals are processes, customs, opinions and so forth, which have been carried on by force of habit into a new state of society different from in which they had their original home» (Tylor, 1958, I, 16). Dalla *science of culture* di Tylor si ispireranno non solo le teorie evoluzionistiche e l'antropologia della storia dell'arte della scuola di Warburg (Didi-Huberman 2006, 52-3), ma anche le idee psicanalitiche. *Survival* compare infatti ancora sotto forma di idea archetipica, così come è elaborata dalla psicologia del profondo; quindi in Freud come sinonimo di esperienza individuale infantile, universale ed arcaica (Blumenberg 1991, 191).

Una ricerca storiografica delle tracce in senso tyloriano dunque era stata pionieristicamente avviata da Heine, interessato a vedere quali sintomi si tramandano, cosa permane, quale è il dato inamovibile, permanente, atemporale inattuale e pure sempre presente, che si trasmette nel passaggio storico dall'antichità attraverso il medioevo per arrivare alla contemporaneità. Le immagini o forme sopravvivenenti hanno una carica virale, una forza fantasmatica di resistenza, un gradiente di permeabilità nella cultura nella quale si travasano, una sorta di tenacia storica. Se di forma o di contenuto, non importa sapere quale tipo di traccia Heine in realtà cercasse, poiché con Warburg si renderà evidente come questa distinzione non sussista, dal momento che ogni forma sensibile, ogni elemento tangibile veicola un contenuto preciso, un'idea. Anche quella delle vestigia dell'antichità nel Rinascimento fiorentino è un'indagine che si svolge sul terreno iconologico delle forme, degli stili, ma anche in senso antropologico nella ricerca degli atteggiamenti, dei movimenti e nelle dinamiche psichiche, poiché già per Burckhardt questi resti erano *lebensfähig*, viventi, caratterizzati da un'«energia residua, traccia di vita passata, di una morte appena evitata e quasi continuata» (Didi-Huberman 2006, 58), come un fantasma che rinasce travasandosi nel presente e lo trasforma, mentre quello acquista una nuova vita. Se allora il *Nachleben* warburghiano è stato letto come un modello anacronistico che rompe con le filiazioni vasariane e le nostalgie winckelmanniane per fondare una nuova teoria della storia in senso dialettico, una teoria che dilata la storia e la anacronizza, allo stesso modo operava Heine nella sua ricerca delle tracce del paganesimo antico nella modernità all'interno di un progetto che prende forma sull'isola di Helgoland, dove egli si trovava per poter godere periodicamente dei benefici marini.

Con il motivo degli dèi in esilio – l'ultimo e più compiuto complesso mitico sviluppato in conclusione dell'elaborazione della propria filosofia storico-religiosa, che percorre un lungo cammino in prosa e in poesia, dal ciclo *Nordsee* (1826) e fino a *Die Götter im Exil* (1853) – Heine si inserisce tra la critica della nostalgia grecofila dell'idealismo, l'utopia politica romantica e la parodia della moderna epoca borghese e capitalistica. In questo motivo emerge condensato uno spiccato interesse storiografico e mitocritico del divino inteso non solo come specchio della bellezza perduta e ora degradata, dei valori pagani antichi irrimediabilmente perduti e a cui aspira in seno ad un movimento di rinnovamento utopistico, ma come riflessione sul potenziale vitalistico del divino colto soprattutto nel suo carattere metastorico e sopravvivenente nel presente, legato cioè a valori estetici e psichici che egli individua come originari della cultura antica.

Nel neopaganesimo sopravvivente heiniano di derivazione paracelsiana<sup>11</sup> – che si basa su una visione panteistica della natura come popolata da spiriti elementari, forme degradate di divinità e che riprendeva a sua volta una concezione sviluppata da Aristotele fino alla Scolastica (Röling 2019, 144-66) – il mondo contemporaneo appare come popolato da dèi sopravviventi, che si aggirano come fantasmi e nature grottesche e demoniache, perché rese orribili e detestabili, cioè mortificate dalla morale ascetica, nonché degradate e fiaccate da secoli di lotta contro il cristianesimo fustigatore, che li ha costretti metaforicamente alla fuga e alla perpetua erranza. L'esaltazione della grecità lascia così il posto all'idea di decadenza associata all'antichità, di cui l'Ellenismo, ultimo tratto dell'aurea grandezza alessandrina, è emblema e simbolo, «ponte storico fra la primitiva barbarie asiatica e la moderna» (Mittner 1964, 198), secondo uno schema che Heine vede ripetersi a sua volta nella fine della Parigi monarchica.

Gli dèi antichi, dopo Napoleone, sono diventati demoni irrequieti, angeli caduti, che sulla terra vagano senza sosta in attesa della redenzione, sopravvivono in forme camuffate, si rifugiano nelle statue e nei relitti di un fastoso passato, escono allo scoperto solo di rado nella società civile, nei luoghi del piacere libertino, dedicandosi a danze sfrenate come il can can, la moderna danza baccantica: «Wir tanzen hier auf einem Vulkan – aber wir tanzen. Was in dem Vulkan gährt, kocht und brauset, wollen wir heute nicht untersuchen, und nur wie man darauf tanzt, sey der Gegenstand unserer Betrachtung», spiega Heine in *Lutezia* (DHA 13/1, 154). Che Heine non sia interessato alle cause profonde che si celano sotto questo 'vulcano danzante' viene smentito dalla critica immediatamente successiva che muove alla chiesa e al cristianesimo dogmatico, responsabile della condanna delle arti, soprattutto della danza, forma artistica che più di tutte rimanda all'antico culto dei pagani romani e germanici, i cui numi si trasformarono in essere aerei e a cui il popolo attribuì, sempre nelle parole di Heine, una strana mania danzante:

Ich kann nicht umhin hier zu erwähnen, daß die christliche Kirche, die alle Künste in ihren Schooß aufgenommen und benutzt hat, dennoch mit der Tanzkunst nichts anzufangen wußte und sie verwarf und verdamnte. Die Tanzkunst erinnerte vielleicht allzusehr an den alten Tempeldienst der Heiden, sowohl der römischen Heiden als der germanischen und celtischen, deren Götter eben in jene elfenhaften Wesen übergingen, denen der Volksglaube, wie ich oben andeutete, eine wundersame Tanzsucht zuschrieb (DHA 13/1, 154).

<sup>11</sup> Per Heine Paracelso è «Naturphilosoph in der heutigen Bedeutung des Ausdrucks» (DHA 9, 12), fonte cinquecentesca chiave per lo sviluppo di un'indagine che dilata la filosofia della natura della *Naturalis Historia* di Plinio, e per il quale gli spiriti abitano e agitano gli elementi naturali, che avrà gran fortuna nella *Volkmythologie* romantica, in Goethe, Fouqué, Tieck, Eichendorff.

L'interesse rivolto al perenne conflitto tra istanze sensualiste di matrice pagana antica e l'ascetismo cristiano-giudaico percorre sotterraneo tutta l'opera heiniana, articolando un pensiero di tipo dialettico, che l'autore sostanzia attraverso l'appropriazione della filosofia panteista spinoziana, adottata e riadattata dai contemporanei sansimoniani, e in chiave estetica del sensualismo goethiano esaltato su tutti in *Römische Elegien* e *West-östlicher Divan*. Quest'ultimo rappresenta per Heine l'opera che Goethe volle consacrare ai godimenti terreni gettandosi tra le braccia del sano mondo corporeo dell'Oriente per ristorarsi dalle fatiche spiritualistiche del *Faust* (DHA 8/1, 61). Nel primo libro della Germania Heine va spiegando il significato personale che attribuisce ai concetti di 'spiritualismo' e 'sensualismo', che dice di intendere non alla maniera filosofica francese, ma come due modi distinti di pensiero cui sottenderebbe d'altronde tutta la storia religiosa e politica dell'umanità nella sua atavica scissione cartesiana:

[...] diese Worte beziehen sich nicht wie bey den französischen Philosophen, auf die zwey verschiedenen Quellen unserer Erkenntnisse, ich gebrauche sie vielmehr, wie schon aus dem Sinne meiner Rede immer von selber hervorgeht, zur Bezeichnung jener beiden verschiedenen Denkweisen, wovon die eine den Geist dadurch verherrlichen will, daß die Materie gegen die Usurpationen des Geistes zu vindizieren sucht (DHA 8/1, 29).

Il conflitto tra cristianesimo e paganesimo e il tramonto di quest'ultimo è sin dalle sue prime manifestazioni iconiche descritto come una violenta irruzione della silenziosa furia spiritualista nella dimensione edenica pagana, che si manifesta improvvisa provocando caos, ammutolimento e, infine, distruzione apocalittica: dall'irruzione della figura sanguinante di Cristo sul banchetto degli dèi festosi in *Die Stadt Lukka* (DHA 7, 173), all'arrivo degli iconoclasti zeloti durante la danza delle ninfe alla fine del libro su *Börne* che termina con il rogo di quelle (DHA 11, 130), alla comparsa del difensore cristiano e censore Eckart al cospetto del cavaliere che sfida a duello per impedirgli non solo l'ingresso al Venusberg ma addirittura per eliminarlo (DHA 9, 73), per arrivare all'entrata in scena dei *sergeant-de-villes* in *Die Götter im Exil* che pongono fine a un orgiastico baccanale (DHA 9, 129). Una ripetuta storia di lotte per la supremazia, quella tra paganesimo e cristianesimo secondo Heine, che se non altro sembra essere inficiata dalla sua stessa visione ideologizzata, comunque scettica e polarizzata, dal momento che essa mette in moto una dialettica che la più recente storiografia ha invece inteso in altri termini: «Nelle ricerche degli ultimi decenni il conflitto tra paganesimo e cristianesimo nel secolo IV è stato descritto in gran parte in termini di passaggi e contatti fra le due parti in causa; vi si è guardato come a un processo di dare e avere piuttosto che a una lotta» (Vogt 1975, 47).

Ad ogni modo, la lotta tra sensualismo pagano antico e spiritualismo cristiano rappresenta fino all'ultimo il perno attorno al quale ruota la concezione filosofica heiniana, impegnata a ridefinire e dimostrare non «die Absurdität des Kampfes zwischen unsterblichen Wesen» (Robertson 2008, 139), ma l'esistenza di un eterno

e imperituro conflitto ideologico tra istanze contrapposte ad ogni livello, morale, storico, sociale e politico che non sarebbe mai terminato e che soprattutto non avrebbe mai più riportato in vita l'antica gioia ellenica. Se l'ellenismo rappresenta un periodo gioioso e primaverile della storia umana, caratterizzato dalla fioritura dell'arte e della bellezza plastica e vitalistica, esso si presenta tuttavia come un momento concluso che solo una volta è tornato a fiorire, ma che difficilmente potrà farlo ancora in tempi attuali: «[...] die bildende Geist der Hellenen [...] Jene Denkmäler einer Frühlingsperiode der Menschheit, die nie wiederkehren wird und die nur einmal hervorblühen konnte, gingen unwiederbringlich zu Grunde, durch den schwarzen Zerstörungsfeier der Christen» (DHA 9, 45).

La tensione oppositiva generata dalla persecuzione cristiana trovava origine nell'atavico respingimento e occultamento di certi elementi vitalistici della cultura antica che non potevano essere letti sotto la lente dell'armonia e dell'equilibrio delle forme, della serenità e della compostezza, ma come manifestazioni di una tradizione antica fortemente chiaroscurale e destabilizzante, che proprio attraverso i miti metteva in luce il lato ctonio e infero, a tratti brutale, di certi rituali, come nei misteri, nel dionisismo e nell'orfismo. Queste manifestazioni sono quelle che infine riemergono dall'abisso e che si ripresentano nelle varie fasi della storia dell'umanità con rinnovato vigore, se non con una violenta irruzione. Quanto più il sensualismo e la gioia di vivere sono stati repressi e respinti, tanto più violentemente irrompono nel quotidiano, sembra dirci Heine. Il fenomeno artistico del ballo, soprattutto quello popolare, tanto importante nella Parigi del XIX secolo, viene letto da un punto di vista antropologico come reazione più o meno esasperata alla repressione del sensualismo. Emblematico allora diventa il rapporto tra il sensualismo dell'arte antica e la danza popolare moderna che viene intesa come una sopravvivenza post-ellenistica di quella repressa vitalità dionisiaca.

Le istanze di cui Heine intende dimostrare l'esistenza e sulla cui contrapposizione religiosa si è costruita l'idea del cristianesimo e dell'ellenismo si incarnano emblematicamente nelle fazioni di Elleni e Nazareni, gli uni eredi del sensualismo – dimensione in sintonia con la natura e intesa nel suo aspetto gioioso e vitalistico; gli altri adepti dello spiritualismo, tendenti al cupo ascetismo, alla mortificazione della carne, al rifiuto della dimensione edonistica. Un simile *Parteikampf* si svolge per lo Heine recensore della *Deutsche Literatur* di Menzel, anche a livello politico, oltre che religioso, tra *Liberalismus* e *Servilismus*, ossia repubblicani e autocrati, i primi sostenitori di una visione progressista di segno protestante, i secondi ancorati alle catene del cristianesimo medievaleggiante:

Es gibt nur zwei Prinzipie oder entgegengesetzte Pole der politischen Welt, und an beiden Endpunkten der großen Achse haben die Parteien sich gelagert, und bekämpfen sich mit steigender Erbitterung [...] zwischen Liberalismus und Servilismus, Republikanismus und Autokratie. [...] Die liberale Partei ist diejenige, die den politischen Charakter der neueren Zeit bestimmt, während die sogenannte servile Partei noch wesentlich im Charakter des Mittelalters handelt (DHA 10/1, 243).

Questa concezione pare analoga a quella tematizzata da Georg Büchner nella polarizzazione delle due fazioni rivoluzionarie nel dramma *Dantons Tod* (1835), ossia dantonisti epicurei da un lato, e robespierristi roussoiani e kantiani dall'altro. Thomas Mann vedrà riproposta tale opposizione – ormai alla luce della storia dell'arte di Burckhardt – nella contrapposizione tra Lorenzo il Magnifico, «il grande pagano», e Savonarola, «il grande nazareno», nel dramma *Fiorenza* (1905). Qui sfocia infatti la ricezione del libro di *Börne* con il motivo della contrapposizione tra sensualismo e spiritualismo à la Heine, che si incarna da un lato nella figura filopagana del Magnifico, dall'altro in quella ascetica del monaco ferrarese, come Mann spiega in una lettera al fratello Heinrich l'8 gennaio 1904 (Mann 2002, 264). Le categorie antitetiche di Elleni e Nazareni heiniane disegnano per Mann una psicologia universale, una «Weltpsychologie», come si legge in *Notiz über Heine* (1908), saggio che mette in relazione il libro di *Börne* a *Genealogie der Moral* di Nietzsche (Galvan 2006, 253-54).

## 5. Ellenismo

In Heine non troviamo una vera e propria dimensione filellenica intesa come amore ed esaltazione estetico-poetica per l'antichità greco-romana come negli autori dell'età classico-romantica (Butler 1935), né un approccio arcaicizzante ed antiquariale o idealistico alla maniera filologica; e nemmeno un atteggiamento politicizzato, come invece si osserva in tanta tradizione letteraria romantica francese (Calvié 2021). L'amore per l'antichità classica da parte di Heine va a legarsi piuttosto all'idea di un necessario recupero di valori legati 'al modo di vivere e sentire' ellenico:

Es galt nemlich nicht die tiefere Bedeutung der Mythologie durch neoplatonische Spitzfindigkeiten zu beweisen, den erstorbenen Göttern ein neues symbolisches Lebensblut zu infusiren und sich mit den plumpen, materiellen Einwüfen der ersten Kirchenväter, die besonders über den moralischen Charakter der Götter fast voltairisch spotteten, tagtäglich abzuquälen: es galt vielmehr den Helenismus selbst, griechische Gefühls- und Denkweise, zu vertheidigen und der Ausbreitung des Judäismus, der judäischen Gefühls- und Denkweise, entgegenzuwirken. Die Frage war: ob der trübsinnige, magere, sinnenfeindliche, übergeistige Judäismus der Nazarener, oder ob helenische Heiterkeit, Schönheitsliebe und blühende Lebenslust in der Welt herrschen sollte? Jene schönen Götter waren nicht die Hauptsache; niemand glaubte mehr an die ambrosiaduftenden Bewohner des Olympe, aber man amüsirte sich göttlich in ihren Tempeln, bey ihren Festspielen, Mysterien [...] (DHA 9, 47).

Questo passaggio fondamentale di *Elementargeister* sintetizza in modo perfetto il programma della nuova mitologia heiniana. Non si tratta infatti di esplorare ancora la mitologia, né scavare a fondo nei suoi significati reconditi come ha fatto il neoplatonismo per infondere agli dèi nuova vita – una vita solo simbolica; ma si

tratta di difendere valori, modi di vivere e sentire. Ellenismo, dunque, come contraltare allo spiritualismo giudaico, come antidoto all'ascetismo nazareno definito tetro, cupo, magro e ultraspirituale. All'opposto, afferma Heine, bisogna salvare l'Ellenismo, e con questo la serenità, l'amore della bellezza e l'esuberante gioia vitale.

Heine attualizza così il concetto di 'filellenismo' in una maniera del tutto *sui generis*, legandolo al contesto storico-politico a lui contemporaneo, imprimendogli una valenza psicologica, come modo di sentire e di agire, come atteggiamento e temperamento in *Ludwig Börne*, che rappresenta il pamphlet assoluto di questa sua battaglia. Tuttavia, la versione di Heine è notoriamente ideologica e orientata ad uso personale, poiché il concetto storico di 'ellenismo' non si presta a così facili polarizzazioni. Nella storiografia esso allude a quel periodo compreso tra la fine del mondo greco e l'inizio del predominio di Roma sull'Egitto, e che prevede la frammentazione dell'Impero macedone. Un'epoca, dunque, caratterizzata sostanzialmente da decadenza, disgregazione, sincretismo. Heine si appropria di questo concetto storiografico facendone un contenitore più ideale che storico, utile a tracciare un paragone tra l'idea di decadenza antica e quella contemporanea post-rivoluzionaria, seguendo un percorso storico ciclico che già troviamo tematizzato in *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* di Edward Gibbon (1771), il quale aveva osservato le diverse fasi della decadenza dell'Impero romano.

Non è un caso che proprio da Helgoland, dove nasce l'idea degli dèi in esilio, Heine scriva a Droysen, studioso di antichistica e fondatore del concetto di Ellenismo. Heine ne aveva apprezzato l'opera e gli offriva in cambio come segno di riconoscenza il suo *Buch der Lieder*<sup>12</sup>. Per Droysen l'ellenismo è visto come un periodo non solo fertile culturalmente, ma anche di decadenza, in cui l'Impero greco che era andato smembrandosi con la morte di Alessandro Magno nel 323 a.C., si caratterizzava per il progressivo annientamento delle libertà politiche e un appiattimento del genio creativo (Schmitt, und Vogt 1988, 1-2)<sup>13</sup>. Influenzato dalle idee di Herder, Niebuhr e Hegel, Droysen aveva approfondito il sincretismo dei popoli ellenici, arrivando a definire l'Ellenismo come un periodo organicamente definito, insieme storico, artistico e politico, che si estende dalla grecità al cristianesimo e caratterizzato dall'introduzione di elementi culturali ed etnici orientali nell'Occidente per mezzo del paideia classica. D'altro canto, l'Ellenismo emergeva come la fase più moderna della storia antica e perciò interessante da

<sup>12</sup> Droysen non aveva ancora pubblicato la sua opera *Geschichte des Hellenismus* (1836), ma Heine lo conobbe di persona a Berlino tra il 1827 e il 1829 quando Droysen lavora come precettore in casa di Felix Mendelssohn Bartholdy, che era a sua volta un caro amico di Heine.

<sup>13</sup> Nonostante i limiti di questa definizione, che non terrebbe conto del carattere comunque ancora identitario della cultura greca, il concetto di ellenismo di Droysen appare venato di teologismo e perciò ideologicamente orientato, nonché impreciso dal punto di vista cronologico.

analizzare per la mescolanza culturale e popolare degli elementi orientali con quelli greci.

Più che classica, infatti, l'antichità cui guarda Heine è proprio quella ellenica, in cui contaminazione e sincretismo furono dominanti soprattutto nello sviluppo religioso. Alcune interessanti considerazioni sulla fine del paganesimo si ritrovano poste a margine della *Zur Geschichte* e tratte dal primo volume di *Der Fall des Heidenthums* di H. G. Tzschirner (1829). Qui in particolare Heine annotava che il nome di 'elleni' non indica un popolo, bensì un'idea o rappresentazione (*Bild*), e che la prima causa del declino della religione pagana (*Verfall*) è dovuta alla separazione della ragione dalla sapienza religiosa e dal sacerdozio; il secondo motivo del declino è imputato al decadimento del sentimento nazionale causato dalla supremazia dei romani; infine che la religione si rifugia nei misteri, mentre il cristianesimo all'inizio è una celebrazione dei misteri (DHA 8/1, 450). Recepito così storicamente, il concetto di decadenza si articola nello sviluppo della visione dialettica della storia heiniana in accordo con lo studio culturalmente e ideologicamente orientato dell'Ellenismo da parte di Droysen, prendendo forma nella visione degradata degli dèi pagani come inquietanti fantasmi collocati nei loro elementi come in *Die Götter Griechenlands*, poi come demoni reietti nel mondo moderno in *Die Götter im Exil*.

Per esporre la teoria del declino del paganesimo ad opera del cristianesimo e la tirannide iconoclasta esercitata a danno dell'arte antica in *Elementargeister*, Heine inscena un'apostasia fittizia degna dei migliori retori latini servendosi, tra le altre fonti, anche di Gibbon, il quale «sich eben nicht besonders günstig über jenen Sieg aussprach» (DHA 9, 44). La storia della demonizzazione e degradazione degli dèi pagani che Heine trasforma in maniera innovativa e soggettivistica attraverso la tematizzazione dell'esilio divino – che serve a motivare l'odio nei confronti del cristianesimo iconoclasta assunto come momento incipitario di una generale perdita di gioia e serenità di vita, che si irradia fino alla modernità e responsabile di una generale *Versachlichung* culturale in senso borghese – si basa in realtà sull'analisi di ben conosciute fonti storiche, come egli infatti dichiara all'inizio del saggio *Die Götter im Exil*:

In der Tat, es ist wahr, das Thema, das ich aufs Tapet brachte, war keine Neuigkeit; aber es hat mit solchem Vulgarisieren alter Ideen immer dieselbe Bewandtnis, wie mit dem Ei des Kolumbus. Jeder hat die Sache gewußt, aber keiner hat sie gesagt. Ja, was ich sagte, war keine Novität, und befand sich längst gedruckt in den ehrwürdigen Folianten und Quartanten der Kompilatoren und Antiquare, in diesen Katakomben der Gelehrsamkeit, wo zuweilen mit einer grauenhaften Symmetrie, die noch weit schrecklicher ist als wüste Willkür, die heterogensten Gedankenknochen aufgeschichtet (DHA 9, 125).

In uno scritto più recente sul paganesimo morente in cui si analizza il passaggio storico dal tramonto dell'Impero romano d'Occidente all'inizio del Medioevo, si descrive il processo di demonizzazione degli antichi dei pagani attraverso l'analisi

degli scritti degli apologeti cristiani che fecero propria la teoria evemeristica, ma con parole che sembrano provenire direttamente dagli scritti sugli spiriti elementari di Heine:

Il cristianesimo dunque interpretò come malvagi tutti i demoni. [...] A tal condizione di demoni i filosofi del cristianesimo ridussero gli antichi dèi pagani. Essi non negarono la loro realtà né il loro intervento nei fatti umani; ma li giudicarono spiriti malvagi, insidiosi e ingannatori, che ponevano loro stanza nei templi e nelle statue consacrate ed ivi facevano risentire i loro malefici effetti, sconvolgendo le menti, distraendole dalla cognizione del vero Dio, irrompendo a quando a quando nei corpi miserandi degli uomini, torcendo le loro membra, distruggendone la salute [...]. Quando furono morti, gli uomini dedicarono ad essi simulacri; ma poiché essi erano nati di malvagio seme, Iddio decretò non fossero accolti nel cielo; sicché essi vagando vanno ora sconvolgendo non pochi corpi di uomini [...]. Non ebbero quindi più ricetto nel cielo e ricaddero sulla terra; sicché il diavolo da angeli di Dio li fece suoi satelliti e ministri [...]. Quelli che furono da essi procreati non furono né angeli né uomini, ma ebbero tra gli uni e gli altri intermedia natura (Pascal [1904] 2010, 62-4).

Gli elementi di riflessione storica confluiscono, come dicevamo, in Heine in una forma di elaborazione creativa dal carattere mitografico. Imparentata con l'epica e con la più antica storiografia, la mitografia si distingue per essere un genere di trascrizione della tradizione del patrimonio mitologico in prosa che si diffonde e sviluppa nel periodo ellenistico (AA.VV., *Enciclopedia dell'Antichità Classica* 2010, 910). Heine recupera questa tradizione sia per parodiarla, sia per proporre al contempo una sua personale mitografia moderna. Si potrebbe dire che la mitografia heiniana rappresenti l'antefatto, il lavoro propedeutico di un innovativo lavoro sul mito. Fecondi per la trattazione heiniana della materia mitica appaiono inoltre la storia vichiana e l'impostazione scientifica applicata allo studio del mito. Questa impostazione è condivisa non solo dagli studi di orientalistica di F. Schlegel, dalla critica filologica e dall'impostazione della scuola di Heidelberg che aveva avviato uno studio dei miti antichi e dei riti 'visti da Oriente', dunque da una prospettiva del tutto nuova che apriva ampi scenari sull'origine dei miti occidentali mettendo in correlazione questi ultimi con miti assai più antichi di derivazione asiatica; ma anche come dicevamo, dalla scuola storiografica di Droysen frequentata a Berlino. Lo sviluppo del concetto moderno di 'Ellenismo' si deve in realtà già prima a Herder, il quale ne aveva esteso l'uso dall'ambito linguistico a quello delle scienze umanistiche, avendo individuato nell'ellenismo la mescolanza del modo di sentire religioso ebraico con le idee della filosofia greca e orientale (AA.VV., *Enciclopedia dell'Antichità Classica* 2010, 910).

Heine sviluppa con gli dèi in esilio una visione storicista *sui generis* in cui epoche e periodi diversi non sono legati in maniera né logico-consequenziale, né si possono intendere come nettamente distinte. La ricerca delle tracce dell'antico nella modernità inaugurano allora una scrittura che si configura come «radicale

discontinuità storica»: attraverso le figure fantasmatiche dell'antichità, non-morte e sopravvivenenti, viene lasciato il segno del passato nel presente e al contempo invertito l'ordine della storia che non può più essere letto in maniera lineare (Erhart 1999, 498). Figure del ritorno, tracce del passato che sopravvivono nel presente, impossibilità di un distacco da ciò che si pensa superato: sono elementi non tanto di quella che definiremmo storiografia, in cui passato presente e futuro si intrecciano e sono in continuo movimento (Kilchmann 2013, 289). L'analisi mitocritica di Heine dischiude una visione transtorica, che si traduce in un'elaborazione letteraria e storica insieme del mito e che appare in tutta la sua originalità e ricercatezza, dove il patrimonio mitico viene recepito e poi decostruito soggettivamente, secondo una modalità di esercizio della memoria storica che è stata definita «post-histoire» (Erhart 1999, 489-506). Una prospettiva interessante è anche quella che guarda alla storia heiniana come «Leidengeschichte» anticipatrice della filosofia della storia di Walter Benjamin, laddove per Heine la storia avrebbe la triplice funzione critica di salvaguardia, conservazione e ricordo attraverso la memoria: «retten, was verloren geht; bewahren, was unterliegt; erinnern an das, was geopfert wird» (Höhn 1991, 178). Se infatti la letteratura di Heine concepisce la Storia come processo complesso e stratificato in cui ogni passo verso il progresso può essere anche reversibile, «in dem sozialer Fortschritt als potential vorhanden und realisierbar, immer aber auch reversibel ist», essa è anche una storia intesa come degradazione e decadimento, non in senso evoluzionista, ma già incredibilmente postmoderno, una storia crepuscolare, irrazionale, dolorosa «Verfallgeschichte, Triumph des irrationalen, Wiederholung des Falschen» (Kolk 1999, 95).

Il filellenismo letterario tendeva a considerare la mitologia come forma di allegorizzazione poetica del divino e considerava gli dèi come figure plastiche, antropomorfe, il cui significato culturale andava cercato nella dimensione estetica. La nostalgia degli dèi antichi nella forma di un 'tramonto dell'arte' che riecheggia sin dalla poesia *Die Götter Griechenlands* di Schiller nella letteratura tedesca tra Sette e Ottocento, si traduce con Heine in una vera e propria abiura dell'Olimpo sereno e immutabile così come era stato rappresentato dalla generazione classica. La fine della *Kunstperiode* goethiana impone di riconsiderare l'arte in un universo di senso più ampio, in direzione politica, come Heine sostiene in *Französischer Maler* (DHA 12, 46-7). Al contempo la mitologia in Heine si trasforma acquisendo una nuova dimensione epistemologica. Lo scavo nella mitologia antica, nelle forme del decadimento religioso con l'emergere delle superstizioni popolari e le conseguenti contaminazioni tra paganesimo e cristianesimo sono alla base di una ricerca storico-mitologica che conduce Heine a riconsiderare gli dèi non più come meri prodotti dell'arte, ma anche come rappresentazioni archetipiche. Se gli dèi sono ora considerati dei simboli, svuotati di senso nel mondo moderno che li contempla come fossero nature morte – due sono le possibili conseguenze. Da un lato gli dèi della tradizione classica perderanno per sempre il loro valore di armonia e perfezione, trasformandosi in figurine, rappresentazioni iconiche e dissacrate

della religione (*idola*) o verranno relegate per sempre in una dimensione profonda dell'essere umano: andranno in esilio.

Si introduce a questo punto l'idea nascente di una *Filosofia della mitologia* come sarà espressa da Schelling (1856). Nella letteratura dopo Heine gli dèi saranno più che mai considerati infatti belle immagini e chimere della fantasia, ultimo scampolo di un paradiso per sempre perduto, e la poesia parnassiana ne è l'esempio più lampante. In secondo luogo, essi saranno considerati funzionali ad un discorso diverso, che allude ad aspetti della coscienza umana, che collocherà in quelle figure i propri personali demoni, le proiezioni di mondi interiori. Gli dèi saranno infatti ciò che Freud intuì a proposito dei *Götter im Exil*, ovvero *Schreckbilder*, segni del perturbante, immagini dell'inconscio. Heine, prima ancora che affermare la morte di dio, dichiara con la fine del periodo artistico la morte degli dèi e della loro verità poetica: «Ich hab euch niemals geliebt, ihr Götter!» (DHA 1/1, 414).

Allo stesso tempo con Heine la mitologia acquista un nuovo statuto di verità, perché diventa storica e metastorica. In ciò consiste l'importanza della simbolica della mitologia romantica, ossia nell'aver scardinato la concezione erudita e antiquaria della mitologia per orientarla entro un sistema filosofico e critico più ampio che considerasse gli dèi come rappresentanti plastici di idee: il rigetto della mitologia ellenica plasticamente intesa non è un rifiuto dell'idea ad essa sottesa, ma è un'idea che Heine pone tutta sotto il segno di un'utopistica – seppure generalizzata e spesso semplicistica – visione dell'Ellenismo come annunciatore di una «gottfreudige Frühlingsidee» (DHA 5, 369-74), un'idea che è necessario recuperare da un originario momento di perdita. *Die Götter Griechenlands* allude anche al fatto che ogni epoca ha i suoi dèi, quelli attuali, «die neue Götter» sono per Heine tristi e spenti.

In questo frangente, possiamo pensare che Diana sia niente meno che una rappresentazione romantica, materializzazione poetica e malinconica del panteismo. Essa unirebbe dunque, nel progetto della mitologia heiniana, istanze simboliche arcaiche nell'idea di natura che essa incarna, e istanze poetiche nella plasticità figurale antropomorfa, evocando così il compimento del progetto dello *Älteste System Programm* romantico nell'obiettivo di una poesia che dia origine a una nuova mitologia, la mitologia della ragione, dalla quale per Heine prenderà forma un nuovo ordinamento delle cose: «lo spirito fa scoperte che promuovono il benessere della materia; con il prosperare dell'industria e con la filosofia [...] il terzo stato si eleva; la rivoluzione già brontola nei cuori e nei cervelli» (Heine 1979, 221). Infatti, come è stato rilevato a proposito della battaglia a favore dello spinozismo, ciò che preme qui sottolineare è la nuova interpretazione razionale della valenza ideologica della 'religione nei limiti della sola ragione'. Il panteismo con la sua filosofia della natura – e la conseguente demitizzazione della dogmatica cristiana – che da religione rivelata diventa religione naturale, «divenne un'arma programmatica per incrinare l'oppressione sociale feudale, colpendo il cristianesimo storico quale copertura ideologica di quell'oppressione» (Semerari 1971, 21). Una demistificazione feudale e borghese, quindi, che comporterà un

rovesciamento dei rapporti di potere, prospettando un ridimensionamento in senso laico della società.

## 6. Crepuscolo degli dèi

Il momento di trapasso tra il paganesimo morente e il cristianesimo viene sentito come sintomo di un naturale decadimento del senso religioso, che già Plutarco aveva documentato nel *De Defectu oraculorum* con la scomparsa degli oracoli<sup>14</sup>. Heine in effetti sembra rammentare questa transizione in *Zur Geschichte der Religion*:

Giebts in der Geschichte auch Tag und Nacht wie in der Natur – Mit den 3 ersten Jahrhunderten des Christenthums beginnt die Dämmerung, wehmüthiges Abendroth der Neoplatoniker, Mittelalter dicke Nacht, jetzt Morgenlicht – ich grüße dich Phöbus Appollo – welche Träume in jener Nacht, welche Gespenster, welche Nachtwandler, welcher Straßenlerm, Mord und Todtschlag – ich werde davon erzählen – (DHA 8/1, 451).

Nelle lettere da Helgoland nel *Börne-Buch* Heine si serve della «Schiffersage des Alterthums» (DHA 11, 43) per spiegare l'esilio degli dèi attraverso la leggenda della morte del Grande Pan tramandata da Plutarco, e rievocare così il declino delle divinità pagane. Tale momento di trapasso riflette a livello culturale il progressivo allontanamento dell'uomo dal panteismo, la «religione occulta della Germania» (DHA 8/1, 62), dalla concezione, cioè, che postula l'identità tra spirito e materia nel mondo immanente. Nel III secolo inizia così per gli dèi un tormentato esilio, che li vede costretti a rifugiarsi nei vecchi templi abbandonati e nei ruderi di boschi incantati: ««[...] die altgriechischen Gottheiten [...] haben durch den Sieg Christi all ihre Macht verloren, sie sind arge Teufel, die sich am Tage, unter Eulen und Kröten, in den dunkeln Trümmern ihrer ehemaligen Herrlichkeit versteckt halten [...]» (DHA 9, 47). Heine allude metaforicamente alla sopravvivenza di queste entità mitologiche, ritenute ormai «chimere», negli unici luoghi dove ora è possibile trovarli: nella poesia, nell'arte, nella danza e nella musica:

Letztere [die Kirche] erklärte die alten Götter keineswegs, wie es die Philosophen gethan, für Chimären, für Ausgeburten des Lugs und des Irrthums, sondern sie hielt sie vielmehr für böse Geister, welche durch den Sieg Christi vom Lichtgipfel ihrer Macht gestürzt, jetzt auf Erden, im Dunkel alter Tempeltrümmer oder Zaubewälder, ihr Wesen trieben und die schwachen Christenmenschen, die sich

<sup>14</sup> Heine conosce Plutarco sin dall'infanzia («Schon als Knabe, wenn ich den Plutarch las – und ich lese ihn noch jetzt alle Abend im Bette und möchte dabey manchmal aufspringen, und gleich Extra-Post nehmen und ein großer Mann werden», DHA 7/1, 182; 1601), dedicandovisi in particolar modo tra il 1828 e il 1840 (DHA 5, 809).

hierhin verirrt, durch ihre verführerischen Teufelskünste, durch Wollust und Schönheit, besonders durch Tänze und Gesang, zum Abfall verlockten (DHA 9, 125).

Il tema dell'esilio degli dèi nel mondo contemporaneo era un topos celebre della letteratura tedesca filellenica. Nella magniloquente lirica filosofica *Die Götter Griechenlands* (1788; 1793) Friedrich Schiller presenta per primo quella contrapposizione tra mondo cristiano e classico, ideale antico di perfezione in cui l'uomo, il divino e la natura vivevano un tempo in armonia; un'armonia che tuttavia appare perduta per l'uomo moderno:

Schöne Welt, wo bist du? Kehre wieder  
Holdes Blütenalter der Natur!  
Ah nur in dem Feeland der Lieder  
Lebt noch deine fabelhafte Spur.  
ausgestorben trauert das Gefilde,  
Keine Gottheit zeigt sich meinem Blick,  
Ach von jenem lebenswarmen Bilde  
Blieb der Schatten nur zurück (Schiller 2005, 6-8).

Egli allude all'irreversibile scomparsa degli dèi in quanto ideali dell'antichità classica, con i toni nostalgici di chi sa che quei valori sono destinati a perire per sempre nella vita e restare solo nelle carte come lettera morta, affidati alla parola esanime, seppur immortale:

Ja sie kehrten heim und alles Schöne,  
Alles Hohe nahmen sie mit fort,  
Alle Farben, alle Lebenstöne,  
Und uns blieb nur das entseelte Wort [...]  
Was unsterblich im Gesang soll leben  
Muß im Leben untergehn (Schiller 2005, 8).

Se per Schiller questa scomparsa è piuttosto un ritorno a casa, *Heimkehr*, anche per Heine inizialmente la perdita della grecità si configura come tale. Due sono le poesie che Heine dedica al tema: *Götterdämmerung (Heimkehr, 1825-26)* e *Die Götter Griechenlands (Die Nordsee, 1826-27)*, entrambe contenute nel *Buch der Lieder*. In *Götterdämmerung* i toni sono estremamente cupi e tormentati. La grecità sconfitta appare in tutta la sua miseria: una schiera di demoni invade la terra e il crepuscolo cala sui volti avvolgendo gli animi di tremendo orrore. Dio, pallido e smorto, si dispera strappandosi la corona dal capo, il mondo diventa un manicomio o un ospedale di anime malate e corrotte. In *Die Götter Griechenlands*, torna il tema del crepuscolo degli dèi, così come la contrapposizione pagano-cristiana, che più tardi Heine identificherà nelle categorie di 'Elleni' e 'Nazareni'. Gli dèi della Grecia sono intesi anche qui come entità naturali e simboliche, rappresentanti di

concezioni estetizzate e cristallizzate della greccità classica. Ma secondo la critica Heine avrebbe qui introdotto una «weltliche Darstellung der antiken Mythologie» (Holub 1999, 317): gli dèi non sono più solo ideali senza forma, che hanno portato via ‘tutti i colori e suoni della vita’, ma vere e proprie entità umanizzate. Gli dèi greci sono collocati nel loro elemento cosmico e personificati come potenze della natura; ma assumono le sembianze di entità scarnificate: gli dèi antichi, ci dice il poeta, sono stati annientati e scacciati dal partito vincente dei nuovi tristi dèi dominatori. Gli elleni hanno ora l’aspetto perturbante di pallidi ed erranti fantasmi, ben diversi dalla gloria che li caratterizzava un tempo. Alla fine della poesia gli dèi si ritirano nel cielo continuando a sopravvivere nella natura come «ewigen Sternen». Il poeta dichiara che combatterà in loro nome: «Und in Götterkämpfen halt’ ich es jetzt / Mit der Parthey der besiegten Götter» (DHA 1/1, 416), prendendo dunque parte all’eterna lotta a fianco della sopravvivenza degli dèi ellenici. Pur recuperando dunque il tema dell’ombra schilleriana, Heine conferisce agli dèi un’impronta secolarizzata, dotandola di una sfumatura lugubre e sinistra. Emerge, quindi l’idea di mitologia che va configurandosi sempre più come «trivialisierende Antropomorphisierung» (Holub 1999, 317), aprendo all’interpretazione parodica e paradossale di divinità immortali private di ogni qualità propriamente divina — in esilio, appunto.

Un simile scenario celeste ma ancor più nitido ed estremizzato riappare nel *Börne-Buch*. Qui il poeta vaga solitario sulla spiaggia di Helgoland, dove il cielo è diventato improvvisamente tenebroso, assumendo i contorni di una cupola di una chiesa gotica. Le stelle sfavillano come lucine infuocate nell’oscurità, le onde marine vibrano come un organo ad acqua, trionfano cori disperati e tempestosi. All’apparire di una triste processione, «ein luftiger Zug von weißen Wolkenbildern, die wie Mönche aussahen» (DHA 11, 47), l’epifania celeste viene interpretata come una nuova *Götterdämmerung* che prefigura la visione apocalittica di una rivoluzione fallita. L’Olimpo si è trasformato in un lazzaretto di divinità – che ricordano gli dèi malati delle *Veglie* di Bonaventura – che avanzano religiosamente in un corteo funebre celebrando la morte di Pan. Siamo nel 1830 e d’Oltre Reno è giunta la notizia della Rivoluzione di Luglio, che sull’isola viene salutata da tutti con gran gioia. Per Heine, invece, quest’evento è motivo di una profonda, inspiegabile, malinconica euforia, che il poeta saprà articolare solo nove anni più tardi alla luce dei risvolti di quel fuoco fatuo, di quella troppo repentina rivoluzione dal basso che descriverà nei suoi esiti come «verunglückte Revolution» (DHA 11, 74).

In *Zur Geschichte der Religion* Heine va articolando il processo dialettico nei suoi meccanismi in alternanza storica tra le forze ellene e nazarene e descrivendo la predominanza dell’una o dell’altra categoria in termini di ‘reazione’. Non solo, egli raggruppa all’interno di queste due distinte macrocategorie molte altre sottocategorie affini. Agli *Hellenen* appartenerebbero i rappresentanti del panteismo naturalista, del paganesimo, del materialismo e della Rivoluzione francese; ai *Nazarenen* quelli dello spiritualismo cristiano-ebraico, del feudalesimo, del romanticismo reazionario, della Restaurazione:

Wie das spiritualistische Christenthum eine Reaktion gegen die brutale Herrschaft des imperial-römischen Materialismus war; wie die erneuerte Liebe zur heiter griechischen Kunst und Wissenschaft als eine Reaktion gegen den bis zur blödsinnigsten Abtödtung ausgearteten kristlichen Spiritualismus zu betrachten ist; wie die Wiedererweckung der mittelalterlichen Romantik ebenfalls für eine Reaktion gegen die nüchterne Nachahmery der antiken, klassischen Kunst gelten kann: so sehen wir jetzt auch eine Reaktion gegen die Wiedereinführung jener katholisch feudalistischen Denkweise [...] (DHA 8/1, 142).

Il partito dei nazareni appare come il più feroce e spietato, facendo emergere la netta critica heiniana nei confronti dello spiritualismo cattolico descritto come «Delinquentenreligion» e usurpatore dei diritti della carne (DHA 7/1, 173).

Questo motivo acquisisce via via un significato sempre più ampio, che arriva ad abbracciare la visione globale della storia dell'umanità come sorretta da due forze in campo che si contendono lo scettro della supremazia politica e religiosa, o meglio, due sistemi sociali che si esprimono in ogni contesto vitale: «jene zwey sociale Systeme, die sich in allen Manifestationen des Lebens geltend machen» (DHA 8/1, 61). Sono per Heine sistemi astratti che si concretizzeranno nell'esistenza a livello politico tra due partiti, rappresentanti di due categorie contrapposte e nettamente distinte. Emerge qui il debito di Heine nei confronti dell'idea herderiana di una «Menschenorganisation [als] System geistiger Kräfte» (Herder 1985-2000, VI, 180), forze di natura organica e psichica in grado di orientare le dinamiche dello sviluppo umano, spirituale e materiale.

## 7. Politicizzazione del mito

Con il processo di secolarizzazione dell'arte iniziato nella seconda metà del Settecento, l'oggetto artistico perde i suoi tradizionali connotati mimetici oggettivi acquisendo progressivamente un nuovo statuto di autonomia rispetto alla tradizione estetica e religiosa. L'opera non viene più concepita a *imitatio Christi* ma si radica nella soggettività, nella realtà empirica e in quella sociale, e soprattutto si determina nell'esercizio analitico e nel confronto con quella:

[...] in der Konkreten Poesie gibt es die Tendenz zur Verselbständigung des ästhetischen Materials [...]. Die große literarische Moderne definiert sich – bei aller Tendenz zur Autonomie – gerade nicht durch ihre Abnabelung von der geschichtlichen Wirklichkeit, sondern durch die in ihr ausgetragene vertiefte Auseinandersetzung mit jener (Adorno 1958, 76).

In questo sdoganamento secolare dell'arte prende avvio l'estetica della modernità letteraria, e con questa una nuova forma di religiosità secolarizzata che è stata così definita:

Die literarische Moderne entwickelt in ihrer Autonomie eine eigenständig kritische Perspektive auf den Gesamtprozeß der Moderne, in den sie gleichwohl eingebunden ist. So entwickelt die literarische Moderne seit Hölderlin und der Romantik - und dies im Anschluß an die Französische Revolution kann geradezu der Beginn der literarischen Moderne angesetzt werden. Die literarische Moderne hat auch Anteil am Säkularisierungsprozeß der Moderne, die sie zu einer eigenständigen, säkularisierten Form der Religiosität führt (Vietta 1992, 46).

La riscoperta e rivitalizzazione della mitologia pagana rappresenta per lo Herder dei *Briefe zur Beförderung der Humanität* (XVII, 161-) un momento cardine della storia umana, l'ideale della rinascita dell'umanità che al divino si doveva innalzare per progredire: «Die Menschheit wird sich göttergleich veredeln, und ein neues Kunstgebilde wird entstehen, das Kunst und Menschheit zugleich ist. Sie schweben empor und erblicken die Ideen der alten Götter, welche nie veralten und verfallen können» (Strich 1910, I, 154). Con l'emancipazione dalla tradizione teologica, la materia artistica nella modernità approda di fatto sull'ampio terreno della riflessione laica e politica attraverso la Rivoluzione Francese. In questo processo concorsero i romantici tedeschi, per il quali l'opera andava concepita come specchio del regno divino in terra. Con Hölderlin e i romantici di Jena, la rivoluzione estetica moderna investe di conseguenza la ricezione del mito; mito che non avrà una funzione esclusivamente estetica, ma sostanzialmente politica: «Griechenland wandelt sich von einem ästhetischen zu einem politischen Gegenstand» (Kilchmann 2013, 287). Il grande bacino greco classico diventa una nuova sorgente da cui attingere per sviluppare la riflessione contingente e per la formazione di una nuova estetica in linea con il rinnovamento dei tempi. La poesia tedesca, nata in seno alla cultura classica antica, si sarebbe rinnovata, forte delle promesse messianiche di attesa post-rivoluzionarie, per adempiere ad un progetto di rinnovamento universale che avrebbe ristabilito sulla terra il paradiso terrestre, la mitica età dell'oro, come è noto dal manifesto romantico esposto nella *Rede über die Mythologie*.

Significativo nel processo di ripresa dei motivi mitologici legati alla classicità antica è la ricezione del dionisismo, interpretato in chiave rivoluzionaria in quanto più fulgido esempio di vitalità e libertà, riversandosi dal campo meramente mitologico-estetico in quello utopistico-politico. Dalla lirica *Brod und Wein* di Hölderlin che postula la venuta del nuovo Bacco liberatore, passando per la rivoluzione dei sensi in seno alla cultura Rinascimentale italiana nell'*Ardinghello* di Heine, all'afflato mistico, ctonio, cristologico e mariano degli *Hymnen an die Nacht* di Novalis, Dioniso arriva a simboleggiare le aspettative messianiche post-rivoluzionarie rivolte al risveglio dell'umanità. In particolare, il mito moderno di Dioniso prende forma sul duplice fronte poetico-letterario e artistico-archeologico, il primo incentrato sul ruolo utopico-messianico-rivoluzionario-cristologico e salvifico di *dio a venire* (Frank 1982), di cui esalta le eccezionalità anti-classicistiche e il carattere sovversivo rispetto alle solari divinità omerico-olimpiche; il secondo mettendo invece in evidenza la stretta correlazione di

Dioniso-Bacco con i riti preomerici e orientali di fertilità, con i culti fallocentrici e orgiastici di matrice femminile, con la danza, la musica, con il vitalismo estatico e dunque il suo legame con il regno notturno e infero, individuando così la valenza archetipica anarchica e irrazionalista del dio, sottolineata, ad esempio, in *Dionysos* di Creuzer (1809) e *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* di G. H. Schubert (1818). Da Hölderlin e Heine, dai *Frühromantiker* a Heine e Wagner e fino a Nietzsche, Dioniso avrà il compito di annunciare dunque, nel solco degli eventi politici post-rivoluzionari, una rivoluzione spirituale dal carattere sensualista, considerando in ogni ribelle ed ebbra manifestazione sociale e artistica l'impronta del dio, controfigura pagana di Cristo, che avrebbe redento la nuova umanità moderna, guidandola attraverso una rivoluzione panerotica e sensuale alla rinascita spirituale e politica (Frank 1982; Böschenstein 1989). Hölderlin e Schiller per primi leggono gli eventi rivoluzionari francesi come l'inizio per la realizzazione di un regno della libertà dell'uomo, dello sviluppo dell'umanità nel segno della libertà politica che deve passare per il raggiungimento della libertà estetica.

Se nella *Kritik der Urteilskraft* kantiana (1790) la bellezza svolge il ruolo di intermediario politico, Hölderlin recupera tale assunto in *Hyperion* (1794-99), romanzo di formazione, in cui la promessa di rinnovamento è demandata a Diotima Figura messianica femminile umana e divina e al contempo, Diotima ha il compito di affermare il principio dell'autonomia e della libertà artistica attraverso il raggiungimento della libertà politica che avrà come fine ultimo la fondazione di una *santa teocrazia del bello*: «[...] die heilige Theokratie des Schönen muß in einem Freistaat wohnen, und der will Platz auf Erden haben und diesen Platz erobern wir gewiß» (Hölderlin 1957, III, 96). Il discorso di un'utopia radicale alla Hölderlin è ripresa da Heine ed esposta nella celebre profezia sulla visione di una *democrazia di dèi*, la cui funzione specifica moderna risiederebbe nel riscatto della promessa di salvezza cristiana e nel superamento del dualismo cristiano-occidentale tra aldiquà e aldilà:

Die neue, spezifisch moderne Funktion dieser Radikalutopie lag darin, daß sie – die Säkularisierung der Aufklärung und die reale Entmachtung der kirchlichen Institution voraussetzend – die Geschichte als Einlösung eines christlich-religiösen Heilsversprechens begriff und dabei den abendländisch-christlichen Dualismus von Diesseits und Jenseits aufzuheben unternahm, auch wenn im einzelnen unterschiedliche Vorstellungen damit verbunden waren (Vietta 1992, 54).

Nella secolarizzazione della modernità letteraria post-rivoluzionaria inoltre, si assiste al passaggio attraverso due momenti che segnano il cambio del paradigma filosofico-religioso dell'arte in senso ateista: da un lato il materialismo francese della filosofia meccanicista della natura di stampo illuminista a partire dal XVIII secolo; dall'altro la filosofia dell'io fichtiano. Altro momento fondante di questa progressiva secolarizzazione è la sdogmatizzazione delle religioni avviata dallo studio filologico e storico, poi perfezionata dal materialismo scientifico di Marx e

Feuerbach (Vietta 1992, 111-12). La pubblicazione di *Das Wesen des Christentum* (1841) apre la strada alla rivoluzione ideologica della Germania con lo «smantellamento della filosofia idealistica tedesca dal quale dipenderà l'analisi sociale e l'organizzazione rivoluzionaria degli anni a venire» (Farese 1974, 101). La sdogmatizzazione religiosa dell'estetica letteraria prevede non solo un superamento, ma anche un totale ribaltamento della concezione teologica tra aldiquà e aldilà: prospetta l'immanenza del divino attraverso la divinizzazione dell'aldiquà – «Verdiessetigung des Göttlichen, Heiligung des Diessetigen» (Farese 1974, 115) – e della dimensione umana in prospettiva utopica. Questa concezione a livello poetico si stava profilando già nel Settecento con Hölderlin e si afferma con la formula di una 'teocrazia divina della bellezza' sostenuta dalla figura messianica di Diotima, che incarna le istanze di un messaggio utopico d'amore in quanto messaggera divina. Diotima, la nuova Iside e Madre Natura, segna un punto di intersezione tra la dimensione divina e quella umana, che trova un momento fondante anche nella sublimazione artistica attraverso l'unione di umano-terreno-materiale-immanente con il divino-trascendente-spirituale. L'amore gioca un ruolo fondamentale attraverso cui è possibile la conoscenza e l'esperienza del bello; amore che, soprattutto per i romantici, rappresenta una manifestazione sensibile del mistero divino nell'aldiquà.

Anche il confronto critico con l'idea di classicità si sviluppa in direzione di una secolarizzazione artistica. Il superamento e l'adattamento dell'idea di 'grecoità' post-romantica assume una valenza esclusivamente politica con fine dissacrante per la generazione dello *Junges Deutschland* che aveva fatto propria la formula della fine dell'arte e strenuamente si batteva contro l'ormai superato primato dell'estetica (Geulen 2022). Per i Giovani tedeschi la teoria della letteratura è infatti una «teoria della rivoluzione» (Dietze 1958, 183). A Parigi l'arte, come si evidenzia nel Salon visitato da Heine nel 1831, viene impiegata in prevalenza con fine politico e sociale e si confronta con tematiche che sollevano la curiosità di un più ampio pubblico direttamente coinvolto nella storia, allargandone la fruizione alla borghesia. Il superamento della *Kunstperiode* si pone tuttavia per Heine non senza sofferenza e ambivalenza: la fine dell'arte non è intesa solo come allontanamento da una concezione artistica basata sulla bellezza e l'armonia, ma è già disincanto; mentre la fine del paganesimo acquista un'accezione storica nel senso più ampio possibile, che vede nell'incipiente razionalizzazione borghese ed economicistica la fine di un'altra epoca, quella artistica.

La perdita della serenità pagana è per Heine un ampio tema che si estende dalla nostalgica *Die Götter Griechenlands*, passando per il *pamphlet* polemico *Ludwig Börne*, fino a toccare la lacerante lirica degli anni della *Matratzengruft* e sfociare nella sognante vitalità dionisiaca dell'idillio fiabesco in *Die Göttin Diana*. Le forme ibride di questo processo storico sono variate da Heine con il complesso figurale degli dèi in esilio attraverso il mezzo del racconto parodistico. Nel saggio *Die Götter im Exil* Heine si confronta con un uso del tutto *sui generis* del repertorio mitologico antico, di cui si serve in modo strumentale per descrivere e parodiare non solo il proprio vissuto, ma la realtà circostante in genere, dimostrando di

dominare con sapienza la mitologia antica e il patrimonio storiografico e folklorico appreso, portando alle estreme conseguenze e in una direzione del tutto moderna quel procedimento mitopoietico che era stato avviato nel classicismo, che raggiunge l'apice con il sensualismo plastico di Goethe, l'umanesimo di Schiller e con la mitologia artistica di Moritz, il cosmopolitismo umanitario di Lessing e Herder. Heine ribalta la valenza universale e formativa del mito per declinarlo in un sistema di autorappresentazione fittizia che ha il pregio di fornire allo stesso tempo una nuova leggibilità per la comprensione del presente (Bierwirth 2006). Ogni componente artistica diventa allora anche politica con il fine di disconoscere il primato dell'autonomia estetica. Anche l'esaltazione plastica del marmo assume tinte chiaroscurali per abbracciare una più ampia riflessione storicista, in quanto il marmo freddo, duro e immobile delle statue antiche è la metafora plastica dell'idea di staticità politica nella tensione tra *Starre* e *Ruhe* durante la Restaurazione, secondo una concezione che risale a Winckelmann (Roche 1987, 121-45). Al contrario Heine vorrà infondere al marmo una carica vitale attraverso il dinamismo del movimento delle forme nella danza: la rivoluzione politica degli dèi parte ancora una volta dal dato estetico.

In questa nuova rappresentazione artistica della rivoluzione, 'greicità' ed 'ellenismo' non hanno un ruolo antiquariale; sono piuttosto concepiti come paradigmi estetici rifunzionalizzati, contenitori adattabili al contesto presente. Essi sono soprattutto il palcoscenico letterario sul quale proiettare un rinnovato paradigma estetico e filosofico nell'epoca della Restaurazione (Kilchmann 2013, 287). La classicità filellenica di impronta politica è presente in Heine nei *Briefe aus Berlin*, che si inseriscono nel solco di una tradizione consolidata con Lord Byron a partire dalla riflessione sulla liberazione dal dominio straniero nelle guerra di indipendenza della Grecia nel 1821, alla cui opera si ispirano a loro volta i *Lieder der Griechen* (1823) e *Neuste Lieder der Griechen* (1824) di Wilhelm Müller.

Con la sua parodia mitografica Heine intende sia prendersi gioco della tendenza mitologetica propria del periodo artistico, sia proporre una sua personale riformulazione mitocritica. Questo atteggiamento critico, parodico ed erudito al contempo attesta di fatto un approccio del tutto moderno proprio per la «consapevolezza dell'includibile distanza che lo separa da quelle culture a cui fa riferimento – siano esse il mito greco o quello nibelungico» (Giaveri 1998, 13). La parodizzazione della mitologia classica non è un'operazione originale ed esclusiva di Heine, ma era già stata messa in pratica dallo *Sturm und Drang* negli anni '70 del XVIII secolo (Strich 1910, I, 229). D'altro canto, anche la visione escatologica divina che si fa derivare dal progetto della Nuova mitologia romantica era già stata fatta propria da Klopstock in *Der Messias*, e da Herder, la cui visione palingenetica e in chiave redentrice di un'umanità che in un ideale progresso sociale, politico e culturale avrebbe accolto nuove prospettive estetiche letterarie applicando il principio dell'uso euristico del mito. Ma è proprio nel tentativo di una conciliazione decisiva tra la letteratura e il suo periodo storico, tra l'arte e la vita, che è possibile scorgere tutta la modernità di Heine, il quale può vantarsi di essere salutato già dai suoi contemporanei come «ein Wegbereiter der Moderne» (Windfuhr 1997, 117).

Heine era consapevole che la Rivoluzione francese imponesse una nuova prospettiva sulla rielaborazione del presente, che letterati ed eruditi non potevano più ignorare in uno sterile isolazionismo estetizzante. Nel IX articolo dei *Französische Zustände* scrive:

In früheren Zeiten waren die deutschen Schriftsteller entweder Fakultätsgelehrte oder Poeten, sie kümmerten sich wenig um das Volk, für dieses schrieb keiner von beiden, und in dem philosophischen poetischen Deutschland blieb das Volk in der plumpsten Denkweisen [...] das Volk aber hat unterdessen ganz andere Töne gehört, hohe herrliche Töne von bürgerlicher Gleichheit von unveräußerlichen Menschenrechten (DHA 12/1, 178).

La polemica nei confronti della *Kunstperiode*, necessaria al suo definitivo seppur sofferto superamento, passava obbligatoriamente dal confronto stretto da un lato con la «Kunst-und Bildungstheorie des späten Goethe», dall'altro con «die historisierende Position der Romantiker» (Windfuhr 1997, 118). Da questo momento in poi i concetti di 'emancipazione' e 'rivoluzione' entrano con Heine a far parte del lessico letterario e poetico, definendo i contorni di una nuova stagione letteraria impegnata civilmente e politicamente, imponendosi altresì come necessarie unità di misura o strumenti paradigmatici di una nuova teoria dell'arte, «Kunsttheorie», come anche egli la definisce (HSA XX, 385; DHA 8/1, 218). L'emancipazione dai modelli letterari precedenti, da Goethe da un lato e dall'altro dello spirito romantico, trova con Heine a Parigi piena espressione. Istanze politiche di liberazione e ricezione della letteratura greco-antica devono, anche secondo Wienbarg, collaborare nella costruzione di una nuova letteratura moderna impegnata a favore dei diritti umani, della libertà in senso totale, dell'emancipazione dei popoli oppressi, come avevano già avanzato prima di Heine, Goethe e Byron (Wienbarg 1976, 129-35). Soprattutto dallo spirito di Byron, che postulava nella mescolanza dell'antichità classica e della storia feudale medievale l'unione dello spirito greco e germanico – e da ciò prendeva le mosse per un ideale superamento delle catene spirituali e delle gerarchie sociali e politiche – Heine trae ispirazione per una 'guerra di liberazione' di tutti i popoli oppressi, per cui Heine è ritenuto dai suoi contemporanei come «Messiade der Menschheit» (Wienbarg 1976, 131).

Ma rispetto all'assunto illuminista, il mito in Heine non è più finalizzato ad esprimere sentimenti e contenuti edificanti nel segno di una progressiva crescita intellettuale, politica e religiosa. Superato è anche l'uso creativo e stilistico del mito come mezzo della *Einbildungskraft* narrativa e poetica per eccellenza. Svuotato ora di questo portato umanistico da un lato ed estetico dall'altro, il mito appare negli autori post-rivoluzionari come un orpello letterario, ad uso e consumo di una letteratura che ha smesso di guardare al passato, ma che tenta di interpretare il presente dialetticamente, utilizzando l'arma dell'ironia, del ridicolo, della vignetta e della caricatura. Nella modernità la secolarizzazione e la sdogmatizzazione si attuano a livello stilistico anche attraverso i mezzi della parodia e della satira, volti

a smascherare contraddizioni politiche e morali attraverso la critica del dogmatismo spiritualista da un lato, e dell'avanzare del comunismo e del materialismo capitalista dall'altro, particolarmente evidente dopo il fallimento della rivoluzione del 1848. La satira mitopoietica serve a rappresentare così le contraddizioni di un mondo alla rovescia, parodisticamente divinizzato. Se la *Romantik* aveva dato un primo avvio a questo processo, sarà Heine a portare a compimento quest'opera di scardinamento e rovesciamento del mito letterario per farne un nuovo paradigma estetico-politico: il mitologema conserva del mito antico una traccia di verità mitica e storica nella misura in cui questa si ritrova valida e osservabile anche nel presente.

Emerge come la nuova mitologia heiniana contenga in sé un tentativo di riflessione non solo estetica, ma anche politica. Pur avendo presente il valore poetico della mitologia, dimensione che esalta nella stessa celebrazione del sensualismo, con la sua critica antiborghese all'ascetismo cristiano che toglie alla vita gioia e bellezza, Heine si inserisce nel solco di quanti avevano ricercato le cause della declino del mondo pagano antico nella modernità, attraverso il recupero e l'esaltazione dei valori sommi dell'arte, della musica e della bellezza, anche erotica, ad esso legata. In ambito storico, Montesquieu e Gibbon tra gli altri avevano ricercato le cause di questa decadenza della civiltà, soprattutto romana. I rivoluzionari francesi raccolsero a loro volta il motivo della decadenza per tentare di recuperare attraverso la rivoluzione i valori antichi e attuare una rinascita dell'antichità classica nel nuovo mondo post-rivoluzionario. A sua volta il pensiero tedesco da Winckelmann a Lessing a Goethe era impegnato sul duplice fronte letterario ed estetico adempiendo la sintesi tra germanesimo ed ellenismo, unendo così la tradizione estetica tedesca alla dottrina rivoluzionaria europea fino a Wagner. In definitiva quella di Heine rappresenta una posizione di transizione che chiude un periodo antico e al contempo ne apre uno nuovo, come osserva Carl Gustav Jung:

In organischer Weise lassen sich literarische Epochen selbstverständlich mit einem bestimmten Datum nicht belegen. Wenn man, um einen gewissen Anhaltspunkt zu gewinnen, Goethes Tod als einen derartigen Einschnitt öfters bezeichnet, so ist mit Recht darauf hingewiesen worden, daß man in Heine eine Uebergangerscheinung erblicken kann, die eine alte Periode beschließt, um zugleich eine neue einzuleiten (Jung 1920, 10-11).

## 8. *Kunstmythos* e *Kunstkritik*

Il 'pensiero mitico' heiniano si colloca alla fine di un'epoca culturale che egli definisce *Kunstperiode* e che idealmente finisce con il grande pagano Goethe. Ma l'eredità artistica culturale antica recepita e ammirata dai suoi maestri è ora eccezionalmente migrata in Francia con Napoleone, che all'inizio del XIX secolo aveva condotto una vera e propria *Kunstraub*, spostando la capitale artistica europea da Roma a Parigi. Heine darà forma a quest'esilio dell'arte antica nella sua

parodia *Die Götter im Exil* (1853). Già agli esordi del suo esilio parigino, Heine si era pronunciato favorevolmente, dopo la visita ai Salons nel 1831, sul rinnovamento in senso moderno dell'arte francese che, a differenza della musica e della letteratura, era rimasta ferma dopo la morte di Luigi XIV, accelerando con la distruzione del vecchio regime monarchico assolutistico anche la degradazione dell'arte (DHA 12/1, 52).

Nella polemica sollevata dalle poesie erotiche *Verschiedene* che si situano a pieno titolo nella temperie emancipativa parigina, osteggiate dalla critica borghese sia reazionaria sia progressista, si delinea anche un discorso di tipo estetico, un nuovo programma che prevede la liberazione dell'arte da ogni fine: «die Kunst ist der Zweck der Kunst», come esprime in una lettera a Gutzkow (HSA XXI, 292). Se il socialismo presenta da un lato la possibilità dell'emancipazione, dall'altro lato prospetta il progressivo declino dell'arte come forma libera e svincolata da ogni servilismo. Essa sarà fortemente regolamentata dalla sfera politica cessando di svilupparsi in un sistema democratico, che opererà per il livellamento sociale, ma anche della letteratura e dello stile, quindi dell'arte, secondo una formula che Heine cos' sintetizza: «Ende der Literatur in der Democratie. Freyheit und Gleichheit des Styls» (DHA 4, 299). Nella prefazione francese a *Lutezia* del 1855, Heine demonizza infatti il comunismo, chiamandolo diavolo (DHA 13/1, 166).

Nelle *Römische Elegien* (1788-90) di Goethe, che rappresentano uno dei modelli delle poesie parigine erotiche heiniane, viene delineato un ideale programma panerotico che poggia le sue fondamenta sul godimento dell'arte antica, in particolare sull'arte plastica e statuaria, colta attraverso la percezione soggettiva e il gusto dell'amante-osservatore e amatore d'arte. Nel saggio *Winckelmann und sein Jahrhundert* (1805), Goethe sostiene che l'antichità funga da modello artistico di una conciliazione ideale tra spirito e materia, poiché in essa si annulla ogni distinzione manichea tra forza creatrice, potenza erotica antiascetica, tensione spirituale e aspirazione ultraterrena (Betz 1999, 28-32). L'arte antica, entrando in un rapporto diretto, privilegiato e amoroso con la più intima e personale esperienza estetica dell'autore, acquista nuova vita e vitalità, attraverso l'attività creatrice del poeta che le infonde con il proprio sentire una nuova dimensione del tutto autonoma rispetto alla sua origine. Herder condensa tale facoltà creatrice nella formula «Genieästhetik». Nelle *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (VII), la descrive come una forza premigenia e materna, che tutto genera : «Die genetische Kraft ist die Mutter aller Bildungen auf der Erde». (Begemann 2002, 83). La concezione del poeta come 'secondo artista', e 'Prometeo' risale all'opera *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (1711) del conte di Shaftesbury, il quale paragona la potenza creatrice del poeta a quella del Creatore. Come Dio crea infatti a propria immagine e somiglianza, così l'artista-poeta conferisce all'arte l'impronta della propria fantasia, infondendo nell'arte la sua stessa vita che lì vi si rispecchia (Schmidt 1988, I, 260). L'artista si pone in rapporto concorrenziale non solo con Dio, ma anche con la potenza creatrice biologica della donna, sfruttando il potere filogenetico dell'arte. La potenza creatrice dell'artista è simile in tutto a quella biologica della natura, con

cui si instaurano numerose analogie: nel processo di creazione dell'arte intesa come processo di un parto naturale si trova in modo esemplare in Friedrich Schlegel con la descrizione della nascita e sviluppo di una pianta in relazione alla nascita nell'opera *Lucinde*.

Negli ultimi trent'anni del XVIII secolo prende avvio la revisione estetica che si interroga sulla nuova funzione dell'arte nella letteratura, sulla sua autonomia, sulla sua genesi, sulle condizioni della produzione artistica e sugli apporti innovativi dell'arte nei riguardi della produzione scritta. *Kunst* e *Liebe* entrano in un rapporto dialettico nei processi creativi e letterari. Nasce una concezione dell'arte basata su fattori come la soggettività e l'esperienza estetica, il rapporto personale dell'artista con l'oggetto d'arte, l'origine dell'ispirazione amorosa e gli impulsi sensuali e intellettuali legati ai processi artistici (Begemann 2002). Arte e letteratura sono strettamente legate, poiché la mutata percezione estetica determina una svolta anche nella resa di un moderno soggettivismo lirico, che viene individuato già a partire dalla visione tardo illuminista e sensualista di Diderot e dal sentimentalismo romantico di Stendhal (Drost 2019).

Nella critica d'arte francese tra Sette e Ottocento si assiste a partire da Diderot al progressivo «passaggio dal bello ideale classico al bello ideale moderno o romantico», ovvero «il passaggio da un bello oggettivo a un bello soggettivo» che con lo Stendhal, critico dell'arte rinascimentale italiana, arriva a compiersi completamente (Argan 1983, XXI). La critica romantica, che portava avanti un tipo di arte soggettiva, autonoma da ogni norma precostituita o imposta, finisce per legarsi nella seconda metà dell'Ottocento all'osservazione della realtà sociale filtrata dalla soggettività, spostando il centro critico da una *normative Ästhetik* ad una *Wirkästhetik*, che troverà posto nella *Großstadtdichtung* di Heine e Balzac per irradiarsi da questi a Gautier e di Baudelaire (Drost 2019).

Heine che si pone nel momento terminale del periodo artistico, ma anche in virtù del suo ruolo di pubblicista emigrato e mediatore tra cultura tedesca e francese, segna il definitivo passaggio alla *Moderne*, rivestendo un ruolo di cerniera sintomatico nella transizione letteraria della modernità. Tra il classicismo e il romanticismo egli fa dunque da spartiacque, quale punto di arrivo e di inizio di una nuova era della storia artistica: «Heine ist Ende und Anfang zugleich: entlaufener Romantiker und Überwinder der Romantik» (Mayer 1983, 13). Dagli intellettuali tedeschi suoi contemporanei, tra cui Winbarg, Heine è considerato un «literarische Mittelpunkt» e «geistige Zentralgestalt», un centro aggregatore attorno al quale poteva costruirsi l'idea di una moderna letteratura nazionale tedesca da parte di nuova generazione di letterati che trovano asilo a Parigi. Una letteratura che andava ricomponendo le fila durante la Restaurazione e che si era ritrovata più o meno compatta in esilio, ma che allo stesso tempo poteva attingere dal grande bacino della modernità che si dispiegava attorno a sé. Heine ha potuto far fruttare il suo spirito innovativo proprio a Parigi, diventata centro di una nuova vita letteraria e spirituale che meglio corrispondeva anche allo spirito ironico e leggero, quasi francese del poeta renano.

Heine osserva la progressiva perdita di importanza di una critica dell'arte impaludata e retorica, a favore di una critica che va sviluppandosi in consonanza con gli eventi storico-politici e sociali. Nella *Romantische Schule* (1836) – desunta dal saggio giovanile *Die Romantik* del 1820 e il cui titolo originario era *Zur Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland* – Heine delinea consapevolmente le linee teoriche della nuova letteratura, già sintetizzate efficacemente in *Almansor* (1821): «Romantisch ist der Stoff, die Form ist plastisch» (DHA 5, 8), riconoscendo l'importanza di un'estetica classica che potesse esprimere il contenuto romantico, cioè soggettivo e interiore, artistico. Dalla musica, punto di arrivo dell'estetica romantica con Wackenroder, Heine approda nuovamente all'arte plastica, alla quale devolve il compito di riunire in sé i prodotti artistici romantici e classici, in linea con le teorie del maestro A.W. Schlegel, considerato insieme a Goethe un grande *Plastiker*. Heine si sostituisce a ciò che prima aveva rappresentato Goethe, eppure ponendosi non in lotta con la tradizione, ma come ideale prosecuzione di quello nei tempi nuovi: «[...] mit mir ist die alte lyrische Schule der Deutschen geschlossen, während zugleich die neue Schule, die moderne Deutsche Lyrik von mir eröffnet ward» (DHA 15, 13).

L'antichità classica si incontra a Parigi con la modernità entrando in un rapporto dialettico, ironico e stravagante. La ricezione dell'antichità classica rediviva in Francia svolge una doppia funzione in Heine: da un lato instaura un filo con la tradizione goethiana, il cui viaggio in Italia simboleggiava l'idea di rinascita individuale e letteraria. Essa riveste una quindi funzione specifica nella formazione erotica ed estetica per entrambi i poeti, l'uno situato su terreno italiano, l'altro francese, fungendo per giunta da patria della nuova rinascita amorosa. Dall'altro, il motivo della *Antike* acquista una sfumatura ironica: parodizza i modelli, che in Francia assumono tinte satiresche e goliardiche già nel Rococò, richiamando un tipo di gioscosità libertina che si avvicina molto a quella della commedia dell'arte.

In *Französische Maler* Heine andava profetizzando la fine del periodo artistico nell'ultima sezione sul pittore Delaroche, dove esprime la sua visione sulla necessità di concepire una nuova arte che sappia emanciparsi per esprimere la nuova realtà, i nuovi tempi, un'arte che non abbia più attinenza con l'*Ancien Régime* (DHA 12/1, 47). L'arte, così come concepita finora, deve perire, oppure trasformarsi in qualcosa di completamente nuovo e in consonanza con il proprio tempo, con lo spirito e le idee politiche. La Francia per Heine ha il compito di guidare questa rivoluzione artistica, così come ha guidato quella politica, prospettando una rinascita dell'arte e della vita che fiorisca come un'eterna primavera. La Francia è paragonata da Heine a una bella farfalla, simbolo dell'immortalità dell'anima e dell'eterno ringiovanimento. Nel *Nachtrag* dichiara che ciò che ha attirato la sua attenzione a Parigi è stata la rivoluzione artistica, non meno di quella politica e sociale, ponendo queste rivoluzioni sullo stesso piano e concatenandole in quanto interdipendenti (DHA 12, 51-62). Ciascuna opera d'arte non viene più colta nel suo complesso in quanto omogenea e finita, ma nella sua fugacità, nella sua dimensione presente che si situa inevitabilmente in un contesto sociale e culturale preciso, intessendo relazioni di molteplice natura con la realtà

circostante. L'arte non è più sganciata dal mondo, ma è parte di esso. Il compito dell'artista alla fine del periodo dell'arte è quello di reintrodurre lo sguardo estetico e la visione artistica in una dimensione quotidiana prosaica, per salvare l'arte stessa da una scomparsa inevitabile nel mondo industrializzato e capitalistico.

Come nelle descrizioni dell'arte moderna, anche la produzione lirica di Heine muove in direzione di una resa soggettiva dell'attuale colto nell'attimo dell'esperienza sensuale. È stato rilevato che lo stile con cui Heine coglie questi momenti di vita parigina somiglia alla resa delle immagini dagherrotipiche (Hansen 1988, 467). Nel trattare con la *Zeitgeschichte* interessante è notare come l'attività letteraria di Heine sia stata accostata a quella di Honoré Daumier per un analogo stile espressivo attraverso l'uso della caricatura (Kruse 1998). Se i due si discostano nettamente nel trattare alcune tematiche politiche – tra questi si elencano emancipazione femminile, l'immagine della Germania, la figura di Napoleone III e altri rappresentanti della Rivoluzione del 1848, come Adolphe Thiers – nella descrizione della realtà quotidiana e sociale emerge in entrambi una maniera creativa e personale che innova le tradizionali tecniche descrittive e poetiche rifunzionalizzando in chiave ironica motivi e simboli tratti dalla Bibbia, dalle favole, dal grande bacino dell'iconologia classica.

In Heine emerge un'idea di arte che sia «intellektuell, parteiergrefend, unversöhnlich» (Kruse 1998, 12-3). Similmente appare la concezione propugnata da Baudelaire nel saggio *Salon 1846* quando sostiene come la critica d'arte debba essere «partiale, passionée, politique», costituita da un «point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons» (Baudelaire 1975-76, II, 418). Heine rappresenta per Baudelaire un «cœur français qui bat dans une poitrine allemande» (Ratisbonne 1855, 646), ed egli infatti non manca di esprimere nei confronti del tedesco il proprio debito spirituale, considerandolo un genio seducente che si rivela quanto più si avvicina al divino (Baudelaire 1975-76, II, 577). Baudelaire è a favore di un'arte libera che si emancipi e si opponga rispetto alle istituzioni impaludate. Anche la critica di Heine si colloca in questa direzione. La sua critica d'arte alla visita del *Salon* nel 1831 inaugura una stagione critico letteraria e artistica che avrà lungo seguito in Francia e che vedrà molti importanti rappresentanti di questo genere accostarsi alle sue idee.

È possibile affermare, dunque, che con Heine lo sguardo immaginifico, utopico e panerotico universalistico della cultura romantica tedesca entra nella cultura letteraria francese attraverso la critica d'arte. Con essa, cioè a partire dalla critica d'arte dei *Salon*, prende avvio anche il discorso della modernità letteraria. Essa è intesa come un concetto soglia che segna il passaggio da un'estetica normativa, che prende a modello canoni classici e imita la natura, ad un'estetica moderna che si basa invece sul principio di autonomia artistica, un'estetica che di per sé non ha finalità se non la rappresentazione della realtà soggettiva, che al contempo prende le mosse dall'osservazione storica e del contesto sociale e politico. Esponente di punta dell'arte romantica francese assunto come riferimento è Eugène Delacroix, che allo stesso tempo è il bersaglio della critica classicista, rappresentata da Étienne Delécluze, allievo di Jacques Louis David, e Henri Delaborde. A scoprire ed

esaltare il genio di Delacroix fu Adolphe Thiers, politico e critico d'arte; più tardi Gautier fu suo grande ammiratore che tuttavia non disdegnava nemmeno l'arte classicista.

Con la Rivoluzione di Luglio il discorso artistico si orienta verso l'impegno politico, accorciando non solo la distanza tra «Artistik» e «Engagement» (Kuttenkeuler 1977), tra estetica e riflessione sul presente storico, ma anche tra godimento estetico e fruizione pubblica. La forza propulsiva dell'arte pubblica, che soprattutto nella capitale del XIX secolo avrà la sua massima espressione nel teatro, trova nel balletto *Die Göttin Diana* il *medium* più rappresentativo con la pantomima danzata che adotta un linguaggio diretto e universale, fruibile attraverso la gestualità mimica. Con quest'opera Heine intende veicolare il cuore del suo pensiero mitico e trova la sua concettualizzazione più profonda nel saggio sulla religione e la filosofia in Germania. Spunti appartenenti ad una mitografia erudita, afferente a diverse tradizioni, nonché l'audacia delle tematiche proposte in una veste performativa del tutto contemporanea – i bacchanali e il *pas-de-deux* inneggianti ad un erotismo esplosivo – costituiranno tuttavia un muro invalicabile per l'effettiva messa in scena in un'epoca castigata come quella borghese vittoriana. Ma la grande rivoluzione politica aveva già fatto ormai il suo ingresso «im Reiche der Kunst» (DHA 12/1, 51) per essere rappresentata plasticamente: la mitologia, vivificata, le si porrà al suo servizio. Il 'mito d'arte' (*Kunstmythos*) che da sempre rappresenta un motivo di indubbia fascinazione estetica e letteraria diventa ora un espediente artistico all'interno del quale situare un'ampia riflessione contingente, dove l'arte e letteratura sono chiamate ad allargare proprio orizzonte critico, facendosi interpreti dei cambiamenti sociali, politici, religiosi. Ci troviamo agli albori di una nuova concezione dell'arte che troverà piena affermazione con le teorie baudelairiane sulla *modernité* (Baudelaire 1976, II, 694). Che ruolo allora poteva ancora avere la mitologia nell'epoca della tecnica e dell'industria, se non la ricerca della bellezza, eterno scampolo di un'epoca che sta lentamente svanendo? Il suo compito per Baudelaire è cercare la bellezza nel transitorio, nell'effimero, di estrapolare il moderno dall'antico e farlo proprio. La bellezza non potrà allora che situarsi nell'intersezione tra poetico e storico. Dal motivo dell'unione tra umano e divino, tra mortale e immortale, transitorio ed eterno, scaturisce infatti per Heine la più bella rappresentazione artistica: «Schön ist das Kunstwerk wenn das Göttliche sich mit dem Menschlichen freundlich zuneigt: Diana küßt Endimion» (DHA 8/1, 449).

### 9. *Weiblichkeitsmythologie e Frauenfrage*

Quale tema, la *donna mitologica*! La sua rappresentazione acquisisce nei poeti le sfumature più profonde dell'animo umano. Adornata degli attributi tradizionalmente associati alle divinità, è dotata di caratteristiche archetipiche, è accostata a principi e fenomeni naturali. Per i poeti è una creatura meravigliosa, plastica e mutevole, specchio delle passioni. La donna letteraria è un prodotto plasmato dal desiderio e dall'arte, un artificio della fantasia, un capriccio estetico,

eterna, sempre attraente, resa immortale dalla poesia. Goethe, parla della donna mitologica come un caso eccezionale e ne fa la parodia nel *Faust* con le parole di Chirone: «Nicht wird sie mündig, nicht wird sie alt, / Stets appetitlicher Gestalt, / Wird jung entführt, im Alter noch umfreit» (Goethe 2000, III, 227). Con Heine acquista sfumature quanto mai iridescenti. Non sempre corrisponde ai desiderata del poeta che la descrive in ogni sua sfaccettatura, anche a costo di farla apparire sgraziata, caricaturale, grottesca.

Secondo la critica heiniana, la scrittura dei *Frauenbilder* rimane una visione di superficie, una caratterizzazione, una stereotipia. Non emergerebbe in Heine nessun impegno sociale a favore della donna, nessuno spunto per un dibattito sulla spinosa *Frauenfrage*. Del resto commetteremmo un grave errore e ci illuderemmo soltanto se pensassimo che un uomo, per quanto geniale e sensibile, possa appassionarsi alla causa della donna. Le donne rappresentate da Heine non sarebbero «Partnerinnen einer lebendigen Beziehungen», ma solamente *Traumbilder*; «Topoi unerfüllbarer Sehnsucht und zugleich Verkörperung sensualistischer Ideen» (Ziegler 1997, 369), per rimanere confinate allo schizzo, alla caricatura.

Nella trattazione della materia amorosa Heine si pone in modo provocatorio rispetto ai modelli romantici: «In unsentimentaler Alltagsrede, in mondänen Reimen und provokanten erotischen Situationen läßt es sich als Abschied von der romantischen Liebeskonzeption und ihrem tradierten Themen – und Bildarsenal verstehen» (Jokl 1995, 526-78; Wild 2003, 83).

Eppure la donna è specchio dell'universo divino che si da in terra. Tra le *Verschiedene* spicca la poesia *Schöpfungslieder*, parodia della creazione e summa dell'intero processo creativo heiniano. Qui gli angeli sono creati, quasi fosse una provocazione rivolta al cielo, a immagine e somiglianza della donna: «[...] erschuf ich [...] Engel aus Weiberentfaltung» (DHA 2, 63). Inoltre Heine affida a un demiurgo-artista la creazione del mondo femminile nei *Frauenbilder* che vi fanno da cornice, per rovesciare in maniera eccezionale, il modello della creazione a immagine e somiglianza divina. La materia universale non è tratta per Heine dal cielo, ma dalla terra, luogo fecondo d'ispirazione celeste:

Der Stoff, das Material des Gedichts,  
 Das saugt sich nicht aus dem Finger;  
 Kein Gott erschafft die Welt aus Nichts,  
 So wenig, wie irdische Singer:<sup>14</sup>  
 Aus vorgefundenem Urweltdreck  
 Erschuf ich die Männerleiber,  
 Und aus dem Männerrippenspeck  
 Erschuf ich die schönen Weiber.

Den Himmel erschuf ich aus der Erd'  
 Und Engel aus Weiberentfaltung;  
 Der Stoff gewinnt erst seinen Werth

Durch künstlerische Gestaltung (DHA 2, 63).

Con i quadretti sensuali e raffinati che emergono nei *Reisebilder*, nelle *Verschiedene*, in *Schnabelewopski* e nelle *Shakespeares Mädchen und Frauen*, il poeta cataloga le tipologie femminili, disegnando in base alla sua esperienza amorosa una fenomenologia della femminilità in rapporto all'uomo. Donna che ama, che gioca, che tradisce, che soffre. Donna audace, timida, scontrosa, ritrosa, folle. Heine non è interessato a restituire una descrizione oggettiva della donna, quanto piuttosto illuminare la problematizzazione della materia amorosa, delineando nei suoi ritratti il rapporto, dialogico e fisico, con l'altro. Nella sua poesia non mancano di certo afflitti e slanci stilnovisti, le proverbiali grazie del gentil sesso che celebra. Ma la celebrazione della bellezza, del corpo e delle attraenti qualità femminili sono colte nelle loro sfumature, si trasformano, finiscono per rappresentare spesso non le virtù, ma gli aspetti più conturbanti del potere seduttivo della donna: la malia, la carica erotica, il gioco dei respingimenti e delle rincorse, la perfidia e la bugia. Queste qualità sono al centro delle donne del *Buch der Lieder*, così come le qualità sovranaturali, stregonesche e ipnotiche del *Fabelwesen* che caratterizzano gli *spiriti elementari* femminili dotati un'irresistibile capacità di seduzione e adescamento cui l'uomo e il poeta non sono in grado di opporsi.

I *Frauenbilder* heiniani rappresentano plasticamente l'idea di una mitologia femminile ed erotica, una femminilità immaginata (Boveschen 1979), al cui centro non è tanto posta la descrizione della donna in sé, quanto la tessitura stessa dell'amore, dell'infatuamento, del gioco a due. Il confronto con la fenomenologia dell'amore è visibile soprattutto in *Shakespeares Mädchen und Frauen* (1839) opera interessantissima di commento che si colloca nel solco della ricezione popolare shakespiriana tra Sette e Ottocento avviata con *The Boydell's Shakespeare Gallery* (1786), l'edizione illustrata delle opere di Shakespeare da grandi pittori del calibro di Johann Heinrich Füssli. Questa sorta di didascalia ragionata dei ritratti femminili shakespeareiani da parte di Heine offre molteplici spunti per situare la riflessione dell'autore sulla sua generale concezione del femminile, che si lega intimamente al modo di ciascuna eroina di rapportarsi con l'amore.

Al termine del suo «Bildersaal» (DHA 10, 180), in una lunga analisi descrittiva sulla ricezione e sull'importanza dell'opera del Bardo, Heine distingue così diverse tipologie di amore associate a ciascuna donna shakespeareiana:

Miranda ist die Raepresentantin einer Liebe, welche, ohne historische Einflüsse, als Blume eines unbelegten Bodens, den nur Geisterfüsse betreten durften, ihre höchste Idealität entfalten konnte. Ariels Melodien haben ihr Herz gebildet, und die Sinnlichkeit erschien ihr nie anders als in der abschreckend hässlichen Gestalt eines Kaliban. Die Liebe welche Ferdinand in ihr erregt, ist daher nicht eigentlich naïv, sonder von seliger Treuherzigkeit, von urweltlicher, fast schauerlicher Reinheit. Julius Liebe tragt, wie ihre Zeit und Umgebung, einen mehr romantisch

mittelalterlichen, schon der Renaissance entgegenblühenden Charakter; sie ist farben glänzend wie der Hof der Schliere, und zugleich stark wie jene edlen Geschlechter der Lombardei, die mit germanischem Blute verjüngt worden, und eben so kräftig liebten, wie sie hassten. Julia repräsentiert die Liebe einer jugendlichen, noch etwas... (DHA 10, 189-90).

La ricezione delle immagini femminili di Shakespeare, favorita in Germania proprio attraverso i disegni di Füssli nei primi anni del XIX secolo, passava a sua volta attraverso il teatro cortigiano della prima metà del Cinquecento e alle «immagini sociali» ispirate ai volti di Raffaello, sulle quali Füssli modella i volti dei propri eroi-attori shakespiriani. Secondo Argan, questi volti sono piuttosto maschere e tipi umani, archetipi senza tempo, che testimoniano il lavoro di oggettivazione di una realtà sociale stratificata:

[...] un moralista col gusto del peccato, un asceta che pratica i riti dell'empietà, un razionalista che cavalca la tigre della passione [...] riesce ad oggettivare tutta l'ambiguità di un ambiente sociale che, illudendosi di aver chiuso la partita con la metafisica, s'è ridotto a venerare, per una sorta di autoidolatria i propri archetipi umani. Aveva illustrato Fuseli, il trattato di fisiognomica di Lavater e ne aveva tradotti e studiati gli Aforismi sull'uomo; e da quest'altra anima ancipite, oscillante tra la positività del pensiero illuministico e una tesa aspirazione al trascendente, tra antropologia e escatologia, aveva imparato a leggere nei carattere del volto umano i segni delle passioni, intese appunto come conflitto tra vocazione spirituale e terrena, tra natura divina e demonica. Il volto è maschera, il 'tipo' umano è l'eroe-attore, il teatro è il sito magico dove si rivelano gli archetipi umani che, nella ressa del mondo, passano inosservati. Il tipo è sempre antico, anzi senza tempo, ma inverandosi veste panni moderni [...]. Infine, il senso profondo che Fuseli scopre in Shakespeare, al di là della peripezia drammatica, è la natura misterica, iniziatica, orfica del teatro [...] (Argan, 1960 I, XXXV).

Füssli, «moderno col culto dell'antico» al pari di Shakespeare, sembra anticipare con il proprio mandato artistico quello letterario di Heine poeta-caricaturista, che si esprime nell'imitazione del modello di una pittura di immagini sociali in *Verschiedene, Schnabelewopski* e *Französische Maler*. Evidenti sono l'oscillazione tra il tentativo di restituzione di un'archetipologia umana femminile e la ricerca e lo studio fisiognomico della contemporaneità, di cui egli è acuto spettatore. Heine si inserisce così nel solco dei grandi narratori fisiologi francesi à la Balzac. Infatti, non solo gli aspetti fisici colgono l'attenzione del poeta, ma anche le passioni e i temperamenti caratteriali che da quelli dipendono e che vengono sempre in qualche misura iscritti entro le maglie di una psicologia sociale, in tipi fissi e categorie umane. Il *mundus muliebris* è, ad esempio, per Baudelaire tutto ciò che rende la donna l'oggetto più interessante, al quale l'artista consacra tutta la curiosità, l'ammirazione e il culto della propria arte. Da essa derivano piaceri non meno che sventure (Baudelaire 1975-76, II, 713-14).

L'insistenza sulla qualità fatali della donna è di tali motivi uno dei più ricorrenti in rapporto alla mitologia-fisiologia del femminile, motivo che Heine condivide con il grande fisiologo Balzac (DHA 15, 18). Non solo la bellezza fisica, ma anche l'intellettualismo della donna è motivo di preoccupazione. In *Geständnisse* Heine critica l'unione di eros esaltato e di intelletto nella figura di Madame De Staël e ne trae la massima secondo cui «Die Weiber sind gefährlich» (DHA 15, 19). La donna è descritta in termini misogini come una natura ipererotizzata, il cui odio d'amore non è altro che una sfumatura dell'amore stesso portato al suo estremo. Per questo, secondo Heine, alle donne bisogna perdonare tutto, poiché esse amano molto, oltre che molti: O die Weiber! Wie müssen ihnen viel verzeihen, denn sie lieben viel, und sogar Viele. Ihr Haß ist eigentlich nur eine Liebe, welche umgesattelt hat» (DHA 15, 18). Lo stesso atteggiamento tra il sarcastico e l'accondiscendente ritorna nella scena della follia d'amore di Erodiade in *Atta Troll* la quale per Heine fa ribalzare vezzosamente la testa di Battista come fosse una palla (DHA 4, 59-60).

Heine si prende gioco degli dèi, secondo quel burlesco principio goethiano-faustiano per cui «Ein Gott den andern Gott / Macht wohl zu Spott» (Goethe 2000, III, 248), e così fa anche delle dee. La Venere Medicea diventa per definizione *venerea*<sup>15</sup>, e non manca nemmeno di giocare con la paranomasia tra la casata dei 'Medici' e la 'medicina': «Sehr viele Mediziner machen ebenfalls der schönen Frau den Hof, und man nennt sie hier scherzweise die Medizinische Venus» (DHA 6, 45).

Molto si è detto sulla misoginia, sull'esuberanza mascolina di Heine nei confronti delle donne, sullo sguardo voyeristico, sulle rare parole in difesa dell'emancipazione femminile. Ciò si dica, nonostante frequentasse nella liberalissima Parigi il circolo sansimimoniano e, nonostante, da ebreo, vivesse sulla propria pelle il marchio della differenza. Heine non si sarebbe speso abbastanza a favore di quel «eternelles Untermenschentum» (Schwarzer 1997, 363), che avrebbe guardato sempre sotto la lente inquinata dal desiderio, con gli occhi dell'amante e del *play boy*, piuttosto che con quelli dell' illuminista, posato e razionale, del pubblicitista, del critico.

L'atteggiamento spregiativo di Heine nei confronti del femminile andrebbe tuttavia ridimensionato e iscritto in una fase storica in cui l'emancipazione della donna era uno dei temi all'ordine del giorno, emancipazione che in Francia era esplosa con un destabilizzante vigore rivoluzionario, determinando l'ascesa di una nuova consapevolezza nella donna. Una femminilità dirompente, dalla carica rivoluzionaria ed erotica inarrestabile, spesso spaventosa. In ogni caso si tratta di una femminilità del tutto diversa da quella che Heine era abituato a vedere in Germania con le pie e virtuose tedesche, ancora succubi del sistema patriarcale gerarchico e dei condizionamenti religiosi che Heine stesso ridicolizza con la

<sup>15</sup> Da un punto di vista psicopatologico, è stato rilevato come la ricorrenza del *Venusbild* nelle opere di Heine rimandi all'ossessione per la sifilide, appunto una malattia venerea, cui il pianeta Venere è fisiologicamente connesso nell'astrologia medievale (Grözinger 2006).

parodia delle virtù teologali «Liebe, Hoffnung, Glaube»<sup>16</sup> di cui sono tendenzialmente vittime. Heine mette spesso a confronto queste due realtà antropologiche, francese e tedesca, e lo fa non senza nascondere la propria inclinazione, come ad esempio nelle prime due lettere contenute in *Ueber die französische Bühne* (1837, in *Salon IV*, 1840). Nel dialogo con Hammonia, la grande dea-prostituta di Amburgo, Heine fa esprimere alla donna il proprio disgusto per le impudiche silfidi francesi con le quali «verliert man den Seelenfrieden» (DHA 4, 148).

Nella galleria femminile in *Shakespeares Mädchen und Frauen*, Heine descrive tutte le possibili sfumature del femminile, dalla più tenera alla più perfida, dalla più casta alla sfrenata. Fra tutte le eroine tragiche spicca Cleopatra, la regina d'Egitto che portò alla rovina con le sole armi della sua seduzione più di un uomo. Essa è descritta come la maga egizia che mentre ama, inganna, tradisce, colpisce e ordisce non per cattiveria innata, ma 'in modo meccanico', sì che gli uomini per lei cadono in disgrazia (DHA 10, 49). La sua condotta irrequieta e oziosa è accostata da Heine a quelle delle viziose donne parigine che ben conosce:

[...] so muß ich ehrlich bekennen: dieses ordnungslose Fühlen und Denken der Cleopatra, welches eine Folge des ordnungslosen, müßigen und beunruhigten Lebenswandels, erinnert mich an eine gewisse Classe verschwenderischer Frauen, deren kostspieliger Haushalt von einer außerehlichen Freygebigkeit bestritten wird, und die ihre Titulargatten sehr oft mit Liebe und Treue, nicht selten auch mit bloßer Liebe, aber immer mit tollen Launen plagen und beglücken (DHA 10, 51).

La bellezza di Cleopatra gli appare allora come sfiorita, poiché le sue qualità diventano causa dei più efferati delitti deturpandola. Con questo ritratto Heine sta descrivendo l'amore che si consuma nella civilizzata Parigi. Ritorna sul significato del suo amore nelle conclusioni al libro esemplificando in quattro tipi di eroine, quattro diversi modi amorosi. Capricciosa, volubile, incostante, Cleopatra rappresenta un tipo di amore che domina in un tempo già corrotto e inquinato dalla civiltà, privo di fede e fedeltà:

Unsere Cleopatra, ach! sie repräsentiert die Liebe einer schon erkrankten Zivilisation, einer Zeit, deren Schönheit schon abwelkt, deren Locken zwar mit allen Künsten gekräuselt, mit allen Wohldüften gesalbt, aber auch mit manchem grauen Haar durchflochten sind, einer Zeit, die den Kelch, der zur Neige geht, um so hastiger leeren will. Diese Liebe ist ohne Glauben und ohne Treue, aber darum nicht minder wild und glühend. Im ärgerlichen Bewußtsein, daß diese Glut nicht zu dämpfen ist, gießt das ungeduldige Weib noch Öl hinein, und stürzt sich

<sup>16</sup> La formula luterana «Glaube, Hoffnung, Liebe» (1 Corinti 13:13) ricorre in numerosi passaggi heiniani (DHA 2, 39; 90; 185; DHA 7/1, 51; 54), e nella variante «Glaube, Hoffnung, Freude» (DHA 10, 131).

bacchantisch in die lodernden Flammen. Sie ist feige und dennoch getrieben von eigener Zerstörungslust. Die Liebe ist immer eine Art Wahnsinn, mehr oder minder schön; aber bei dieser ägyptischen Königin steigert sie sich zur gräulichsten Tollheit . . . Diese Liebe ist ein rasender Komet, der mit seinem Flammenschweif in den unerhörtesten Kreisläufen am Himmel dahinstürmt, alle Sterne auf seinem Wege erschreckt, wo nicht gar beschädigt, und endlich kläglich zusammenkrachend, [...] (DHA 10, 190).

Cometa fiammeggiante e impaziente, la donna Cleopatra sarà condotta alla rovina dal suo stesso impeto amoroso. Un amore che rasenta la follia, insano e sanguinario, analogo a quella «blutige Liebe» di Erodiade, come tornerà a ribadire in *Atta Troll* (DHA 4 59) in cui l'eroina biblica eccede ogni limite consentito sino a rappresentare un pericolo per sé e l'altro. A Erodiade, prototipo della vergine funesta tanto osannata nella *fin de siècle* (Hilmes 1990) possiamo allora accostare la Cleopatra descritta da Heine, il cui carattere è in tutto sovrapponibile alla fatale principessa ebrea. Nell'eccesso amoroso di Erodiade, Heine individua così il tipo della *femme fatale*, la quale, insieme con la Diana Trivia dello *Atta Troll*, rappresenta l'emblema di una femminilità moderna estrema, che risiede nell'esasperazione dell'eccesso erotico, responsabile di rendere la figura oltre che disinvolta, anche oscena, deforme, *entsetzlich*.

D'altro canto Heine è interessato, come visto, a mettere in evidenza l'assurdità della morale cattolica che ha bollato come pericolosa ogni natura sensuale condannandola al regno del demonio, come vuole insegnare attraverso la citazione della parabola dell'usignolo di Basilea (DHA 8/1, 18-9). In questo motivo, che viene articolato in *Elementargeister* nelle storie e leggende che coinvolgono nature femminili demonizzate, ci sembra di riscontrare, più che in ogni altra opera, l'impegno di Heine nella denuncia di queste resistenze morali di stampo medievale nella cultura moderna. Anche il motivo della danza dionisiaca e baccantica della donna sembra articolare il problema della storica repressione del sensualismo nel dominio del corpo che aspira alla liberazione psichica.

L'interesse per l'emancipazione della donna da parte di Heine comincia già dagli anni berlinesi e matura da un lato in relazione agli studi di diritto, dall'altro alle considerazioni condotte con la frequentazione del circolo Verein der Juden di Berlino, quindi con il pensiero religioso della dottrina sansimoniana con la causa della *réhabilitation de la chair* e l'*affranchissement de la femme* (Lee 2005). Sebbene il circolo berlinese fosse marcato in senso femminile dalla presenza di Rahel Varnhagen, non presenta un esclusivo interesse per la condizione di una sola categoria, perciò il genere di l'emancipazione che va propugnando è piuttosto un concetto sociale e giurisdizionale ampio rivolto alle minoranze sociali e politiche, in particolar modo rivolto alla questione femminile interna alla religione ebraica (Lund 2012). Ebrei e donne sono categorie accomunate da un inferiore considerazione giuridica e sociale – *Außenseiter* (Mayer 1975). Due scritti paralleli sulle condizioni di entrambe queste categorie minoritarie erano apparsi già nel Settecento: *Über die bürgerliche Verbesserung der Juden* (1781) di Christian

Wilhelm Dohm e *Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber* (1792) del giurista Theodor Gottlieb von Hippel. Va da sé che nelle donne ebreë la condizione di emarginazione e sottomissione sia duplice. A Parigi Heine esplora queste tematiche all'interno dei vivaci circoli letterari culturali e dei Salons animati da importanti figure femminili, come Caroline Jaubert (Heyden-Rynsch 1992; Hundt, 2002). In *Lutezia*, Heine commenta il destino di miseria femminile in riferimento a un fatto di cronaca, la morte di Madame Lafarge, legando ironicamente questo episodio al destino della donna ebrea, in cui la miseria appare duplice:

Ihr armen Frauen, Ihr seid wahrhaftig übel dran. Die Juden in ihren Gebeten danken täglich dem lieben Gott, daß er sie nicht als Frauenzimmer zur Welt kommen ließ. Naives Gebet von Menschen, die eben durch Geburt nicht glücklich sind, aber ein weibliches Geschöpf zu seyn für das schrecklichste Unglück halten! Sie haben Recht, selbst in Frankreich, wo das weibliche Elend mit so vielen Rosen bedeckt wird (DHA 13/1, 89-91).

Da alcune letture documentate, ad esempio, *Geschichte der Frauen* di Georg Jung, si comprende come Heine fosse interessato ad approfondire la tematica della *Frauenfrage*, sollecitato probabilmente non solo dalle questioni sollevate all'interno dei salotti, ma soprattutto grazie alla condivisione delle istanze proto-socialiste avviate da Henri de Saint-Simon, le cui idee furono illustrate dai suoi successori nel manifesto *Exposition de la Doctrine Saint-Simonienne* a partire dal 1828. Heine era entrato in contatto con Barthélemy-Prospér Enfantin, capo dei sansimoniani già nel 1831 a pochi mesi dal suo insediamento a Parigi (Scherer 1950; Lee 2005, 119-50). Esprime la propria ammirazione a Enfantin, il quale all'epoca si trovava in Egitto, con una dedicatoria nella prefazione in *De l'Allemagne* nel 1835 (DHA 8/1, 495). Heine si interessò presto alla causa sansimoniana, i cui mediatori per Heine furono in ogni caso i Varnhagen, Eduard Gans e gli hegeliani di Berlino. A Parigi – ma probabilmente già ad Amburgo (Sternberger 1976; Lee 2005, 124)– leggeva il giornale *Le Globe* contenente le nuove idee morali e sociali programmatiche del movimento. Culmine della dottrina era la costituzione di una 'nuova religione', prospettata nel saggio *Nouveau Christianisme* (1825), che avanzava una teologia moderna e progressista che intendeva saldare rinnovamento sociale e spirituale, e che si sarebbe edificata partendo da una revisione e perfezionamento del luteranesimo, fondata su principi di fratellanza universale per allearsi contro l'egoismo e l'individualismo e avvicinarsi maggiormente al cristianesimo delle origini. Fine ultimo del *Nuovo Cristianesimo* era poter rendere «les hommes heureux, non seulement dans le ciel, mais sur la terre» (Saint-Simon 1966, III, 147). Nella costituzione della nuova società sansimoniana veniva messo in discussione il tradizionale ruolo di subalternità della donna, come «Sklavin», «Gefährtin des Mannes», ovvero soggetta a «Unterordnung», «Oberherrschaft», «Vormundschaft» e «ewige Unmündigkeit» (Salomon-Delatour 1962, 107). La causa a favore dell'emancipazione femminile venne esposta programmaticamente da Enfantin

nell' «Appel à la femme» in cui si definiva la nuova legge morale per la donna socialista e libertaria. La liberazione ed emancipazione della donna sostenuta da queste frange era intesa nel senso di una *réhabilitation de la chair*, ovvero un'emancipazione dei diritti della carne e una liberazione dalle costrizioni della morale sessuale borghese. La dottrina mirava alla definizione di nuovi rapporti amorosi, anche non esclusivi e duraturi, quindi promiscui, che comportavano un sostanziale svincolamento dalla legge matrimoniale (Lee 2005, 134; Grubitzsch, und Lagpacan 1980, 74). Oltre a ciò il sansimonismo mescolava istanze emancipative a slanci mistico-messianici che furono accolti dalle frange del socialismo romantico, utopico e umanitario francese (Bénichou 1997). Quest'ultimo sosteneva la causa della divinizzazione pagana-cristiana della donna come messia del futuro a partire dalla visione radicale di Enfantin, il quale legittimava in tal modo la visione sacralizzata della donna come concubina e prostituta. Il culto riformatore ed eretico della *donna messia* inaugura una nuova fase del sansimonismo, che ebbe alcuni importanti esponenti come Émile Barrault e Charles Duveyrier, il quale espone le idee ne *La Ville nouvelle ou le Paris des Saint-Simoniens* (1833). 'Donna' e 'Libertà' in questa dottrina mistica ed eretica diventano una cosa sola, la divinizzazione della figura di 'Maria-Vergine-Libertas' arriva a fondersi con il simbolo del popolo stesso, la «Messia dei popoli», arrivando a rappresentare il destino di tutto il genere umano (Bénichou 1997, 482). Barrault in particolare si fece promotore della ricerca della donna messia fondando nel 1833 la *Compagnonnage de la femme* per condurre una spedizione in Egitto alla ricerca delle *Femme*. Le avventure dei sansimoniani in Oriente sono documentate anche da donne, come Suzanne Voilquin, la quale consegnò le proprie memorie in *Souvenirs d'une fille du peuple, ou La saint-simonienne en Egypte* (1866).

Tuttavia, il radicalismo socialista-femminista fu osteggiato da membri interni al sansimonismo, come Amand Bazard, e le diatribe interne al movimento portarono a una scissione nel 1832. Il movimento andava disgregandosi in considerazione dell'insostenibilità di questa visione in oggettiva contraddizione con le reali condizioni sociali e materiali delle donne, per le quali di fatto non si prospettavano alternative al matrimonio, né sostanziali avanzamenti politici in direzione della parità di genere. Il fallimento dell'utopia sansimoniana era dovuto alle contraddizioni interne alla stessa dottrina che non contemplava un programma di riforma sociale ed economica che potesse sostenere le condizioni di autonomia della donna. Il suicidio della sansimoniana Claire Démar aveva infatti messo in evidenza tutta la «misère de la femme dans la famille saintsimonienne» (Möhrmann 1977, 48-9). In opposizione all'emancipazione della carne sansimoniana nascevano i movimenti femministi borghese e proletario, entrambi sostenitori non dell'emancipazione *della* sessualità, ma l'emancipazione *dalla* sessualità, che si sarebbe ottenuta attraverso la conquista «della libertà di lavoro professionale» retribuito e gratificante, sentito come momento essenziale per l'emancipazione femminile (Merfeld 1975, 50).

In capo all'esule Heine a Parigi – il quale dichiarava come la Germania avesse ancora in sospeso una battaglia per affermare i propri diritti divini (HSA XXI, 37)

– andava costituendosi in Germania tra i membri di quella che è stata rinominata da Wolfgang Menzel la ‘Giovane Germania’ (*Junges Deutschland*) su modello della Giovine Italia mazziniana: un movimento letterario di riforma sociale che traeva ispirazione dal vento rivoluzionario e sansimoniano francese (Rubini 1980). Gli *Jungdeutsche* sostengono la causa dell’emancipazione della carne con le armi della letteratura, che se da un lato solleticavano le fantasie maschili, contribuirono a diffondere nelle donne un senso di ribellione e di evasione dai ruoli sociali predeterminati. Nello stesso tempo non mancavano le critiche femministe, come quella di Louise Otto-Peters, che vedevano in quella letteratura un atteggiamento ambivalente verso gli appelli dell’emancipazione:

[...] la Giovane Germania predicava l’emancipazione della carne e sosteneva i diritti dei sensi: e questo lo chiamava difesa dei diritti della donna! [...]. Ma questo non impediva alle signore e alle signorine di divorare, almeno segretamente, i romanzi di Georg Sand, di farsi leggere dai giovanotti qualche passo del *Buch der Lieder* di Heine e di farsi prestare da qualche studente amico – che poteva procurarsi agevolmente anche libri proibiti – la *Madonna* di Theodor Mundt e la *Wally* di Gutzkow. E di andare in visibilio per Lord Byron e cercarsi nelle biblioteche circolanti ora la *Lucinda* di Schlegel ora la *Vittoria Accorombona* di Tieck (Merfeld, 1975, 46).

La donna nelle opere di questi autori è posta al centro, diventa oggetto e soggetto letterario, come tale è esaltata per le qualità archetipiche, eternata ed elevata al rango di figura mitica, divinizzata. Si delinea una tendenza verso la mitizzazione della donna che passa attraverso un processo di idealizzazione a partire da elementi contingenti, terreni, profani che vengono esaltati e sublimati, sacralizzati andando a costruire un nuovo mito femminile guardato in ottica storica (Wülfing 1980, 574). La mitologizzazione comporta la costruzione di un’immagine femminile altamente simbolica, in cui spesso la donna risalta come simbolo di libertà per eccellenza. Nella mitizzazione rientra anche il processo di *Vergöttlichung*, in cui la divinizzazione della donna attraverso l’assimilazione di qualità celesti per mezzo di una metaforizzazione (*Metaphorisierung*): «Bilder des Himmels werden auf irdische Menschen übertragen, Menschen also mit himmlischen Wesen verglichen» (Wülfing 1968, 171). La qualità divina che viene trasferita sulla figura femminile, angelicata o divinizzata, come si osserva del resto per la figura di Seraphine in *Verschiedene*, si situa all’interno del quadro ideologico mistico-rivoluzionario sansimoniano che, come si diceva, tende ad assimilare momento pagano e cristiano. Le figure femminili vengono così elevate dalla finitudine terrestre diventando messianiche portatrici di un nuovo messaggio di rinnovamento dei tempi. Nel libro commemorativo *Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde* (1833) Theodor Mundt celebra la figura della prematuramente scomparsa di Rahel Varnhagen, che viene sublimata e mitizzata in modo duplice, sia come figura biblica in quanto profetessa – «sie wälzte, wie eine Prophetin, Vergangenheit und Zukunft in ahnender Seele, und sagte daraus für das Werden

und Entwickeln der Dinge tiefe, lakonische Weissagugen vorher» – sia come dea, anzi, come un Dioniso al femminile, una baccante dei tempi moderni, «eine Thyrusschwüngerin der Zeitgedanken» (Wülfing 1980, 567), trasfigurando così nell'immagine della donna totale in grado di abbracciare ad un tempo il presente e il futuro, una divina e terrena allegorizzazione dell'unità e del *kairos*. Bettina von Arnim subisce un analogo processo di mitizzazione, ma esaltata in quanto figura mefistofelica e androgina, eternamente bambina nonostante l'età, e come fondatrice mistica, «Religionsstifterin», di una «Religion der That», una religione dionisiaca che rinvia all'immortalità dell'uomo e che trasfigura in una religione cristiana: «in dieser neuen Religion, welche auf das innere Heiligthum des Menschen verpflichtet, und die Religion der unsterblichen That sein soll, zugleich das wahrhaft dionysische Zeitalter, etwa christlich verklärt, im Anzüge» (Mundt 1846, III, 327).

In Heine si osserva, invece, un processo inverso di divinizzazione del *Frauenbild*: la metamorfosi celeste non si compie, poiché le donne heiniane vengono già descritte come divine, in quanto ogni donna idealmente, come ogni uomo, partecipa panteisticamente delle qualità di Dio: «Wir dummen Poeten, wir vergleichen die Frauen immer, wenn es hoch kommt, mit Engel; wir sollen wahrlich letztere mit ersteren vergleichen» (HSA XX, 254). In questa commistione poetica tra la professione della religione dell'amore, dal carattere ieratico e mitizzato, e la fede panteista sansimoniana nell'obiettivo di riconciliazione spiritomateria, Carl Gustav Jung vide in Heine l'emblema del poeta dionisiaco moderno. Attraverso la simbolica della mitologia greca con la sua molteplicità politeistica, Heine rappresenterebbe la molteplicità stessa dell'amore, nei suoi tratti carnali e spirituali insieme, integrando il principio apollineo alla dimensione ebbra e vitale del dionisiaco:

In der Symbolik der griechischen Mythologie verkörperte Apollo die Einheit, Dionysos die Vielheit. Mit Anwendung auf die Poesie wird man von apollinischen und dionysischen Dichtern sprechen können[Huch Richarda, Blütezeit und Romantik]. Im allgemeinen wird sich mit der apollinischen Darstellungsweise die antike, mit der dionysischen die moderne decken. Als einen der ersten Interpreten der modernen individuellen Liebe konnte man, bereits Shakespeare bezeichnen, in dessen übermenschlicher Leidenschaft zwar noch etwas Schicksalsmäßiges, das über oder jenseits von Gut und Böse liegt, sich birgt. Aber seine Darstellung des Weibes zeigt schon ganz die immer freier sich entfaltende Persönlichkeit in charakteristischer Weise (Jung 1920, 11-2).

Jung non mancò di associare la concezione heiniana dell'amore ad una dottrina panteista dal carattere religioso, «ein Art Pantheismus in der Liebe», una concezione debitrice sia nei confronti del panteismo sensualista di matrice ellenistica rielaborato da Spinoza, e dall'altro del sensualismo materialista sansimoniano e, soprattutto, della visione che di questo da Prosper Enfantin attraverso il concetto di riabilitazione della materia:

Auf Heine machten die Lehre des Saint-Simonismus einen großen Eindruck. Besonders die Ansichten Enfantins, der den Begriff der Rehabilitation des Fleisches aufstellte, fesselten ihn. Hatte er doch vielleicht im Anschluß daran eine Art Pantheismus in der Liebe, die nicht mehr das 'Zweierlei' kennt, sondern das All umfaßt, ausgedrückt, mit der Begründung, daß Gott sich in allem manifestiere, also auch in unseren Küssen (Jung 1920, 156).

Il sensualismo finisce per influenzare secondo Jung anche la realtà femminile che viene concepita e plasmata secondo questa nuova dimensione filosofico-amorosa che via via si dischiude a Parigi con la conoscenza delle donne parigine e che culmina in Matilde, la quale incarna in sé l'unione degli opposti. Inoltre si annullerebbe, nel sentimento d'amore panteista del poeta malinconico e scisso, la separazione cristiana di spirito e corpo che si attua in una più ampia dimensione amorosa: «Allein die starke, glühende Sinnlichkeit des Dichters, der das Prinzip der freien Liebe ausgesprochen hatte, der von der dummen Leiberquälerei nichts mehr wissen wollte, nimmt individualistischeres Gepräge an» (Jung 1920, 157).

Se nella poesia Heine affronta *a latere* la *Frauenfrage*, tematizzando le spinte ideologiche sansimoniane nelle nuove figure divine, angelicate, profetesse dei nuovi tempi; nella pubblicistica parte dall'osservazione del ruolo e della posizione della donna nella società, analizzando la donna nel *milieu* di riferimento: sale da ballo, teatri e strade nella società parigina della prima metà del XIX secolo. Eloquenti in tal senso gli articoli V e XX di *Lutezia* e i frammenti postumi di *Gedanken und Einfälle* nella sezione «Frauen, Liebe und Ehe» cui si esprime con una critica al matrimonio dove non risparmia la propria ironia sia verso la figura del marito, sia della moglie:

Die deutsche Ehe ist keine wahre Ehe. Der Ehemann hat keine Ehefrau, sondern eine Magd, und lebt sein isoliertes Hagestolzleben im Geiste fort, selbst im Kreis der Familie. Ich will darum nicht sagen, das er der Herr sei, im Gegentheil er ist zuweilen nur der Bediente seiner Magd, und den Servilismus verleugnet er auch im Haufe nicht (Heine 1869, 254).

Ad ogni modo, queste riflessioni, seppure isolate nell'opera heiniana, non fanno che alimentare un dibattito che già negli anni Quaranta stava preparando il terreno per le teorie socialiste di Marx ed Engels sulla famiglia, il matrimonio e la morale sessuale.

## 10. Panteismo, sensualismo, sansimonismo

La critica filosofica si è a fondo interrogata sulla ricezione ed elaborazione del pensiero panteista heiniano. Questo si esplica nel secondo libro della *Germania* in cui Heine entra nel vivo della discussione teorica sul panteismo, al centro della quale si situa per altro una personale battaglia critico-religiosa che deve infine condurlo a dimostrare come il sotterraneo panteismo germanico sia a sua volta

direttamente legato allo gnosticismo antico e al paganesimo ellenistico-romano. Dalla lunga e significativa digressione sulla ricezione del panteismo spinoziano di Friedrich Schelling si enuclea il merito riconosciuto al filosofo di aver rivitalizzato l'idea del panteismo germanico e di aver aperto un varco, per così dire, al panteismo moderno, offrendo altresì una giustificazione del pensiero politico-religioso sansimoniano.

Il panteismo, sostenuto da tutti i più lungimiranti filosofi e poeti tedeschi, trovava il suo più temibile avversario in Friedrich Heinrich Jacobi, e in particolare nello scritto *Über die Lehre des Spinozas in Briefen an Herrn Moses Mendelssohn* (1785); Jacobi che Heine non manca di attaccare in quanto strenuo oppositore della ragione che osteggiava tramite le armi della fede. Jacobi era implicato nel cosiddetto *Spinoza-Streit* contro Goethe, al quale si sommavano per altro i problemi posti dalla kantiana *Critica del Giudizio*. Secondo Heine, Spinoza avrebbe portato a compimento nelle sue speculazioni filosofiche la ricerca del fine ultimo della conoscenza, formulando 'una grande sintesi' attraverso la sua comprensione di Dio, che definì come un' entità unica, assoluta e infinita – «es giebt nur eine Substanz, das ist Gott» (DHA 8/1, 55) – dalla quale deriverebbe ogni cosa che in essa è contenuta, che in quella si manifesta e che in quella scompare, essendo la materia dotata di un'esistenza solo accidentale, relativa e transitoria. Al panteismo di Spinoza si ispira la filosofia dell'identità di Schelling, che per Heine non sarebbe altro che una sua formulazione più attuale: «Hier gerathen wir in den Hauptplatz der deutschen Identitätsphilosophie, die in ihrem Wesen durchaus nicht von der Lehre des Spinoza verschieden ist» (DHA 8/1, 56). La filosofia di Schelling sta a Spinoza, come le statue greche stanno ai prototipi dei simulacri egizi – commenta Heine – poiché Schelling sosterrebbe, anche se in maniera differente e per tutt'altra via, le stesse idee del filosofo olandese. Secondo Heine, è soprattutto il primo Schelling allievo di Fichte, e da questi emancipatosi, ad essersi avvicinato maggiormente a Spinoza quando egli, secondo Heine, era ancora filosofo. Schelling – per il quale «die Materie, oder, wie er es nannte, die Natur, nicht bloß in unserem Geiste, sondern auch in der Wirklichkeit existiere, daß unsere Anschauung von den Dingen identisch sey mit den Dingen selbst» (DHA 8/1, 186) – avrebbe avviato una vera e propria rivoluzione del pensiero in Germania, essendosi opposto all' idealismo fichtiano, che tuttavia avrebbe poi ripreso in tarda età rinnegando la sua precedente filosofia che finisce per tramutarsi in una giustificazione del cattolicesimo (DHA 8/1, 113; 186-88).

Schelling aveva elaborato le sue *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (1797) – il cui titolo si richiama alle *Idee zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-91) di Herder – e alle *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit* (1809), in cui sostiene come la natura debba essere lo spirito visibile, lo spirito la natura invisibile: «Die Natur soll der sichtbare Geist, der Geist die unsichtbare Natur seyn». (Schelling, 1856, II, 56). Il saggio *Philosophie und Religion* (1804) si poneva a sua volta in diretta continuità con le idee di Giordano Bruno, che Schelling rielabora in uno scritto a sé, *Bruno oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge* (1802), menzionato nel terzo libro heiniano *Zur*

*Geschichte*. Se entrambi i filosofi per Heine hanno illustrato la verità dell'identità tra reale e ideale, Schelling avrebbe indicato in particolare come il reale conduce all'ideale, nonché come il sistema egotico della natura secondo cui «seine Natur ichbeseelt sei, während Fichtes fertig daseiendes Ich die Natur nur als den Gegensatz sowie das Absolute nur in der Differenz vom Für-Sich-Sein kennt» (Frank 1972, 283), indichi al contempo – affermando con il principio universale della finitezza, del non-essere e della negatività – il punto di massimo allontanamento da Dio. Nel terzo libro della *Zur Geschichte* Heine viene spiegando la sostanziale distinzione tra la filosofia della natura di Schelling e l'idealismo trascendentale di Fichte, ambedue derivati dalle stesse premesse, cioè dall'identità di spirito e materia, ma sfocianti in due sistemi del tutto opposti, poiché l'uno considerava la natura come originata dall'idea in quanto sua rivelazione, laddove nel secondo la natura si dissolverebbe o risolverebbe nell'idea stessa (DHA 8/1, 109). Da ciò un'umanità profondamente infelice, che ha sacrificato la materia a favore dello spirito, come risulta anche dall'organizzazione dell'attuale sistema sociale e politico europeo. Motivo questo per cui Heine invoca il risanamento dell'umanità nella sua interezza spirituale e materiale: «Die nächste Aufgabe ist: gesund zu werden; denn wir fühlen uns noch sehr schwach in den Gliedern» (DHA 8/1, 59). Si rende evidente come Heine vada poco a poco situando la sua critica di natura politica, legando insieme la visione panteistica con la realtà storica attuale: «Die nächste Zweck aller unserer neuen Institutionen ist solchermaßen die Rehabilitation der Materie, die Wiedereinsetzung derselben ihre Würde, ihre moralische Anerkennung, ihre religiöse Heiligung, ihre Versöhnung mit dem Geiste» (DHA 8/1, 59-60).

Ciò che colpisce è che a questo punto Heine aggiunga alla visione di una concezione unitaria di spirito e materia derivata da Spinoza, una più antica dottrina panteistica nella religione indiana costituita dall'equilibrio di maschile e femminile: «Purusa wird wieder vermählt mit Prakriti. Durch ihre gewaltsame Trennung, wie in der indischen Mythe so sinnreich dargestellt wird, entstand die große Weltzerrissenheit, das Uebel» (DHA 8/1, 60), dove per Purusa si intende la divinità femminile che rappresenta la materia, Prakriti il maschile coincidente con lo spirito. Dalla scissione cosmica tra i due originò il male, quello che Heine definisce come il risultato dell'organizzazione spiritualistica del mondo, «ein Resultat der spiritulistischen Welteinrichtung» (DHA 8/1, 60). In ciò Heine sembra appunto rifarsi alla necessità di ristabilire quel ricongiungimento tra reale e ideale, tra il principio del mondo intellettuale e della natura finita di cui parlava Schelling, ricongiungimento che tentò di mettere in pratica proprio

la dottrina dell'emanazione, secondo la quale le emanazioni della divinità, in un graduale digradare e allontanarsi dalla fonte originaria, perdono la perfezione divina, e così da ultimo passano nell'opposto (la materia, la privazione), proprio come la luce, alla fine, viene circoscritta dalle tenebre. Ma nel mondo assoluto non c'è mai una limitazione [...] (Schelling 2021, 51).

La contrapposizione tra deismo fichtiano e panteismo spinoziano celerebbe in realtà una critica di natura politica. Heine, pur facendo propria la concezione panteistica – come si evince dal dialogo satirico con lo studente di Leiden Vanpitter in *Schnabelewopski* (DHA 5, 178) – recepisce la filosofia di Spinoza attraverso il dibattito contemporaneo avviato in ambito poetico da Goethe e dai romantici, i quali legarono al panteismo la mitologia popolare germanica e la pansofia o teosofia di Jacob Böhme (DHA 8/1, 186); ma molto vi si dedica sul suolo francese attraverso i sansimoniani: se sotto Napoleone a Parigi regnava il panteismo nella forma di una religione della mitologia classica tradottasi in mode artistiche e di costume; in politica dominava lo spiritualismo cattolico con il conseguente misconoscimento della religione napoleonica degli antichi dèi pagani tra cui Diana (DHA 8/1, 243). L'unica eccezione è costituita da Venere – commenta parenteticamente Heine – adorata ancora dai sansimoniani.

Heine accomuna in ogni caso cattolici-spiritualisti e sansimoniani, entrambi impegnati per la salvezza dell'umanità, con la differenza che i primi credono che quella abbia bisogno di un conforto spirituale, mentre i secondi sono convinti che l'uomo meriti la felicità del corpo (DHA 8/1, 486). Panteismo, spinozismo-schellinghiano, giacobinismo e sansimonismo vengono fatti convergere da Heine nella filosofia della storia, per affermare infine la propria posizione anti-materialistica: «Ich gehöre nicht zu den Materialisten, die den Geist verkörpern, ich gebe vielmehr den Körpern ihren Geist zurück, ich durchgeistige sie wieder, ich heilige sie» (DHA 8/1, 494). Nella restituzione della dignità spirituale alla materia, definita sotto ogni aspetto come «Sakralisierung des Fleisches», la sacralizzazione del corpo e dei sensi, risiede la teoria più dirompente e originale di tutta la concezione 'pratica' della teologica heiniana (Wollschläger 2005). Lo stesso principio emerge in *Kahldorf über den Adel* in cui Heine chiarisce il legame tra la filosofia tedesca e la rivoluzione francese, ovvero come la filosofia tedesca non sia altro che 'il sogno della rivoluzione' (DHA 11, 134). La filosofia della natura di Schelling che ebbe un'importanza socio-politica identica a quella della filosofia sociale di Saint-Simon, attraverso la scuola di Lamennais e poi di Pierre Leroux, fu agli occhi di Heine sempre guardata con rispetto, come avrebbe sottolineato più tardi Moses Heß (Frank 1972, 286). Ma dove la filosofia della natura spinoziana di Schelling comincia a speculare misticamente sull'assoluto – «Ich glaube, mit dem Versuch, das Absolute intellektuell anzuschauen, ist die philosophische Laufbahn des Herren Schelling beschlossen» (DHA 8/1, 112) –, là termina per Heine ogni tentativo di sviluppare una filosofia compiuta, che invece sarà presa in eredità da Hegel. Schelling, commenta Heine, non si trova infatti a suo agio nelle altezze del pensiero logico, essendo la sua filosofia un esercizio di pensiero che si sviluppa su un piano meramente simbolico (DHA 8/1, 110).

Heine si era inserito nello *Spinoza-Streit* avviato con Jacobi, riprendendo il dibattito sull'identità di spirito e materia che originava dalla ricezione della filosofia neoplatonica di Bruno e Spinoza e si legava in ambito tedesco alla mediazione filosofica del primo Schelling. Jacobi aveva infatti aperto la strada alle riflessioni del cenacolo romantico nello *Älteste Systemprogramm des deutschen*

*Idealismus* con il commento al *Prometheus* di Goethe. Hegel e Hölderlin lessero insieme le lettere di Jacobi e Lessing, alle quali fornirono la propria risposta nel saggio *A proposito delle lettere di Jacobi sulla dottrina di Spinoza* (1790). Il problema della corrispondenza tra panteismo ed estetica rinascimentale si inserisce a ben vedere in un ampio dibattito che nella filosofia e nella letteratura tedesca percorre un lungo tragitto, nel quale Heine figura solamente quale estrema propaggine. Una riflessione che si traduce nelle arti e nel dibattito estetico a partire dalla fine del XVIII secolo attraverso la scuola di Cambridge con Shaftesbury, il quale aveva riscoperto e tradotto l'opera di Ficino nel Settecento, e quindi Hemsterhuis e Herder che propagarono il neoplatonismo nella cultura di lingua tedesca (Polledri 2000, 789-812). Influenza diretta ne ebbero Winckelmann, Goethe e Schiller, Heine e Hölderlin. Rispetto al pensiero spinoziano, i tedeschi si pongono nel solco dell'antica filosofia eraclitea dell'*Ev kai pan* mediata dal neoplatonismo e definita dalla ricezione moderna *Vereinigungsphilosophie* (Dieter 2004; Franz 2012), teoria che pone al centro l'armonia tra tutti gli esseri viventi e l'unità tra uomo e divino, o meglio, il desiderio dell'individuo di unirsi al tutto quando quest'ultimo sembra comprometterlo (Polledri 2000, 801).

Un filone ha tentato di dipanare il dibattito panteista rispetto a Heine partendo da Goethe, modello di un sensualismo moderno originato dal confronto con l'arte rinascimentale italiana. Cassirer in particolare, vede nell'approccio di Goethe al Rinascimento italiano attraverso la ricezione di Bruno, Spinoza e Shaftesbury, un momento fondamentale per lo sviluppo della moderna cultura tedesca. Con Goethe emerge per la prima volta l'idea di libertà dell'individuo, svincolata da presupposti religiosi e teoretici, libertà che costituisce un momento fondante in senso poetico, estetico, ideologico (Cassirer 1922; 1927). Nel viaggio italiano di Goethe secondo il Cassirer di *Freiheit und Form* (1922), l'esperienza sensuale diventa metro di paragone e filtro della realtà: qui si sedimenta il nucleo esperienziale del panteismo moderno caratterizzato da forze polari che costruiscono un processo conoscitivo dinamico «zwischen 'Wahrheit' und Schönheit', Gesetzt der Natur und Gesetz der Kunst» (Kai 2000, 5). In realtà la riflessione sulla natura pervadeva la letteratura e filosofia già nel XVIII secolo, in particolar modo è fertile nell'ultimo trentennio del XVIII secolo quando emerge una nuova concezione della natura grazie soprattutto a Hamann e Herder in cui si richiamano alcuni motivi della filosofia rinascimentale sopravvissuti al razionalismo grazie a Spinoza e Jacob Böhme. Con Herder, e poi con Goethe, la filosofia della natura viene spogliata da ogni presupposto teologico qualificandosi come panteismo immanentista.

Appare interessante che la ricerca sullo spinozismo di Goethe (*Goethe-Spinoza Forschung*) prenda a sua volta le mosse anche da studi che in realtà mirano a chiarire la posizione di Heine (Kai 2000, 8). La ricezione spinoziana appare di rilievo per tutta la storia del panteismo nel XIX secolo, che non può prescindere dal fondamentale momento heiniano (Espagne 1991). Il panteismo di Heine si situa a sua volta in una curiosa intersezione ideologica, ovvero tra il sensualismo panteista goethiano, l'elaborazione romantica del Rinascimento – soprattutto dei fratelli Schlegel e di Tieck e Wackenroder (Behler 1994, 176-95; Vietta 1994, 140-

62) – e il sansimonismo. Come già sottolineato, Heine colloca il Rinascimento nella sua dimensione contemporanea, riflettendo in un passo delle corrispondenze in *Französische Zustände* (1836) come la cultura salottiera parigina degli anni Trenta, in particolare finanziata dai Rotschild, si sia appropriata dello stile rinascimentale italiano diventando una moderna estensione di quello (DHA 12/1, 296-97). Non è casuale che il poeta sviluppi compiutamente la sua visione sensualista proprio a Parigi, dove entra in contatto con il panteismo neopagano della corrente sansimoniana. Si rileva come confluiscano in Heine da un lato il filellenismo winckelmanniano-goethiano e il rinascimento romantico tedesco, dall'altro le coeve spinte sansimoniane e rivoluzionarie francesi, che andranno a loro volta ad alimentare le teorie degli *Jungdeutsche*, dei marxisti e giovani hegeliani, che vedranno infine nell'antropologia sensualista moderna di Feuerbach il loro approdo finale, antropologia che valorizza l'esistenza sensuale in esplicito richiamo alle sollecitazioni e conquiste del Rinascimento. Del Rinascimento è la dottrina neoplatonica dell'eros ad essere assorbita nella poetica sensualista di Heine, nata in particolare sul suolo francese con *Verschiedene*. Un importante veicolo di tale neoplatonismo sensualista è individuato nella filosofia di Giordano Bruno (1548-1600). Come emerge dall'importante analisi comparata tra Bruno e Heine – entrambi, secondo Kai collocati nel fondamentale momento terminale del tardo Rinascimento, Bruno nell'Età moderna propriamente detta; Heine alla fine della cosiddetta *Kunstperiode* goethiana, accomunati tra l'altro dalla coincidenza della data di morte, il 17 febbraio – si rileva nelle opere parigine il passaggio da un panteismo erede della filosofia della natura schellinghiana e spinoziana ad un'antropologia sensualista che affonda le radici, tra gli altri, nel neoplatonismo del Nolano filtrato del resto dalla ricezione di Ludwig Feuerbach. Nelle *Vorlesungen über die Geschichte der Neueren Philosophie. Von Bruno bis Hegel* (1835-36), Bruno viene indicato da Feuerbach come «Geistesverwandter», vedendo in quello l'inizio della nuova filosofia moderna (Feuerbach 1974, 41). Anche Heine considera il nolano come il primo pensatore illuminista, nonché martire delle proprie idee (DHA 8/1, 112). Tale ideale continuità emerge nella concezione di una poetica panteista erotizzata, o meglio di una «Leidenschaftspoetik» venata da accenti politici (Kai 2000, 30).