

La sensualità dell'inorganico. Traiettorie intorno a Lucca nella letteratura tedesca di primo Ottocento

ALESSANDRO FAMBRINI
Università di Pisa

Abstract

In some German works from the early Romanticism and the post-Romantic period, the city of Lucca offers new spaces to the imagination: such are the novella *Das Marmorbild* by Joseph von Eichendorff, the “Reisebilder” of *Die Stadt Lukka* by Heinrich Heine and the poem *Lucca* by Ludwig Tieck. In each of these works the town of Lucca represents an Italy between the ideal and the real, with its architectural Middle Age and its churches that refer to a fantastic world yet still within reach. This paper aims to give an account of how the approach of these three writers has transfigured the real Lucca and made it as a place of wonders.

A proposito del genere di appartenenza del suo *Das Marmorbild* [La statua di marmo, 1818] Joseph von Eichendorff alterna le categorie di ‘fiaba’ e di ‘novella’ (Cermelli 2021, 17), richiamandosi più o meno implicitamente alle *Märchen novellen* di Ludwig Tieck, a quelle ‘novelle fiabesche’ che avevano segnato una delle più grandi innovazioni del primo romanticismo, tanto che uno di quei testi, *Der blonde Eckbert* [Il biondo Eckbert, 1797], viene «assurto [...] a paradigma della fiaba d’arte romantica» (Rossi 2023, 203) fin dalla celebre

recensione di August Wilhelm Schlegel sul primo numero dell'*Athenaeum*. Si tratta di racconti densi di connotazioni fantastiche, che tracciano la parabola di personaggi reali di fronte ai quali si spalancano all'improvviso gli abissi di mondi enigmatici, che attraversano per riemergere in un altrove destinato a incidersi per sempre nella loro vita. Da questo punto di vista, il racconto di Eichendorff rappresenta una variazione sul tema, in parte conforme al modello, ma difforme negli sviluppi e negli esiti: in esso la tensione dell'io alla frammentazione e alla dispersione in schegge prive di un centro organico va a ricomporsi in un principio opposto di unità e di armonia, che ha la sua origine in un nucleo esterno al soggetto, di carattere fideistico. Sembra segnato in questo il passaggio dalla rivoluzione alla restaurazione, dai fremiti romantici che denunciano il disagio di fronte a una realtà avvertita come inconsistente alla ricaduta verso l'accettazione dell'esistente, che fa proprie le nuove forme espressive di cui si è servito il movimento romantico nelle sue prime fasi e le normalizza innestandole su ceppi più tradizionali e tranquillizzanti, realizzando al contempo, e quasi insensibilmente, quella che Francesco Rossi chiama «una sintesi impossibile tra il Classicismo e il Romanticismo», che si compie nell'essere sospeso del protagonista, Florio, tra due diverse sfere di esistenza, «tra il lato notturno e il lato diurno del mondo» (ivi, 387); e se anche alla fine agirà una scelta, quell'indeterminatezza in cui sia pure per breve tempo è avvolta la freccia della sua vita, è una porta che si apre su un prisma di possibilità, spaventose, fascinose e seducenti insieme.

Del resto i confini tra i generi sono fluidi in quella fase storica che dal primo romanticismo trapassa verso gli anni Venti dell'Ottocento e verso una sensibilità di tipo nuovo, improntata al realismo, della quale proprio Tieck sarà precursore e poi significativo rappresentante: solo allora, verso la fine di quel decennio, l'autore tedesco sentirà l'esigenza di attribuire alla novella un ruolo centrale e di definirla secondo un canone che si farà più o meno normativo per tutto il corso del secolo, quando metterà a fuoco la sua teoria attraverso il principio del *Wendepunkt*, il 'punto di svolta' che travasa il meraviglioso nel quotidiano. Con il *Wendepunkt*, «il momento a partire dal quale la storia narrata muta inaspettatamente direzione e tuttavia corona gli eventi in modo naturale, coerente al loro carattere e alle circostanze» (Tieck 1829, LXXXVI), così come Tieck lo definisce nel 1829, sarà saldato definitivamente il conto con la produzione giovanile e con il romanticismo tutto, di cui resteranno soltanto i materiali, che potranno essere recuperati e riutilizzati in un gioco esplicito di intertestualità e andranno ad affollare le pagine di molte sue novelle – da *Die Wundersüchtigen* [I cercatori di miracoli, 1831], che stigmatizza la ricerca del meraviglioso come una malattia del tempo, attraverso *Der Hexensabbath* [Il sabba delle streghe, 1832], in cui Tieck fa dire al suo portavoce Labitte: «I miracoli non esistono; tutto ciò che accade, accade in modo assolutamente naturale» (Tieck 1988, 22), e *Das alte Buch und die Reise ins Blaue hinein* [Il vecchio libro e il viaggio nell'azzurro, 1834] fino all'estremo di *Des Lebens*

Überfluß [Il superfluo della vita, 1839], in cui l'equazione fantastica è risolta nel modo più radicale con la dichiarazione di totale inconsistenza di ciò che non appartiene al mondo finzionale del racconto stesso.

Se le presenze inquietanti dei *Märchen* giovanili sono riportate alla luce rassicurante della norma e della ragione in queste incarnazioni tardive della prosa tieckiana, *Das Marmorbild* contiene in sé entrambe le dimensioni. Come scrive ancora Francesco Rossi per spiegare il ricorrere da parte di Eichendorff a entrambi i termini di *Märchen* e *Novelle* a proposito del suo testo, la «doppia indicazione di genere è dovuta al fatto che la statua animata al centro del racconto è una figura spettrale, pertanto il lettore è legittimamente chiamato a dubitare della sua realtà» (Rossi 2023, 387): il realismo della novella, cioè, si compenetra degli elementi fantastici del *Märchen* e, saldandosi a essi, posiziona il risultato di tale connubio in un solco duplice e diverso dell'immaginario. L'omaggio di Eichendorff a Tieck è anche un tentativo di affrancamento e di appropriazione, che non resterà isolato. Circa quaranta anni dopo, quando si occuperà di Tieck nella sua *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands* [Storia della letteratura poetica tedesca, 1857] – uno dei primi, ma all'epoca sempre più frequenti tentativi di creazione di un canone storico-letterario e di sistematizzazione coerente dei materiali di una tradizione che, accomunata sotto il segno della lingua, andava a porsi come ossatura fondamentale all'idea sempre più attuale di nazione – Eichendorff sentirà la tentazione di attirarlo a sé, in un'orbita di afflato religioso e di sentire cattolico, salvo arrivare poi a doverne registrare l'agnosticismo:

In nessun luogo troviamo in Tieck una determinazione confessionale: l'autentica vocazione del suo cuore ci sfugge continuamente in una drammatica battaglia delle visioni più opposte; e con lo stesso apparente entusiasmo con il quale rende omaggio alla visione cattolica del mondo dei poemi medievali, rappresenta anche la visione del mondo protestante in *Der Aufstand in den Cevennen*, che, anche se pubblicato più tardi, fu concepito e in parte anche realizzato negli stessi anni delle prime opere. Una neutralità destinata ad attaccare alla radice il Romanticismo, nemico mortale di ogni neutralità (Eichendorff 1976, 803).

Eichendorff attribuisce a Tieck la capacità di «intrecciare il misticismo della vita naturale con la comune attività umana» e di dar voce «alle oscure potenze della natura», in opere quali «*Der Runenberg, Die Elfen, Rotkäppchen*, e soprattutto nell'incomparabile fiaba del biondo Eckbert, in cui la natura parla come in sogno dei suoi segreti più profondi e più belli» (Eichendorff 1976, 798). E in effetti *Das Marmorbild* è tieckiano sotto molti aspetti: tali sono la dimensione fantastica, l'ambientazione meridionale, italiana, e soprattutto lo stretto connubio tra sensualità e follia, tra smarrimento dei sensi e approdo a una dimensione più profonda dell'essere, alla quale si guarda con desiderio e terrore. Diversi, tuttavia, sono gli esiti: i personaggi tieckiani cedono al proprio istinto, sbandano e perdono il senso della realtà, si smarriscono in caleidoscopici labirinti di irragionevolezza, in cui tuttavia sembrano balenare

schegge di assoluto, mentre quelli di Eichendorff si arrestano al di qua di quel confine, lo oltrepassano spinti dalla voluttà, ma ne riconoscono gli abissi e se ne ritraggono, ne rifiutano le lusinghe in nome di principi che si appellano alle ragioni della morale, fatte coincidere con quelle della fede. Questo è ciò che segna la differenza tra Florio, protagonista di *Das Marmorbild*, e Christian, al centro di quella che Eichendorff cita come una tra le più significative tra le fiabe fantastiche di Tieck, *Der Runenberg* [Il Monte delle Rune, 1802]. La dialettica di quest'ultima tra pianura come natura ordinata e addomesticata dall'uomo e montagna come spazio selvaggio, trampolino verso un assoluto numinoso, ma fatale all'umano, viene traslata in un contesto urbano in cui il contrasto è ancora tra notte e giorno, come già in *Der Runenberg*, ma anche tra dimensione architettonica della città – strade, case, chiese, in un'armonia che asseconda i moti virtuosi del cuore – e una campagna che la circonda, con le sue «splendide vallate, [...] le ville magnifiche, le cascate che si succedevano alle grotte» (Eichendorff 2021, 71), immersa nella luce lunare nella quale balenano presenze enigmatiche che aprono la strada alla percezione di una realtà più profonda.

Come in *Der Runenberg*, anche *Das Marmorbild* è costruito su una serie di opposizioni, che afferiscono a quella primaria giorno-notte, capace di conferire ai medesimi elementi valenze profondamente dissonanti, e molto simile è l'impianto narrativo dei due testi, a partire dalla situazione che apre la sequenza degli eventi: l'incontro del giovane protagonista con uno straniero, al quale egli confida la propria inquietudine e le proprie aspirazioni ancora nebulose e vaghe. Questa la scena iniziale di *Der Runenberg*:

Un giovane cacciatore se ne stava seduto a pensare in una zona sperduta tra i monti, presso un paretajo, e nella solitudine si udivano le acque mormorare e il bosco stormire. Rifletteva sul suo destino, su come fosse ancora giovane e come avesse abbandonato il padre e la madre, la patria conosciuta e tutti gli amici del suo villaggio per cercare un luogo diverso, per sottrarsi alla sfera delle consuete abitudini; e sollevò lo sguardo quasi meravigliato di trovarsi adesso in quella valle, intento a tale occupazione. Nuvole estese solcavano il cielo e andavano a perdersi dietro le montagne, gli uccelli cantavano nei cespugli e rispondeva loro un'eco (Tieck 2019, 59).

E queste, in uno dei primi passi di *Das Marmorbild*, le parole pronunciate da Florio nel presentarsi allo sconosciuto appena incontrato:

Io [...] ho scelto i viaggi, e mi sento come liberato da una prigionia, gli antichi desideri e le gioie sono d'un tratto posti in libertà. Cresciuto nella quiete della campagna, quante volte ho fissato, colmo di bramosia, le lontane montagne azzurre, quando la primavera, come un magico giullare, attraversava il nostro giardino e cantava allettante di meravigliose lontananze e grandi, incommensurabili desideri (Eichendorff 2021, 31).

E in entrambi i racconti il processo di crescita e di metamorfosi al quale il protagonista è sottoposto viene innescato dall'incontro con un'alterità connotata

al femminile, ma in realtà onnimorfica, totale e totalizzante, che si rivela essere incarnazione e agente di forze sovranaturali, estranee o complementari alla ragione, e si manifesta allo sguardo, nella fantasia voyeuristica di uno spazio trasfigurato e aperto all'irruzione del fantastico. Così nel *Runenberg*:

Il cammino terminava sotto una finestra, dovette fermarsi e non sapeva se tornare indietro o rimanere. Improvvisamente vide un lume che sembrava muoversi dietro l'alta muraglia. Seguì con lo sguardo quel chiarore e si accorse di riuscire a gettare lo sguardo in una vecchia sala spaziosa, meravigliosamente decorata da diverse pietre e cristalli, scintillante di multiformi bagliori che vagavano confusi e misteriosi dinanzi al lume in movimento, portato da un'alta figura femminile che camminava su e giù per la stanza, pensosa. Non sembrava appartenere al genere dei mortali, così grandi e possenti erano le sue membra, così severo il suo volto, e tuttavia sembrò al giovane ammaliato di non aver mai contemplato o immaginato una simile bellezza. Tremava e pure desiderava segretamente che essa si avvicinasse alla finestra e si accorgesse di lui (Tieck 2019, 65).

E questa la scena che in *Das Marmorbild* segna il primo incontro di Florio con la Venere fatale, anch'essa giocata tutta sulla dinamica dello sguardo:

Sprofondato nei suoi pensieri, si spinse ancora avanti, finché giunse presso un grande stagno circondato da alti alberi. La luna, che spuntava appena tra le cime, illuminava nettamente una Venere di marmo che si trovava accosta alla riva, sopra una pietra, come se la dea stessa fosse emersa dalle onde e considerasse ora, ella stessa incantata, l'immagine della propria bellezza che lo specchio d'acque rimandava ebbro tra le stelle che come fiori sbocciavano silenziose sulla superficie. Alcuni cigni descrivevano il proprio cerchio uniforme intorno all'immagine, un lieve fruscio percorreva gli alberi intorno. Florio rimase immobile in contemplazione, come pietrificato, poiché quell'immagine gli appariva come l'amore a lungo cercato e ora improvvisamente ritrovato, come un fiore meraviglioso sbocciato dal crepuscolo della primavera e dalla quiete sognante della sua prima giovinezza. Più la contemplava e più lo colpiva l'illusione che gli occhi profondi si schiudessero, le labbra volessero scoprirsi in un saluto, la vita fiorisse come un canto d'amore e recasse calore alle membra stupende. A lungo dovette chiudere gli occhi, accecato, sospirato e incantato. – Quando riguardò, tutto parve ad un tratto mutato. La luna splendeva sinistra tra le nubi, un vento più forte agitava lo stagno in onde scure, la Venere di marmo, spaventosamente bianca e immobile, lo fissava terrificante con le sue orbite di pietra e la sua quiete infinita (Eichendorff 2021, 55).

Una visione che si raddoppia in un passaggio di poco successivo e che sembra essere un richiamo esplicito al modello tieckiano:

Le stelle già splendevano chiare nel cielo, mentre egli procedeva lento verso il suo ostello per le stradine deserte. In una delle piazze solitarie sorgeva una villa splendida e grande, vivamente illuminata dalla luna. Una finestra era aperta in alto, e Florio notò, tra i fiori coltivati ad arte, due figure di donna che apparivano immerse in un vivace colloquio. Con meraviglia udì più volte chiamato il suo nome. Gli parve anche, nelle parole che il vento gli recava a brani, di riconoscere la voce della meravigliosa cantante. Tuttavia, tra i fiori e le foglie tremanti nel bagliore lunare, non riusciva a distinguere chiaramente. Si fermò per udire meglio. Ma le due donne notarono allora la sua presenza e di colpo si fece silenzio (Eichendorff 2021, 71).

La misteriosa figura femminile del racconto di Tieck e la Venere marmorea di quello di Eichendorff coincidono nel segno del richiamo a un mondo ancestrale, governato da leggi misteriose, eccitante e spaventoso insieme – eccitante in quanto spaventoso, perché capace di mettere a soqquadro la superficie ordinata di una vita percorsa da fremiti di inquietudine, da lampi di desiderio insoddisfatto e insoddisfacibile nella convenzionalità dell'esistenza banale verso la quale i protagonisti sono avviati dalla loro storia familiare e che tanto contraddice le loro pulsioni più profonde. L'incontro con l'ignoto è per entrambi un momento di tensione elettrizzante, prodromo di un sovvertimento dell'ordine costituito e del destino loro apparecchiato: ma se Christian è condannato a perdersi nei meandri di quell'assoluto che ha appena intravisto nel pegno lasciategli in dono dall'enigmatica creatura della sua visione e subito smarrita, la tavola di pietra sulla quale si rincorrono i segreti del mondo come immagini cangianti e inafferrabili («un abisso di forme e di armonia, di desiderio e voluttà, stormi di suoni alati e melodie gioiose e malinconiche [...], un mondo di dolore e di speranza, possenti e portentosi picchi di fiducia e tenace sicurezza, grandi fiumi che scorrevano come pieni di mestizia» [Tieck 2019, 67]), Florio è richiamato al di qua di quella pericolosa soglia di estasi e di follia da un appello alla ragione e alla fede, le sole forze capaci di spezzare l'incantesimo. Quando il pensiero, l'unico coerente nella mente di Florio ormai afferrato nelle spire della voluttà e dell'ebbrezza, viene formulato (o meglio, sembra scendere dall'alto, come un corto circuito con il divino al quale Eichendorff attribuisce un segno positivo), quel quadro di apparente armonia viene improvvisamente meno e tra le crepe delle sue pareti che crollano si rivela una realtà governata dal caos:

Le fronde stormivano, qua e là cantava un usignolo, di tanto in tanto lampeggiava in lontananza. Sopra il giardino quieto si librava ancora il canto come una limpida, fresca corrente dalla quale emergevano gli antichi sogni di gioventù. Il potere di quelle note aveva immerso la anima del giovane in profondi pensieri, e all'improvviso si senti estraneo a quel luogo e come perso a sé stesso. Anche le ultime parole della donna, che non sapeva bene come interpretare, lo avevano stranamente turbato – e allora disse piano, dalle segrete più recondite dell'anima: «Dio mio, fa' che non mi smarrisca in questo mondo!» Aveva appena pronunciate queste parole dentro di sé, che si levò fuori un vento cupo, come quello che annuncia un temporale, e lo assalì scomposto. Nel medesimo istante notò dei ciuffi di erbacce cresciuti sul cornicione, come su un rudere antico. Ne uscì un serpente sibilando e torcendo la coda verdeoro precipitò nell'abisso. [...]

Il temporale pareva intanto avvicinarsi, il vento, nella cui furia risuonavano ancora di tanto in tanto le note commoventi del canto, correva fischiando per tutta la casa e minacciava di spegnere le candele che vacillavano selvaggiamente. Un lungo lampo rischiarò in quel momento la stanza rabbiata. Florio retrocedé d'improvviso di alcuni passi, poiché gli parve che la donna lo fissasse, in piedi di fronte a lui con il volto bianchissimo e le braccia tese (Eichendorff 2021, 105-107).

Statua di marmo e Monte delle Rune: in entrambi centrale (e a questi due racconti si potrebbe aggiungere *Die Bergwerke zu Falun* [Le miniere di Falun, 1819] di E. T. A. Hoffmann) è la pietra, il mondo minerale, la realtà altra

del non organico che si impossessa della parvenza della vita e in un gioco di apparenze rutilanti seduce il giovane e ignaro protagonista. Sulla materia inanimata agisce un principio energizzante che ha luogo in un nucleo profondo di vitalità, avvertita come trasgressione e peccato, come ritorno del rimosso pagano che spazza via la patina di civiltà e devozione alla quale si tiene forte l'io dei protagonisti per non disperdersi nel caos della frammentazione e della spersonalizzazione.

A fornire una lente che mette a fuoco, oltre le analogie, le differenze tra il racconto di Tieck e quello di Eichendorff, vi è l'ambientazione italiana di quest'ultimo: un tratto comune a molte opere romantiche che trovano nell'Italia un riflesso ideale, «una sorta di Germania rovesciata, una Germania solatia, una Germania in cui la gravezza lascia sovente il posto alla leggerezza» (Jourde / Tortonese 1996, 32). Proprio la leggerezza italiana è ciò che impedisce alle ossessioni dei protagonisti di concentrarsi su se stesse e di deflagrare in follia, come avviene in quei racconti di Tieck o nello stesso *Die Bergwerke zu Falun* (di ambientazione svedese). In Italia i fantasmi svaporano al sole, e in tal senso il delirio di Florio è una manifestazione quasi solo notturna, che viene a schiarirsi alla luce del giorno, fino al trionfante finale:

Bianca lo guardò, invece di parlare, interrogativa, con una gioia incerta, ancora per metà rattenuta, e sembrava davvero una luminosa immagine angelica sullo sfondo azzurro del giorno che nasceva. Il mattino splendeva proprio dinanzi a loro, lanciando i suoi lunghi raggi d'oro sulla piana. Gli alberi erano accesi di luce, innumerevoli allodole cantavano agitandosi nell'aria limpida. E così la lieta compagnia si avviò allegramente tra i campi luminosi verso la Milano fiorenta (Eichendorff 2021, 125).

L'Italia di Florio è, come scrive Iacopo Hammoud, «un luogo poetico che in Eichendorff possiede una doppia natura essenziale e in definitiva irrisolta: è la terra su cui domina invitto il cattolicesimo, ma anche quella di un irrequieto passato pagano e ctonio, le cui profondità riemergono ciclicamente e tornano ad esercitare un potere sensuale irresistibile, incarnato nella bellezza seduttrice di Venere, nell'incalzante richiamo di Dioniso all'oblio di sé» (Hammoud 2021, 130). Lucca, in tal senso, ne rappresenta un'apoteosi: città sognata, mai visitata da Eichendorff (che in tutta la sua vita non mise piede in Italia), eppure epitome di un cattolicesimo assoluto, stigmatizzato dalle sue cento chiese racchiuse entro la cerchia urbana che le sigilla come un magico anello. Anche Tieck coglie tale aspetto nel rivolgere le sue attenzioni a Lucca, dove aveva soggiornato brevemente durante il suo viaggio italiano nel 1806. Nel componimento dedicato a quell'esperienza, *Lucca*, il superamento della fase romantica, generalmente riconosciuto dalla critica nella raccolta di cui esso fa parte (*Reisegedichte eines Kranken* [Poesie di viaggio di un malato], pubblicata nel 1823), è tradito dall'affiorare di alcune inquietudini che riportano verso i *Märchen* di alcuni anni prima e che sono vive nel racconto di Eichendorff, anche se nella poesia vengono spogliate di complessità narrative, di proiezioni

simboliche, di allusioni ambigue, e riportato al grado zero dell'immediatezza realistica:

Una festa di chiesa raccoglie dinanzi alla porta
 Gli abitanti della città in una ressa vivace,
 Luccicano gli abiti di raso e di seta
 Al chiaror della sera sul verde prato.
 Lieta baldoria e vociare di bimbi,
 E giovanetti che si aggirano a cercare lo sguardo
 Degli occhi più belli.

Ah! Quella nobile figura fasciata di seta verde,
 Che cammina al fianco del fidanzato beato,
 Primeggia su tutte in freschezza, bellezza e luccichio nello sguardo,
 Quando apre dolce al sorriso le labbra piene
 Nel conversare leggiadro
 Sprizzano in un lampo tra il rosso corallo le luci dei dentini di perla,
 E tutto in lei, espressione, portamento e voce,
 Risuona come musica e prende prigioniero il mio cuore,
 Tanto da farmi quasi odiare d'invidia lo sposo.

Poi la divina raccatta dal suo cestino
 Delle grosse noci lombarde
 E i morsi dei suoi dentini di perla sono botti crepitanti
 Dietro le rosse labbra ardenti.

O fidanzato! Tu, il più misero tra gli uomini!
 Esclamai allontanandomi. –
 Si sente parlare di sirene, vampiri, empuse,
 E di altri folli spiriti incantati,
 Che diabolici s'impadroniscono del cuore
 Degli uomini, in mutevoli sembianze!

Ed io fui (orrore!) prossimo al pericolo tremendo
 Di amare, ammalato, una schiacciatrice di noci! (Tieck 1823, 276).

La bellezza della donna dagli attributi sì ultraterreni («la divina», che «primeggia su tutte in freschezza, bellezza e luccichio nello sguardo» accanto al «fidanzato beato»), ma che in ultima istanza si rivela demoniaca, è un *topos* che percorre buona parte della prima produzione fantastica di Tieck: e la bella e terribile giovane lucchese di questo componimento accoglie in sé la medesima natura e proietta lo stesso alone di minaccia che si sprigiona dalle entità sovranaturali di *Der blonde Eckbert* o *Der Runenberg* – una minaccia avvertita in primo luogo come rischio di smarrimento di individualità e in cui l'individualità coincide con l'identità virile (le «noci» che qui vengono prese a morsi sono una metafora persino goffa nella sua eloquenza, e la connotazione sessuale è rafforzata dal riferimento alle «empuse», esseri sovranaturali e metamorfici, tesi alla sopraffazione del maschio, che potevano presentarsi in sembianza di cagna, di vacca o di fanciulla seducente che a uno sguardo attento rivelava, tuttavia, in un particolare – un arto deforme, di solito una gamba o

il deretano – le sue origini mostruose), secondo il tipico meccanismo tieckiano per cui la resa alle forze ctonie e primordiali apre le cateratte al dissolvimento nell'indifferenziato, nell'amorfo in cui non c'è più maschio né femmina, giovane o vecchio, vicino o lontano, solo un caos che corrisponde al tutto, ma è incomprendibile e incomunicabile, e precipita il soggetto in un labirinto solipsistico.

Del resto un autore postromantico e anzi dissolutore caustico e insieme affettuoso del romanticismo come Heinrich Heine, che la visiterà alcuni anni più tardi, affiderà a sua volta a Lucca il suo punto di vista dissacrante, ma fervente, in quello che è il suo scritto più esplicito sul fenomeno della religione tra politica e fede, *Die Stadt Lukka* [La città di Lucca, 1828-30]. In questo testo, il penultimo (ma l'ultimo a essere compiuto) dei suoi *Reisebilder*, in quello che sembra lo spazio ideale della città toscana vengono evocati antico Egitto e Atlantide, mondo greco e romano, ebraismo e cristianesimo, e può avvenire che il mondo omerico degli dèi olimpici sia spazzato via dall'avvento dell'«ebreo pallido e sanguinante, con una corona di spine sul capo e con una grande croce di legno sulle spalle» (Heine 1986, 173), e che i preti in processione portino «una specie di alto cappello, probabilmente originario dell'Egitto» (ivi, 169-70) che li rende simili a quelle «magiche famiglie di sacerdoti [...] dell'antico Egitto» (ivi, 160), dei quali si dice nel capitolo iniziale che vivessero «in ascolto della natura nelle labirintiche grotte di pietra» (*ibid.*) e di nuovo evocati, nel XIII capitolo, come vero e proprio *Leitmotiv* della narrazione, in un'immagine che chiude come in un cerchio egizi ed ebrei, pagani e cristiani:

«Oh, l'egizio! Ciò che ha fabbricato sfida il tempo, le sue piramidi si ergono ancora incrollabili, le sue mummie sono ancora indistruttibili come allora, e altrettanto indistruttibile è la mummia di questo popolo che vaga sulla terra, avvolta nelle sue antichissime fasce coperte di scrittura, un residuo fossile della storia del mondo, uno spettro che sopravvive trafficando cambiali e pantaloni vecchi. – Vede, Mylady, quel vecchio laggiù, con la barba bianca, la cui punta sembra tornare a scurirsi, e con gli occhi spiritati...»
 «Non sono quelle le rovine delle antiche tombe romane?» (ivi, 193).

L'impeto di Heine, così punteggiato di luci e di ombre, non sembra tanto investire con il suo scetticismo il sentimento religioso in un attacco indifferenziato in cui «davvero nessuno viene risparmiato, né gli ebrei, né i protestanti o i cattolici» (Hermand 1976, 168), ma pare piuttosto rivolgersi dialetticamente dalla dissacrazione al progetto – che certo ha bisogno di una fase distruttiva e anzi annichilente – di un sincretismo che abbraccia le religioni storiche (Heine scrive che il suo cuore «si addentra con le proprie radici sempre più profondamente nei millenni più remoti del passato e del futuro» [Heine 1986, 182]) e aspira a rifondarle nella prospettiva utopica di una religione dell'avvenire, una religione che proprio nella coscienza del passato e della storia fonda la propria, peculiare dimensione, di cui man mano si chiariscono i fondamenti estetici e la natura immanente: «Tendo al bene perché è bello e mi attira irresistibilmente e detesto

il male perché è brutto e mi fa orrore [...] Tutte le nostre azioni dovrebbero sgorgare dalla sorgente di un amore disinteressato, uguale che vi sia o meno una vita dopo la morte» (Heine 1986, 182). In questa mistica senza mistica, in questa fede che chiude la fila delle confessioni e delle fedi, confluiscono in modo caratteristico la sfera estetica e quella sensuale, e nel suo orizzonte si misura la portata dell'aspirazione a una nuova dimensione d'immortalità che risolve nell'*umano* la vocazione trascendente dell'impulso religioso: e non sorprende allora che anche qui una statua di marmo sia posta al centro di uno slancio mistico che si rovescia poi in dissacrazione beffarda, una Madonna, che si mescola alla carne viva della bella Francesca, per la quale Heine promette di farsi cattolico per una notte («mia splendida, armoniosa, cattolica Francesca, che tanto ho baciato! Per quest'unica notte che vorrai concedermi io mi farò cattolico» [ivi, 175]), così come tante madonne lignee o dipinte si fondono in Heine a donne reali e divengono oggetto di un desiderio del tutto privo di spiritualità (tale è ad esempio l'Annunciazione di Stephan Lochner nel Duomo di Colonia, che diviene il ritratto dell'amata nell'undicesimo componimento del *Lyrisches Intermezzo* [Intermezzo lirico, 1823]). Allo stesso modo, alle finestre di una Lucca percorsa da una processione notturna tra lo spettrale e il grottesco («una festa di morti, ma viva» [Heine 1986, 169]) si confondono i lumini e «dolci visi di donna, così freschi e in fiore» (*ibid.*) in una vera e propria «cerimonia di nozze» (*ibid.*) della vita con la morte.

Una cerimonia che ha un effetto narcotico, dal quale i sensi sopiti di Heine, invasi da una sorta di 'paralisi cattolica' che tutto inibisce, conoscono un risveglio effimero solo di fronte a una statua della Vergine, «una Madre del Dolore marmorea con spade dorate confitte nel cuore e una corona luminosa sul capo» (ivi, 175), un altro anello nell'abbondante catena iconografica di Madonne in *Die Stadt Lukka*, a segnare una continuità cristiano-pagana: è a questo punto infatti che Francesca, scrive Heine, «mi cinse il collo con le braccia, mi baciò e mi sussurrò: *Cecco, Cecco, caro Cecco!*» (*ibid.*). Del resto anche l'incontro di Heine con Francesca era avvenuto in un'atmosfera sospesa in un incanto da *Marmorbild* eichendorffiano, con la donna velata che si era inginocchiata alla luce di una lampada i cui flebili raggi illuminavano «in modo dolorosamente dolce la splendida madre afflitta di un amore crocifisso, la *Venus dolorosa*» (ivi, 173). La Madonna lucchese è una Venere, si congiunge con essa nel segno della sensualità traboccante; il tempo ne ha sgretolato le forme, come alla statua della Vergine che Heine descrive in un altro dei suoi *Reisebilder*, *Reise von München nach Genua* [Viaggio da Monaco a Genova, 1830], ma ha conferito una patina di richiamo irresistibile alla sua materia inanimata, in cui sembra agire un principio vitalizzante. Non per caso Heine descrive quella sua esperienza trentina come un sogno:

Davvero ero come in uno stato di sogno, un sogno in cui si vorrebbe ricordare qualcosa che si è per l'appunto sognato. Il mio sguardo trascorrevva dalle case alle persone e mi sembrava quasi di avere già visto quelle case all'epoca del loro splendore, quando i loro dipinti erano

ancora brillanti, quando gli ornamenti dorati alle finestre non erano ancora così anneriti e la Madonna di marmo con il bambino in braccio era ancora dotata della sua magnifica testa che il tempo iconoclasta aveva spezzato (ivi, 40).

Qualche anno dopo, nel suo *Nachwort* alla raccolta di poesie *Romanzero* (1854), Heine rovescerà l'esperienza nella descrizione della sua reazione alla vista della Venere di Milo presso il museo del Louvre a Parigi. Qui sarà la dea pagana a essere invocata in termini cristiani come «unsere liebe Frau» [la nostra amata Signora], a segnare una sovrapposizione patente, un'identità non contraddittoria di quelli che la generazione romantica aveva avvertito come opposti:

Ebbi quasi un tracollo quando entrai in quella sala sublime, in cui la benedettissima dea della bellezza, la nostra amata Signora di Milo, sorge sulla sua postazione. Giacqui a lungo ai suoi piedi e piansi con tanta veemenza che perfino le pietre ne avrebbero avuto pietà. Anche la dea guardava giù verso di me colma di misericordia, ma al tempo stesso desolata, come a volermi dire: non lo vedi che non ho le braccia e quindi non posso aiutarti? (Heine 1991, 181).

Ridotto a icone in cui si proiettano impulsi e desideri materiali, per Heine il cristianesimo non è diverso da altre confessioni tramontate, tappa superata di una religiosità che troverà altre vie per esplicarsi, codificandosi nell'immanenza di una mistica senza mistica, in cui confluiscono la sfera estetica e quella sensuale; è nel suo orizzonte che si misura la portata dell'aspirazione a una nuova dimensione d'immortalità che risolve nell'umano la vocazione trascendente dell'impulso religioso: «Io, che sono uno degli uomini più eterni», esclama Heine, «ogni mio respiro una vita eterna, ogni pensiero una stella eterna – io non dovrei credere all'immortalità?» (Heine 1986, 182); e a Mathilde, la sua compagna di viaggio a Lucca, che gli domanda quale sia, alla fine dei conti, la sua religione, risponde: «Tutte, Mylady, sono tutte mie» (ivi, 188).

Averle tutte significa libertà, significa superamento della colpa, emancipazione dal peccato. Ciò che Tieck fa pagare ai suoi personaggi con la pena della follia, ciò che il Florio di Eichendorff sconta con la rinuncia, in Heine diviene appropriazione della vita, sfida spavalda a quelle divinità che non ci sono o che restano come materiali mitologici, come nella sarabanda di *Die Götter im Exil* [Gli dèi in esilio, 1853], in nome di un qui e ora che diviene scopo e meta dell'umano, rivendicazione di un diritto al pane e alle rose, a un mondo più giusto e felice, quello che viene evocato nel celebre inizio di *Deutschland ein Wintermärchen* [Germania, una fiaba d'inverno, 1844]:

Un canto nuovo, un canto migliore,
Amici, vi voglio cantare!
Qui sulla terra vogliam già edificare
Il regno celeste nel suo splendore.
(Heine 1985, 92).

Si è compiuto così un lungo cammino, culminante con l'esito necessario di una rivoluzione annunciata e anzi auspicata nel finale di *Die Stadt Lukka* («Non posso scrivere oltre, perché la musica sotto la mia finestra m'inebria la testa, e sempre più forte sale al cielo il refrain: Aux armes citoyens!» [Heine 1986, 205]) e che converte il repertorio fantastico del primo romanticismo in ardore civico, in progetto di utopia, senza smarrire il potenziale di invenzioni e di simboli che esso dischiude all'immaginario.

Riferimenti bibliografici

N.B. Le traduzioni dei testi indicati qui di seguito in originale sono a carico di chi scrive.

- Cermelli, Giovanna, 2021. «Introduzione», in Eichendorff 2021, 5-25.
- Eichendorff, Joseph von, 1976. «Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands», in *Werke, 3: Schriften zur Literatur*, hrsg. von Ansgar Hillach, München, Winkler, 529-927.
- Eichendorff, Joseph von, 2021. *La statua di marmo*, a cura di Iacopo Hammoud, tr. it. di Alessandro Fambrini, Bologna, Elara.
- Hammoud, Iacopo, 2021. «Note al testo», in Eichendorff 2021, 127-152.
- Heine, Heinrich, 1985. *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum / Deutschland. Ein Wintermärchen*, bearbeitet von Winfried Woessler, in Id., 1973-1997. *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hrsg. von Manfred Windfuhr in Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut, Hamburg, Hoffmann und Campe [Düsseldorfer Ausgabe], Bd. 4.
- Heine, Heinrich, 1986. *Reisebilder 3.-4.*, bearbeitet von Alfred Opitz, in Id., 1973-1997. *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hrsg. von Manfred Windfuhr in Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut, Hamburg, Hoffmann und Campe [Düsseldorfer Ausgabe], Bd. 7/1.
- Heine, Heinrich, 1991. *Romanzero. Gedichte. 1853 und 1854. Lyrischer Nachlaß*, bearbeitet von Frauke Bartelt (Überlieferung und Lesarten), Alberto Destro (kommentierende Teile), in Id., 1973-1997. *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hrsg. von Manfred Windfuhr in Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut. Hamburg, Hoffmann und Campe [Düsseldorfer Ausgabe], Bd. 3/1.
- Hermant, Jost, 1976. *Der frühe Heine. Ein Kommentar zu den «Reisebildern»*, München, Winkler.
- Jouede, Pierre / Tortonese, Paolo, 1996. *Visage du double. Un thème littéraire*, Paris, Nathan.
- Rossi, Francesco, 2023. *L'età romantica*, Roma, Carocci.
- Tieck, Ludwig, 1823. *Gedichte. Dritter Theil*. Dresden, Hilscher.
- Tieck, Ludwig, 1829. *Vorbericht zur dritten Lieferung*, in Id., 1828-54.

Schriften, 28 Bdd., Bd. XI, Berlin, Reimer.

Tieck, Ludwig, 1988. *Der Hexensabbath*, hrsg. von Walter Münz, Stuttgart, Reclam.

Tieck, Ludwig, 2019. *Il Monte delle Rune*, in *Fiabe romantiche*, tr. it. di Gianni Bertocchini, Milano, Garzanti, 57-81.