



Citation: A. Amatruda (2021)  
(Auto)ritratti di dèi decaduti: Die  
Götter im Exil di Heinrich Heine.  
*Lea* 10: pp. 233-249. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12919>.

Copyright: © 2021 A. Amatruda.  
This is an open access, peer-re-  
viewed article published by  
Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under  
the terms of the Creative Com-  
mons Attribution License, which  
permits unrestricted use, distri-  
bution, and reproduction in any  
medium, provided the original  
author and source are credited.

Data Availability Statement:  
All relevant data are within the  
paper and its Supporting Infor-  
mation files.

Competing Interests: The  
Author(s) declare(s) no conflict  
of interest.

## (Auto)ritratti di dèi decaduti: *Die Götter im Exil* di Heinrich Heine

Arianna Amatruda

Università degli Studi di Firenze (<[arianna.amatruda@unifi.it](mailto:arianna.amatruda@unifi.it)>)

### Abstract

This essay aims to enlighten the motive of exile in Heinrich Heine's *Die Götter im Exil* from both a historical-political and a psychological perspective. Heine's essay offers an uncanny, yet satirical, scenario in which the author identifies with figures of fallen Greek-Roman gods, thus outlining a sort of polytheistic self-portrait. After considering the fall of his political ideals and the onset of his disease, each exiled god is analysed as a symbol of Heine's inner laceration, whereas their exile eventually represents a performative act of leaving or dying.

*Keywords:* Disease, Exile, Fall, Gods, Heine, Mythology, Self-portrait

Nel 1831 Heinrich Heine, come altri scrittori della “Juli-Literatur”,<sup>1</sup> arriva a Parigi per coronare una missione culturale pianificata in patria già da tempo: allontanarsi per combattere con la penna il regime della Restaurazione e poter continuare a esprimere le proprie idee libertarie a favore del risveglio politico e culturale di una Germania atrofizzata, incapace di far propri quegli stessi cambiamenti che a Parigi avevano inaugurato la modernità. La sua scrittura, tuttavia, non può prescindere dalla condizione di esiliato politico, che emerge come una lacerazione tanto fisica quanto esistenziale, caratterizzando in maniera pregnante tutta la sua attività letteraria e pubblicistica. Verso la fine degli anni Quaranta, Heine è costretto a registrare un radicale mutamento del proprio stato, coincidente con importanti sconvolgimenti politico-sociali. Terminata l'esperienza monarchica del *juste milieu* di Luigi Filippo, con lo scioglimento della politica nazionalistica di Thiers e l'avvento al potere di Guizot, la Francia andava acquisendo un volto repubblicano, infrangendo così il sogno monarchico costituzionale auspicato

<sup>1</sup> Si fa riferimento all'espressione proposta da Rutger Booß per identificare il genere letterario che accomuna gli scrittori emigrati a Parigi con la Rivoluzione di Luglio (Booß 1977).

da Heine. Parallelamente in Germania era scoppiata la crisi del Reno, con la conseguente sollevazione dei movimenti liberali; mentre gli interessi delle potenze europee nella questione orientale minavano i già precari equilibri politici nel continente. Rimasto stordito dai tamburi e dalle urla provenienti dalla barricate della rivoluzione del '48, Heine va incontro a un grave esaurimento, un crollo sia fisico sia morale, conseguenza non solo della disillusione politica, ma anche della compromissione totale del corpo dovuta alla malattia cronica,<sup>2</sup> che lo relega, da questo momento fino alla morte, in una “cripta di materassi”.<sup>3</sup> La paralisi e la cecità, poiché costituivano un ostacolo alla produzione letteraria, andavano ad incidere su una sua situazione economica già di per sé precaria, aggravata tra l'altro dalla perdita della rendita familiare e dallo scandalo suscitato dalla notizia dell'assegno elargitogli dal governo francese. A questo si sommarono la nostalgia per l'abbandono della madrepatria, che rappresentava una lacerazione non circoscritta solo alla sfera emotiva, ma che da sempre era percepita come un dolore diffuso in tutto il corpo. Questa stagione di inarrestabile declino fisico e spirituale vede il poeta allontanarsi dall'esaltante utopia sansimoniana per condurlo “zu einem persönlichen Gotte”, lontano “von den holden Idolen, die ich angebetet in den Zeiten meines Glücks” (Heine, *Romanzero*, DHA 3/1, 180-81).

In questo quadro si situa, in un breve ma significativo saggio dal titolo *Die Götter im Exil*,<sup>4</sup> la trattazione ultima del *topos* degli dèi in esilio, al quale l'autore sembra voglia conferire un nuovo e più attuale significato, fondendo con una certa compartecipazione la vicenda meta-storica del declino degli dèi antichi nel mondo contemporaneo, con il destino dello “armer Exgott” (*Geständnisse*, DHA 15, 37) che egli ora rappresenta. Heine, dichiarandosi infatti un povero dio decaduto e ammettendo così il proprio personale declino, traccia un parallelismo tra le storie degli dèi antichi, caduti vittime della vittoria del cristianesimo, che ha bandito e costretto gli dèi ad una perpetua erranza e decadenza, e il proprio destino di povertà, malattia, persecuzione politica ed esilio.

### 1. Esilio divino come “Nachleben”

*Die Götter im Exil* si presenta come parte di un ampio progetto dedicato a uno dei motivi preferiti e onnipresenti negli scritti heiniani, riconosciuto tra l'altro dalla critica come motivo incipitario del cosiddetto *Götter-Exile-Motiv*, un complesso tematico destinato ad avere grande risonanza nella storia letteraria europea (Häfner, Winkler 2020). Con questo saggio Heine propone una variazione del *topos* della sopravvivenza degli dèi pagani nel mondo contemporaneo, dove le figure divine sono caricate di senso di decadimento, di corruzione e di contaminazione,

<sup>2</sup> Inizialmente si riteneva fosse la sifilide, mentre studi più recenti hanno ipotizzato si trattasse invece di sclerosi multipla (Schiffter 2006, 75-84).

<sup>3</sup> Con il *Romanzero* si inaugurano le ultime opere cosiddette del “Matratzengruft” (Heine, *Nachwort zum Romanzero*, DHA 3/1, 177). Da questo momento si farà riferimento con la sigla “DHA” all'edizione storico-critica dell'opera di Heinrich Heine (*Düsseldorfer Ausgabe*), realizzata in collaborazione con lo Heinrich-Heine-Institut, a cura di Manfred Windfuhr, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1973-1997.

<sup>4</sup> *Die Götter im Exil* appare dapprima a puntate sulla rivista francese *Revue des deux Mondes* con il titolo “Les dieux en exil” (1853) e nello stesso anno anche in tedesco, in una versione non autorizzata dall'autore, sui *Blätter für literarische Unterhaltung* con il titolo “Die Götter im Elend”. Il progetto sappiamo tuttavia essere rimasto incompiuto, come si evince dalle lettere di Heine a Campe (Heine, *Säkularausgabe*, 23, 281). Heine attribuisce la causa di questo impedimento all'editore che per molto tempo evita di rispondergli e di restituirgli i manoscritti. Rinunciata l'idea di ampliare ulteriormente il progetto, decide di riunire tutti gli scritti mitologici, sebbene incompiuti, nella raccolta *Vermischte Schriften* (1854).

lontano dalla nobile serenità pagana individuata dal classicismo. Se Winckelmann, che nel descrivere i contorni della storia dell'arte si sentiva come colui che "scrivendo la storia della sua patria è costretto a parlare anche della sua distruzione" (2008, 141), ugualmente e con ancora più sofferenza, far riemergere le storie degli dèi in esilio significava per Heine descrivere la storia del loro tramonto, declinato nelle oscure e tremende pieghe della storia moderna, intrisa da un senso di distacco e lacerazione dell'immagine perduta del mondo antico. Gli dèi che egli ci raffigura sono infatti diventati dei demoni, resi orribili e detestabili da una storia che ne ha voluto celare la più pura essenza, e che nelle pratiche oscure e misteriose, nei sacrifici e nei baccanali, ha visto l'immagine della brutalità, del primitivismo e del demoniaco, piuttosto che la manifestazione di differenti modi di intendere il rapporto con la natura. Questa concezione non ha séguito solo nella ricezione letteraria,<sup>5</sup> ma poggia le basi sull'idea di un processo che nella storiografia era stato indagato nel 1776 dall'opera *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* di Edward Gibbon,<sup>6</sup> che per oltre cent'anni rimarrà "la fonte privilegiata di quanti vorranno rievocare letteralmente quel drammatico momento di trapasso in cui gli dèi dell'Olimpo furono cacciati dai cieli dell'impero e soppiantati dalla croce di Cristo" (Bongiovanni Bertini 2009, 14). La teoria heiniana degli dèi declassati a demoni, infatti, non sarebbe altro che la riformulazione delle antiche credenze tramandatesi a partire dall'età ellenistica ad opera dei filosofi del cristianesimo, come stoici e apologeti, che ritenevano le figure di demoni degli angeli caduti, i quali, inviati sulla terra da Dio, furono presto fuorviati dalla condotta umana, e mescolatisi con quelli ne furono traviati e corrotti e perciò trasformati in:

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, torcendone le 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 2010, 62-64)

Heine tematizza questa concezione già nel saggio *Elementargeister* (nel *Salon* 2 e 3, 1836-37), di cui *Die Götter im Exil* costituisce un'integrazione. La sopravvivenza degli dèi antichi è qui affidata al marmo, quale metonimia stante a indicare l'elemento proprio delle statue classiche, portate alla luce e vivificate dalle ecfrasi di Winckelmann un secolo prima, marmo che diventa ora il luogo privilegiato dell'esilio divino. Secondo Heine, la statua è veicolo ancora attivo, seppur silente, di quella bellezza, pronta a scaturire e rinascere. Tale forma di *revenant* dell'antico compare sia come isolata figura di una cornice estetico-letteraria, sotto forma di rappresentazione onirica, o come pallido riflesso della serena gioia di vivere pagana, ora sbiadita, nascosta, rimasta latente nella natura e che si risveglia nella dimensione notturna dell'*Es*, dell'inconscio e degli impulsi ancestrali;<sup>7</sup> sia come incarnazione della bellezza che acquista forza con l'erotizzazione della figura femminile: si vedano, a proposito, le figure della

<sup>5</sup> Si veda a proposito l'analisi di alcuni testi operata da Pellizzari, accomunati dalla trattazione del tema dell'esilio e del ritorno del paganesimo nell'Ottocento letterario (Pellizzari 2017); oppure la recente raccolta di studi *Götter-Exile*, un progetto nato grazie al centro di ricerca *Myosotis* di Freiburg (Häfner, Winkler 2020).

<sup>6</sup> Colui che per primo ha individuato la radice storiografica della concezione mitologica heiniana nell'opera di Gibbon è stato Dolf Sternberger (1972, 189).

<sup>7</sup> Le opere heiniane più rappresentative di questo *topos* sono *Florentinische Nächte*, *Atta Troll* e *Elementargeister*.

dea Venere, di Mefistofela o della quanto mai ambigua dea cacciatrice e fuggitiva insieme, Diana.<sup>8</sup> La fuga e la sopravvivenza (*Nachleben*)<sup>9</sup> delle antiche divinità pagane nel mondo borghese dell'Ottocento può essere intesa come un vero e proprio esilio politico, poiché gli dèi, cacciati dal proprio luogo originario, la dimensione edenica-pagana-panteista, sono costretti a nascondersi in varie forme per scampare alla persecuzione della morale cristiana. L'elemento demoniaco, associato soprattutto al femminile, che Heine riabilita nel suo originario contesto naturale-panteistico, si configura da un lato come esaltazione dei valori legati al paganesimo antico, dall'altro come esigenza di sopravvivenza di quegli stessi valori nel mondo cristiano, dove si perpetua la frattura fra i valori del sensualismo e dello spiritualismo. L'Esilio nel marmo quale “*modus existendi* nel mondo cristiano” (Bosco 2012, 74) emerge come contraltare alle segreganti condizioni di “*Verteufelung*” “*Vermummung*”, e “*Umwandlung*” (*Die Götter im Exil*, DHA 9, 125-126), cioè dei complessi di demonizzazione, travestimento e trasformazione dell'antico nell'età contemporanea, dove il femminile subisce un processo di rimozione da parte della religione cristiana, manifestandosi in una forma camuffata e nascosta. Infatti, il motivo degli dèi in esilio risulta fondamentale non solo per l'indagine estetica della ricezione dell'Antico nella modernità, ma si situa all'interno di un più ampio discorso storico-filosofico, costituendo un *pendant* al conflitto ideologico tra Elleni e Nazareni, ovvero tra la religione della gioia di vita di matrice pagana e lo spiritualismo cristiano-ebraico, su cui Heine costruisce la propria visione dialettica dell'esistente, che vede idealmente allineati sullo stesso asse le istanze proto-romantiche, il materialismo panteista e la rivoluzione, nella battaglia contro lo spiritualismo cristiano e la 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 [...]. (*Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, DHA 8/1, 142)

Ancor prima delle opere mitologiche, erranti e sofferenti dèi erano già apparsi nella poesia *Die Götter Griechenlands* collocati nel loro habitat, il Pantheon celeste, come gigantesche figure solennemente mute, tremendamente agitate, eppure già scacciati e deceduti come inquietanti fantasmi. L'io del poeta simpatizza per questi dèi decaduti e prova per loro un sentimento di compassione dato dalla comune condizione di sconfitti della storia. Per connotare il miserabile

<sup>8</sup> Appartengono a questo complesso la Leggenda di *Tannhäuser*, *Der Doktor Faust* e *Die Göttin Diana*. Meriterebbe un capitolo a sé il tema della demonizzazione e dell'esilio delle dee nella modernità – che andrebbe affrontato non solo in relazione alla questione estetica, ma anche politica e culturale, come riflesso di una condizione di emarginazione e declassamento della donna nella storia, portata alla luce con la *querelle des femmes* rivoluzionaria – ma qui ci limitiamo ad accennarne i contorni.

<sup>9</sup> Il termine *Nachleben* (sopravvivenza) è una formula ideata dallo storico dell'arte Anton Springer (*Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, 1867) per indicare il persistere dell'influsso dell'antichità nel Medioevo, ma è solo con Aby Warburg che diviene concettualmente nota, nella cui opera assurge a chiave teorico-metodologica per la catalogazione dell'Atlante *Mnemosyne* (che raccoglie 2000 immagini del Rinascimento e il cui nucleo è rappresentato appunto dalla sopravvivenza di motivi pagani trasmessi attraverso la memoria storico-culturale); ma l'idea originaria risale agli *Dèi in esilio* di Heine, “testo fondamentale, evidentemente, per qualsiasi idea ci si voglia fare del *Nachleben der Antike*” e che Warburg aveva letto (Didi-Huberman 2006, 313).

destino toccato in sorte agli dèi antichi, Heine usa verbi che, oltre a indicare concetti come la perdita di potere e decadenza, contengono anche una sfumatura semantica di rimozione, come *verdrängt* e *verstorben*. Questi sono ripresi con un parallelismo verbale nelle varianti *verstummen* e *erblichen* nel VI capitolo di *Die Stadt Lucca*, legate alla stigmatizzazione degli dèi da parte del cristianesimo:

[...] und die Götter verstummen und erblichen, und immer bleicher wurden, bis sie endlich ganz in Nebel zerrannen. Nun gabs eine traurige Zeit, und die Welt wurde grau und dunkel.

Es gab keine glücklichen Götter mehr, der Olymp wurde ein Lazareth wo geschundene, gebratene und gespießte Götter langweilig umherschlichen, und ihre Wunden verbanden und triste Lieder sangen. Die Religion gewährte keine Freude mehr, sondern Trost; es war eine trübselige, blutrünstige Delinquentenreligion. (*Reisebilder*, DHA 7/1, 173)

Nel saggio *Die Götter im Exil* – la prima versione recava il titolo altrettanto significativo *Die Götter im Elend* – Heine traccia un parallelismo tra la miseria personale e la miseria divina. In quest'opera avanza in maniera ancora più pregnante la fusione di elementi mitologici, pagani antichi e germanici che si insinuano però nella dimensione contingente dello *Zeitgeist*, che vede gli dèi calati nell'avvicendamento degli eventi storici e caricati di una cupa aura di sconfitta, poiché essi ora non sono più solo vittime della degradazione loro imposta dalla morale religiosa, ma anche del fallimento della situazione politica e dei meccanismi della società capitalistico-borghese.

Potremmo dire che l'esilio degli dèi assuma la forma di un'erranza metastorica: sin dall'inizio il narratore ci avverte, infatti, che questi dèi noi li conosciamo bene, poiché in realtà la loro rappresenta una vecchia storia, una storia che tutti conoscono ma che nessuno vuole raccontare. Come Heine, anche gli dèi in esilio sono vittime della situazione politica contemporanea: naufragata ogni speranza rivoluzionaria di rinnovamento, si ritrovano ora senza asilo né ambrosia, sono “arme[n] Emigranten” e “verjagte[n] Götter” (*Die Götter*, DHA 9, 126), dèi caduti in miseria, perseguitati e costretti all'erranza. La loro discesa dall'Olimpo diviene quindi la metafora dello stesso decadimento morale e fisico del poeta. Come un archeologo del rimosso, Heine ci introduce nelle diverse storie di esilio, che tornano a ripetersi in una duplice, se non triplice analogia nei differenti momenti della storia delle rivoluzioni, dove il primo esilio coincide con il destino subito dagli dèi nella storia della mitologia greca, “in jener uralten Zeit, in jener revolutionären Epoche, als die Titanen aus dem Gewahrsam des Orkus heraufbrachen”; mentre il secondo riguarda la fuga degli antichi dèi nel terzo secolo dopo Cristo, “als der wahre Herr der Welt sein Kreuzbanner auf die Himmelsburg pflanzte” (*ibidem*). Di un terzo esilio Heine non parla espressamente, ma possiamo supporre che gli dèi poterono tornare brevemente a risplendere con la Rivoluzione francese e con Napoleone, quando una nuova generazione di uomini divini spodestò al grido di “libertà” le potenze dell'*ancien régime*, per tornare tuttavia definitivamente in esilio, con la fine delle rivoluzioni borghesi.

Sebbene la forma degli dèi risulti degradata nella condizione terrena e resa irriconoscibile dal motivo del travestimento, l'essenza immanente del divino continua a manifestarsi nelle pratiche e negli atteggiamenti, le cui caratteristiche ci riportano all'immagine mitologico-archetipica del dio in sé, quale impronta rimossa ma inestinguibile. L'antropomorfismo del dio, diverso da quello inteso da Omero, nei cui poemi le sembianze umane del dio servivano come escamotage per interferire con il mondo degli eroi (Otto 2004), contribuisce qui a creare un'immagine identitaria tra l'io del poeta e la divinità, ponendosi però nel segno negativo della decadenza e della degradazione. Allo stesso modo, l'antropomorfismo produce un effetto di svalutazione dell'autorità che il dio rappresenta, o un effetto di rimpicciolimento della potenza divina. Nell'esempio del

travestimento di Bacco, Sileno e Priapo in figure di monaci, si ha un'antropomorfizzazione caricata fino al paradosso, che ha come effetto una svalutazione non del dio – visto come attore multiforme, che può assumere le sembianze più disparate a suo piacimento –, ma del potere costituito, quello clericale, che subisce un'ironica ridicolizzazione. Qui il motivo del travestimento rimanda in maniera più celata alla questione della censura, cui Heine era continuamente sottoposto per via del decreto del Bundestag del 1835. Travestimento e antropomorfismo possono essere intesi anche come “die Anpassung an die Verhältnisse der Christenwelt” (Kortländer 2018, 401), ossia come necessario adeguamento alle dinamiche del mondo cristianizzato. Due dèi in particolare, Bacco e Mercurio, scelgono il travestimento in forma umana come luogo del loro esilio, mentre Giove è esiliato in un luogo terrestre dalla precisa connotazione antropologico-geografica. L'antropomorfizzazione caricaturale di Giove, decrepito e reietto nel Polo Nord, conferisce alla figura del dio un effetto di rimpicciolimento, che può essere letto in parallelo come metafora della perdita di potere subita da Heine non solo sul piano politico-mediatico, ma anche sessuale, e dal terrore di un depotenziamento finanziario. L'immagine della decadenza e della degradazione divina è costruita per mezzo del pauliano “sublime rovesciato” quale espediente retorico per la messa in opera di una vera e propria forma di rimpicciolimento e di annientamento dell'idea di grandezza e di eroismo in senso assoluto (Di Noi 2017, XVIII), che tuttavia viene ridimensionata da Heine su un piano empatico di identificazione. Il rovesciamento del sublime si riflette sul piano filosofico anche nella sconfessione della filosofia hegeliana, una filosofia di dèi senza Dio. Questa posizione viene ribadita negli *Dèi in esilio* attraverso un'amara caricatura dell'idea di immortalità, rovesciata ironicamente nell'idea di esilio come condanna eterna di un'ineludibile condizione. Che Heine ci abbia in qualche modo rassicurato di ridere sempre e solo della caricatura, già mai degli dèi, come spiega nella prefazione allo *Atta Troll*,<sup>10</sup> è una battuta che si pone in contraddizione con la concezione per cui gli dèi del nostro saggio sono collocati cinicamente in un eterno esilio, come paradossale conseguenza della loro immortalità, nei confronti della quale l'eternamente ambiguo autore, malgrado la sua dichiarata compassione, non nasconde la propria malcelata *Schadenfreude*.<sup>11</sup>

## 2. Esilio come “Zerrissenheit”

L'esilio degli dèi nel mondo contemporaneo si sviluppa secondo un andamento narrativo straniante, dovuto all'intrusione anacronistica di presenze sinistre, collocabili in un tempo storico antecedente al tempo della narrazione. Inoltre, come è stato suggerito dallo stesso Freud nelle brevi righe dedicate a Heine nel saggio *Das Unheimliche*, gli dèi in esilio configurandosi come “Schreckbild” (Freud 1966, 248), la rappresentazione in forma degradata e demonizzata dell'io, come doppio, diverrebbero la quintessenza del perturbante, che potrebbe alludere alla riemersione dei demoni interiori rappresentati nel loro esilio simbolico, come forma di rimosso psichico. Tuttavia il motivo del perturbante, mescolandosi a quello heiniano della parodia, produce non solo uno stravagante effetto di straniamento, ma anche di empatia e familiarizzazione nei confronti di questi dèi, sventurati e umani quanto mai, che difatti vengono trattati come presenze attuali e contingenti all'interno di un discorso che vuole essere ironicamente realistico.

Il motivo del perturbante ci conduce, attraverso un processo di proiezione, verso una forma di autoritratto mitologizzato. Nella concezione psicanalitica, l'uso del mito quale forma di regressione sistematica nell'antichità è visto come l'esigenza di una rinascita all'interno di

<sup>10</sup> “Wir lachen dabei, aber alsdann nur über das Zerrbild, nicht über den Gott” (*Atta Troll*, DHA 4, 11).

<sup>11</sup> “Ich zweifle nicht, dass es giebt Leute, die sich schadenfroh an solchem Schauspiel laben” (*Die Götter*, DHA 9, 145).

un periodo storico e personale sentito come incrinato. Le due principali forme di regressione in questo senso si muovono nella direzione delle radici tradizionali della nostra cultura occidentale, nell'ebraismo e nell'ellenismo, dove il primo rappresenta le alternative psicologiche dell'unità della coscienza egoica, mentre il secondo quella della coscienza della molteplicità (Hillman 1977, 11-19). In Heine, la regressione nell'antichità pagana sembra configurarsi come necessità di ricomporre la propria coscienza multiforme, frammentaria, nel tentativo di sanare le contraddizioni e le idiosincrasie proprie della sua *Zerrissenheit*, una condizione che corre parallelamente all'esperienza dell'esilio. Questa caratteristica è attestata anche da elementi che richiamano le figure archetipiche complementari di *puer* e *senex*, come figure costitutive della coscienza che anela a ritrovare il proprio centro nevralgico, la propria unità vitale, poiché "oggi l'anima è sradicata; la sua sofferenza e la sua malattia riflettono la condizione divisa dell'archetipo scisso, che l'anima avrebbe per sua natura la capacità di ricongiungere, se solo le permettessimo di ritornare dall'esilio, nell'inconscio al suo luogo originario, ossia al centro delle polarità" (Hillman 1999, 77). Una scissione schizofrenica che vuole essere risanata, ritrovando l'armonia tra spirito e corpo, tra spiritualismo e sensualismo, cioè le due distinte concezioni di vita che Heine dualisticamente individua nelle categorie di Nazareni e Elleni: "Wann wird wieder die Harmonie eintreten, wann wird die Welt wieder gesunden von dem einseitigen Streben nach Vergeistigung, dem tollen Irrtume, wodurch sowohl Seele wie Körper erkrankten!" (DHA 11, 40). Nell'ultima fase del suo pensiero si rende perciò evidente la necessità di una transizione da una condizione di disarmonia e lacerazione propria della cosiddetta *Krankheitsperiode* (Sandor 1967, 47), ad una di unità ideale, il cui obiettivo diviene il risanamento nella sua interezza, ritrovando cioè la perduta armonia dell'unità tra spirito e corpo.

Nelle poesie scritte tra il 1853 e il 1854 il *topos* della malattia è espresso in maniera così incisiva e toccante, da non lasciar dubbi sull'origine dei suoi demoni. In *Leib und Seele*, l'antica scissione tra spirito e corpo vede finalmente unite le due controparti nella lotta contro il dolore:

Der Leib zur armen Seele spricht:  
O tröste dich und gräm dich nicht!  
Ertragen müssen wir in Frieden  
Was uns vom Schicksal ward beschieden. (*Gedichte. 1853-1854*, DHA 3/1, 187)

Il tema infernale permea non solo la dimensione esistenziale del poeta, ma anche la nuova visione di Parigi, che si trasforma da Olimpo terreno<sup>12</sup> a inferno,<sup>13</sup> o paradiso del diavolo,<sup>14</sup> rievocando l'immagine metaforica della città apocalittica e dell'esilio per eccellenza degli ebrei (Winkler 1995, 236). Nella paralisi completa, il poeta teme di essere già morto,<sup>15</sup> e immagina sia meglio inabissarsi nell'acqua dello Stige nel regno delle ombre,<sup>16</sup> anche se preferirebbe di gran lunga rimanere su questa terra, accanto alla moglie "im statu quo", se solo Dio gli concedesse un po' di salute e di denaro (*Zum Lazarus XI*, DHA 3/1, 205).

È dunque possibile ricondurre l'esilio divino non solo alla condizione di emarginazione, declassamento e decadimento delle divinità pagane ad opera del Cristianesimo, che ha affer-

<sup>12</sup> Cfr. "Pantheon des Lebenden" (*Französische Zustände*, DHA 12, 103).

<sup>13</sup> Cfr. "Der ganze Olymp wurde nun eine luftige Hölle" (*Zur Geschichte*, DHA 8/1, 20).

<sup>14</sup> Cfr. "Das singende, springende, schöne Paris, / Die Hölle der Engel, der Teufel Paradies" (*Babylonische Sorgen/Gedichte 1853-54*, DHA 3/1, 190).

<sup>15</sup> Cfr. "Vielleicht ich bin gestorben längst"; "Jetzt wo ich todessiech und elend / Jetzt, wo geschaufelt schon die Gruff" (*Zum Lazarus*, DHA 3/1, 199-200).

<sup>16</sup> Cfr. "Für leidende Herzen ist es viel besser / Dort unten am stygischen Nachtgewässer" (*Im Mai*, DHA 3/1, 186).

mato nel corso dei secoli la supremazia dello spirito sulla materia; ma anche alla separazione, figurata e non, dell'anima umana dal suo corpo fisico: una condizione che Heine esperisce in uno stato dissociativo che lo vede non solo esule in terra straniera, ma anche confinato materialmente dalla società attiva e in uno stato di indigenza. L'esilio divino diventa quindi una vera e propria categoria filosofica di intendere il sé nella sua interezza e nella sua disgiunzione. Come sottolinea Fornari:

L'esilio è, in effetti, una categoria per nulla estranea alla storia filosofica occidentale: dal *Fedone* e dal *Teeteto* platonici passando per le *Enneadi* plotiniane, esso è stato insieme immagine della 'vita filosofica' e indice della separazione (*chorismos*) che disgiunge il regno dell'anima dalla materialità del corpo e dei suoi umori. (2013, 73)

Le storie di questi dèi heiniani vengono illustrate come fossero incisioni o acqueforti, a dimostrazione del fondamentale carattere iconico del regno immaginale veicolato dai mitologemi. È interessante notare come gli dèi presi in esame siano tutti di genere maschile, a riprova dell'impronta soggettivistica che assume l'opera; mentre lo stile narrativo è caratterizzato da un'amara autoironia, quale cifra stilistica di uno Heine prossimo alla dipartita finale nel suo personale regno divino, ormai del tutto disincantato di fronte al tema della morte. Infatti, nella costruzione di questo complesso mitologico in esilio, è possibile scorgere una rappresentazione apotropaica della morte, simboleggiata dal carattere decadente delle principali figure di dèi. Questa sfumatura fu ben presente tra l'altro alla critica al tempo di Heine, che apprezzò quest'opera originale per il tentativo di creare un nuovo genere di morire (DHA 9, 1035). Se "gli dei rimossi ritornano come nucleo archetipico dei complessi sintomatici" e il mondo antropomorfo degli dèi diventa "una proiezione imitativa del nostro mondo con tutte le nostre patologie" (Hillman 1991, 95), potremmo avanzare l'ipotesi che Heine introietti a tal punto la propria patologia da esorcizzarla sotto forma di demoni. Il "complesso degli dèi in esilio" si configurerebbe, pertanto, come rimozione e proiezione di personali complessi psichici in figure mitiche riunite nella forma di un Pantheon, nella rappresentazione allegorica di una sorta di politeismo psichico. Gli dèi diventano in questo quadro i protagonisti in forma archetipica di una nuova mitologia personale, delineata attraverso le tinte caricaturali e ironiche di uno Heine giunto al confronto con se stesso. A ciascun dio egli sembra, infatti, voler affidare una particolare caratteristica di sé, riesumando i connotati archetipici salienti associati alle diverse divinità greche, e costruendo nuove e immaginifiche narrazioni parodiche, attualizzando i tratti specifici degli dèi e inserendoli nella cornice del mondo borghese. In questo originale processo mitopoietico, non troviamo solo una attualizzazione delle storie desunte dalla tradizione mitologica degli dèi greci – qui riproposti nella loro versione romana-cristianizzata –, ma soprattutto la costruzione di mitologemi che pertengono alla biografia del poeta. La serena identità pagana che vede gli dèi tradizionalmente legati al Mediterraneo è rovesciata nella cupa, segregante e sinistra condizione di figure di demoni romano-germanici, collocati nel mondo protestante cristianizzato delle regioni nordiche: Bacco è nel Tirolo, e simili storie avvengono anche a Spira sul Reno; Mercurio nella Frisia orientale; Giove nel più remoto Polo Nord. In queste stesse regioni attorno al Mare del Nord, dove trascorreva le estati per godere dei benefici curativi del mare già da prima del suo esilio parigino, Heine concepì probabilmente l'idea degli dèi in esilio, partendo dalla ricerca di tracce residuali del paganesimo antico nel mondo cristiano contemporaneo, dove essi si celano in una forma nascosta. L'ispirazione data dall'ambiente nordico e marino spiegherebbe così la presenza in ciascuna storia dell'elemento acquatico tanto caro al poeta.

Oltre che essere, come abbiamo visto, una formulazione di matrice storiografica, il complesso degli dèi in esilio può essere interpretato in maniera soggettivistica, se si tiene conto della



prorogativa di Heine di plasmare le proprie figure in virtù di una vera e propria “Kunst des Mythisieren” (Bierwirth 2006, 20), di creare e ricreare a propria immagine una “nuova mitologia” – nel segno della schlegeliana dichiarazione di intenti – caricando miti e figure mitiche di un nuovo e personale significato che, lungi dall’aver una valenza astorica assoluta, diventano la rappresentazione plastica del proprio universo. Come infatti suggerisce Bierwirth: “Heine abstrahierte seine eigenen seelischen Konflikte in mythologische und religiöse Gestalten, mit denen er sich z. T. identifizierte” (21). Inoltre, l’idea di “ritorno alla Grecia” (Hillman 1977, 11-19), o per meglio dire in un proprio immaginario universo pagano, appare ancora più significativa se pensiamo che Heine si trovava paralizzato a letto ormai da diversi anni, cieco e dolorante, senza speranze di poter tornare attivamente nella società. La rinascita simbolica per il poeta malato può difatti concretizzarsi solo nella dimensione distopica del mito. Questo singolare “Mythensystem”, poiché attualizza il discorso sul mito, risulta funzionale sia alla problematizzazione e all’interpretazione dei problemi dell’epoca, sia alla rappresentazione dei complessi psicologici sotto forma di mitologemi, dai quali è possibile evincere informazioni di carattere autobiografico e poetologico. Di seguito indagheremo il motivo dell’esilio nell’opera *Die Götter im Exil* attraverso le differenti stratificazioni semantiche che si evidenziano da una più attenta lettura dei mitologemi presenti nelle descrizioni che l’autore ci restituisce, in una maniera del tutto personale e *sui generis*, degli dèi in esilio. Seguendo questo filo, i principali dèi che Heine prende come riferimento per le sue incisioni sono Bacco, Mercurio e Giove,<sup>17</sup> che qui interpreteremo come personificazioni di malattie, fisiche e psichiche.

### 3. Bacchus

Bacco era stato scelto come nume tutelare da un altro esemplare poeta in esilio, il latino Ovidio, che al dio del tiaso dedica la sua quinta *Tristia*, scritta in procinto di abbandonare la patria, esiliato per volontà di Cesare. Bacco risalta come personificazione della vita, dell’erranza e della compagnia, in antitesi alla condizione di isolamento subita dal poeta lontano dagli affetti e dalla patria (Ovidio 2015). Nel necrologio *Ludwig Markus*, Heine parla della follia come “die Nationalkrankheit der Deutschen in Frankreich” (*Lutezia II*, DHA 14/1, 265), la malattia tipica degli espatriati tedeschi. Bacco risalta a sua volta come dio della follia, di una follia intesa però come manifestazione non di una malattia, di una degenerazione o di un’afezione, ma al contrario come più potente manifestazione della “vita, che nel suo traboccare diventa follia e che nel suo più profondo godimento è strettamente congiunta alla morte” (Kerényi 1992, 135). Ed infatti Dioniso, in quanto “Gott der Ekstase und des Wahnsinns” (Schmidt 2008, 18), dio della crudeltà, della follia e dell’estasi, come viene raffigurato nelle *Baccanti* di Euripide, è un dio tentatore che si insidia nelle profondità dell’essere umano, senza che si abbia possibilità di nascondere o impedirlo nel suo manifestarsi. Come archetipo della vita indistruttibile, della vita nella sua accezione piena e senza limiti, esso rappresenta il ciclo vita-morte-rinascita che si esprime nella danza estatica e nell’orgia, come impulso vitalistico primigenio, come manife-

<sup>17</sup> Meriterebbe una discussione a sé il ritratto di Apollo, già identificato dalla critica come la principale divinità alter-ego di Heine (DHA 9, 1065 e ss.). Le sue molteplici metamorfosi ne descrivono la natura ibrida di pastore-cantore innamorato e vampiro guaritore e seduttore in *Die Götter im Exil*; mentre nella poesia *Apollo Gott* diviene figura errante e caricaturale della diaspora ebraica sotto il nome “Rabbi Faibisch” (i.e. Phaebus) che, migrando ad Amsterdam sotto le spoglie di un commediante, risalta al contempo come la rappresentazione autobiografica dell’artista/Dichter: “Die Schicksale Halevys, ibn Esras, ibn Gabirols und des Rabbi Faibisch, die durch gemeinsame Exilerfahrungen miteinander verbunden sind, räsentieren das Schicksal der Künstler in der Moderne” (Grundmann 2008, 425).

stazione della *zoè*, di una vita che si perpetua oltre la morte (Kerényi 1992). Infatti il dio che Heine ci rappresenta non è più solo Dioniso, ma Bacco: colui che – dalla tradizione romantica da F. Schlegel a Creuzer, passando per Hölderlin e Schelling e a sua volta mutuata dalle teorie orfiche degli storiografi classici – appare come “dio risorto” o “secondo Dioniso” (Frank 1982, 265), legato soprattutto alle dionisie, alle orge, al vino e alle danze associate al culto notturno in suo onore. Con la sua componente panica, erotica e vitalistica, l’archetipo Bacco/Dioniso è infatti particolarmente presente nella biografia di un *viveur* edonista e libertino quale era Heine, che correva dietro passeggiatrici e *grisettes* e frequentava assiduamente salotti, sale da ballo e teatri. Sempre a Bacco è attribuita un’analoga funzione vivificatrice anche nella pantomima danzata *Die Göttin Diana*, dove il dio assume un significato di centrale importanza per Heine, che propone qui un’ulteriore variazione del mito della rinascita, che può essere letta come il risveglio della dimensione sensuale della coscienza spiritualistica.

In *Die Götter im Exil* la storia dell’esilio di Bacco è filtrata dal racconto di un pescatore, la controparte spiritualista della vicenda. Da un punto di vista narratologico, egli è prima di tutto aiutante (noleggia la barca a Bacco), poi spettatore (del baccanale), e infine vittima (della derisione dello stesso Bacco-priore, suo confessore). Al suo cospetto si presentano tre misteriose figure incappucciate, di cui il pescatore nota gli aspetti *unheimlich*: il biancore spettrale del volto e il freddo gelido della mano. Il tragitto in barca verso l’altra sponda, che termina in una vasta radura mai vista prima, nel folto di una foresta esotica, simboleggia l’allontanamento del super-io, dalla sua sfera di controllo cosciente, per addentrarsi nelle profondità della psiche, dove verrà celebrato metaforicamente un baccanale. La dimensione interna e nascosta ha una precisa connotazione psicologica: “Tutti gli dèi sono interni e poiché essi sono in atto a livello mitico in tutta la nostra esistenza, allora la fuga si svolge come processo di *reflexio*, un ripiegamento di sé verso l’interno” (Hillman 1977, 114). Già nella tradizione antica Dioniso è “l’altro, l’estraneo, lo straniero” per eccellenza, non solo a causa della sua origine che, secondo la più nota fonte euripidea, lo vede nato a Tebe e cresciuto in un luogo nascosto in esilio, la lontana e orientale Nysa, dove si mescolano elleni e barbari; ma anche per la sua capacità di mettere “in comunicazione con quell’altrove che ciascuno porta dentro di sé e che il più delle volte rifiuta di vedere” (Sevieri 2015, 12). Ma se, alla fine della tragedia di Euripide, Dioniso non appare più come “der Exilierte, sonder der selbst Exilierende” (Winkler 2020, 121), non più quindi come dio esiliato, ma come colui che si esilia da sé – così per lo Heine degli *Dèi in esilio*, l’interiorizzazione di Bacco diventa la forma stessa del suo esilio. Quelli che prima al pescatore sembravano solo spettri, ora appaiono come “wandelnde Statuen”, stupende figure di uomini e donne che nella festa baccantica creano un vero e proprio *tableau vivant*, arricchito da attributi iconografici tradizionalmente legati al dio. L’esilio di Bacco emerge quindi come archetipo della rimozione della dimensione dionisiaca nel regno del cristianesimo spiritualista, che trova la sua via di fuga nella pulsione dei rituali baccantici della Parigi libertina, nel cancan e nei balli proibiti al tempo di Heine, che possono svolgersi in una metaforica radura appartata, lontano dalla polizia fustigatrice dei costumi, i cosiddetti *Sergentes-de-ville*. Bacco, insieme alle figure di Priapo Sileno, delle menadi e del corteo baccantico, assurge a “Heiland der Sinnenlust”, a liberatore del piacere sensuale e dio della riabilitazione della carne, che nell’esilio spiritualista è bollato come un peccato da espiare. Il pescatore, infatti, rimasto scioccato dalla festa dionisiaca, si confessa al priore del villaggio, sotto la cui tonaca monacale si nasconde lo stesso Bacco, che riappare, beffardo sino alla blasfemia, per incombere come una maledizione pagana sull’anima del pover’uomo, che riuscirà a raccontare quest’incredibile storia solo dopo molti anni. Che Heine abbia voluto giocare sulla figura cristologica di Dioniso – come per altro aveva suggerito l’esegesi romantica – risulta evidente dalla parodia che egli ne fa travestendolo da

monaco lascivo ed eretico, ribaltando la valenza salvifica del Dio cristiano in quella dannatrice del Demonio. L'esilio di Bacco si riallaccia infine ad un'altra leggenda antica rievocata da Heine, "die Schiffersage des Alterthums" (DHA 11, 43), quella della morte del Grande Pan, che fa da contrappunto al motivo della riabilitazione degli istinti naturali ovunque castigati e rimossi.

Analoghe visioni di cortei e bacchanali come quelle descritte nell'episodio di Bacco sono evocate anche nella struggente poesia *An die Mouche*, dove tutti gli dèi appaiono come visioni fiabesche nella mente del poeta malato nella sua "tomba di marmo", restituendogli un ultimo squarcio di quell'ebbra gioia vitale perduta per sempre (DHA 3/1, 392); e in *Zum Lazarus*, dove egli viene visitato di notte da spettrali figure di antiche divinità pagane che procedono come un animato corteo nella sua testa, festeggiando una dolce orgia, che tuttavia il poeta non riesce ad afferrare nemmeno con la scrittura (DHA 3/1, 199). Nell'iconologia si menzionino, oltre alle pitture settecentesche da cui si trae evidente spunto,<sup>18</sup> due momenti significativi nella biografia di Heine legati a questo *topos*: il quadro di Leopold Robert, *Arrivée des moissonneurs dans les marais Pontins*, descritto in occasione del *Salon* parigino del 1831 – di cui tra l'altro si fece incidere una copia dal pittore Paolo Mercuri per il suo appartamento – e l'incontro con un corteo di emigranti tedeschi a Le Havre in Normandia, descritto nella prefazione al suo primo *Salon*. Quest'ultimo ha un valore altamente simbolico e toccante, da suscitargli una profonda nostalgia per la Germania:

Ja, es war das Vaterland selbst das mir begegnete, auf jeden Wagen saß das blonde Deutschland, mit seinen ernstblauen Augen, seinen traulichen, allzubedächtigen Gesichtern ... und ich drückte ihm die Hand, ich drückte die Hand jener deutschen Auswanderer als gäbe ich dem Vaterland selber den Handschlag eines erneuten Bündnisses der Liebe, und wir sprachen Deutsch. [...] Und warum habt ihr denn Deutschland verlassen? Fragte ich diese armen Leute. Das Land ist gut und wären gern da geblieben, antworteten sie, aber wir konntens nicht länger aushalten –. (DHA 5, 370-74)

Queste parole, che tra l'altro ritornano in maniera ossessiva in epifora nella poesia *In der Fremde*, testimoniano il grande significato emotivo conferito al concetto di nostalgia della patria, una vera e propria ferita fisica per Heine, non solo intimamente connessa all'abbandono della propria casa in favore di migliori condizioni di vita, ma anche all'allontanamento dal grande bacino poetico e culturale che rappresentava per lui la Germania. Una suggestione altrettanto esaltante egli prova al cospetto del dipinto dei *Mietitori*, che gli appaiono come il simbolo dell'apoteosi della vita, dove nella celebrazione gioiosa della vita campestre gli uomini possono felicemente ricongiungersi con Dio diventando santi e divinizzati.

#### 4. Merkur

Mercurio, il tradizionale messaggero alato degli dèi, leggero e aereo patrono dei viandanti, archetipo del viaggio e della comunicazione, assume nella sua veste demonizzata in esilio la funzione di traghettatore di anime nel mondo degli inferi, di mediatore tra la dimensione dei vivi e quella dei morti. L'ambivalenza associata al suo archetipo fa sì che Mercurio riassume in sé il ritratto della molteplicità psichica per antonomasia. Infatti, come afferma Colonna:

Ermes stesso, nel suo tipico stile di coscienza, ci conduce invece verso la diversità e verso la complessità. Hermes è un Dio complesso che ci porta sempre verso risposte complesse, un Dio senza templi né fissa dimora che, ci invita ad onorare tutti gli Dei, tutti gli stili di coscienza e che proprio nella sua complessità variegata e multiforme ci offre già una visione politeistica. (Colonna 1997, 47)

<sup>18</sup> Come le pitture di Lafosse e Natoire sul "Trionfo di Bacco", conservate al Louvre (DHA 9, 1071).

L'elemento *unheimlich*, che nel racconto di Bacco risalta nella visione di una schiera di visi pallidi come spettri, è indicato nel ritratto di Mercurio dal mestiere di caronte-psicopompo, un viaggiatore infero che nelle sembianze borghesi assume l'aspetto di un mercante olandese. Il motivo della traversata per acqua, che si collega in maniera più ampia alla leggenda dell'Olandese volante, rappresentata da Heine nella figura dell'ebreo errante dei mari, lo Schnabelewopski/Myn Heer e della nave fantasma, torna negli *Dei in Esilio* per situarsi nel grande tema dell'esilio per mare. L'ambientazione è quella olandese, che Heine aveva avuto modo di esplorare durante un viaggio di ritorno dall'Inghilterra nell'agosto del 1827 passando per Rotterdam e raggiungendo infine una località di villeggiatura nel Mare del Nord, dove egli colloca tutte le figure di errati del mare. Nel breve periodo ivi trascorso, egli si era divertito ad abbozzare alcune "Lieblingskarikaturen" olandesi (DHA 5, 822), che molto probabilmente confluirono nella figura di Myn Heer e delle sue numerose varianti.<sup>19</sup> Nella versione degli *Dei in esilio*, il motivo dell'esilio per mare è spogliato della prerogativa ironica dello *Schnabelewopski*, conferita dal tema della in-fedeltà amorosa, sebbene nella parte finale della storia di Mercurio troviamo una brevissima quanto gustosa allusione al motivo dell'infelice rapporto marito-moglie. Alla genealogia dei personaggi alter-ego di Heine appartiene infatti anche il misterioso Pitter Jansen, un nome olandese di invenzione, chiamato da Mercurio nella lista delle anime da traghettare. Invece di Pitter Jansen, che è assente, risponde all'appello la moglie che, come la signora Olandese Volante, si sacrifica al posto del marito per preservarne l'anima.

Negli *Dei in esilio* l'attenzione è incentrata sulla spietata caratterizzazione caricaturale del tipico mercante olandese, rappresentante del filisteo, cinico e calcolatore uomo di commercio, che riunisce nella figura del Mercurio olandese "zwey Industrien, die im Wesentlichen nicht sehr verschieden, da bey beiden die Aufgabe gestellt ist, das fremde Eigenthum so wohlfeil als möglich zu erlangen" (DHA 9, 137). Il denaro sappiamo essere uno degli aspetti significativi della biografia di Heine, che dopo l'emanazione del decreto del Bundestag del 1835, che interdiceva tutte le sue opere, anche quelle future, riuscì a ottenere una pensione da parte del governo francese, per la quale egli dovette molto spesso difendersi dall'accusa di corruzione e tradimento. Come aveva infatti dichiarato pubblicamente sulla *Allgemeine Zeitung*, egli fu colpito da "die schreckliche Krankheit des Exils, die Armuth" e per questo dovette ricorrere a quel "großen Almosen, welches das französische Volk an so viele Tausende von Fremden spendete, die sich durch ihren Eifer für die Sache der Revolution in ihrer Heimath mehr oder minder glorreich kompromittirt hatten, und an dem gastlichen Heerde Frankreichs eine Freystätte suchten" (*Lutezia II*, DHA 14/1, 69-84). Heine si sente in dovere di giustificare la sua situazione, tanto era il peso delle accuse di ricevere un compenso dal governo in cambio dei suoi scritti. Il tema della dibattuta pensione tedesca si ricollega anche alla scelta caparbia di non volere essere naturalizzato francese, rinunciando in tal modo a tutti i benefici economici connessi; una scelta patriottica, sostenuta da un folle orgoglio, legata all'impossibilità di troncarsi per sempre ogni legame con la Germania. Mercurio, misterioso viandante e scaltro commerciante, diventa quindi l'archetipo del ladro, quale proiezione persecutoria della stessa accusa che pendeva sul capo di Heine. La critica dell'attività commerciale legata all'accumulo di capitali si situa all'interno degli scritti heiniani legati al suo viaggio in Inghilterra, dove aveva constatato gli effetti di un sistema alienante di capitalizzazione e imborghesimento della società ormai completamente improntata all'idea di un progresso materiale alimentato dalla Rivoluzione industriale. L'attività di Mercurio-mercante-psicopompo, nonostante goda di una posizione privilegiata riconosciuta

<sup>19</sup> Si veda a questo proposito un interessante mescolamento tra la figura del traghettatore e quella del mercante olandese, il Superkargo MynHeer van Koek, nella poesia *Das SklavenschiffGedichte 1853-54* (DHA 3, 190-95).

dalle leggi, arrischierebbe non solo capitali finanziari, ma soprattutto la libertà e la propria vita, ponendosi in analogia con l'attività letteraria di Heine, che per poter continuare a scrivere mise a repentaglio tutta la sua esistenza. Anche nella descrizione dei tratti fisici di Mercurio possiamo riconoscere quelli dello stesso poeta, che nel temperamento arguto e nella figura vivace, reca con sé i tratti tipici del *puer*: “Der Fremde ist ein schon bejahrtes, aber doch wohlkonserviertes Männchen, ein jugendlicher Greis, gehäbig aber nicht fett, die Wänglein roth wie Borsdorfer Aepfel, die Aeuglein lustig nach allen Seiten blinzeln, und auf dem gepuderten Köpfchen sitzt ein dreieckiges Hütlein” (*Die Götter*, DHA 9, 134). Infine, oltre che come rappresentazione del complesso del dio-denaro<sup>20</sup> collegato alla malattia della povertà dell'esilio, Mercurio può essere visto come allegoria della sifilide, per la cui terapia veniva somministrato di fatto proprio l'argento vivo, il mercurio.<sup>21</sup>

### 5. Jupiter

La nostalgia della patria, la vecchiaia e la perdita di potere invece sono gli archetipi associati all'esilio del *senex* Giove, il dio padre dell'Olimpo, che nel ritratto di Heine assume la figura del dio in esilio per eccellenza. Se la lontananza progressiva dei diversi esili riflette il grado di rimozione degli stessi complessi che l'archetipo rappresenta, si può pensare che l'esilio legato alla figura di Giove sia il più significativo nella topografia clinica di Heine. Più lontano e rimosso rispetto ai precedenti è infatti collocato l'esilio di Giove: un esilio insulare, in una terra sperduta collocata agli antipodi terrestri nel Polo Nord, dove il dio appare stanco e irriconoscibile, reietto e detronizzato dalla sua carica suprema. L'elemento che lo rappresenta, il ghiaccio polare, è associato al “principio archetipico della freddezza, della durezza, dell'esilio dalla vita” (Hillman 1999, 88).

Secondo Heine, di Giove non si sono conservate tracce nel Medioevo e l'unica fonte che attesta la sua sopravvivenza proviene dal racconto di un suo amico baleniere norvegese, Niels Andersen, figura finzionale che risale probabilmente all'esperienza fatta in barca a Cuxhaven durante il soggiorno a Helgoland nel 1830,<sup>22</sup> che lo aveva istruito su tutti i segreti delle balene. Chiamata da Heine con il termine arcaico *Walfsch*, pesce-balena, invece del comune *Wal*, probabilmente “per esprimere il fatto stupefacente che un simile gigante a sangue caldo sia assegnato all'elemento mare senza che la sua struttura fisiologica ve lo destini” (Schmitt 2002, 33), la balena è descritta come un animale grandioso e spettacolare, apprezzata per la magnificenza, la bonarietà e il temperamento pacifico, che la rende adatta alla tranquilla vita familiare, rispecchiando così il ritratto che ci viene restituito immediatamente dopo del mite e pacifico vecchio dio Giove.

<sup>20</sup> Sulla religione del dio denaro in Heine si veda anche la *Germania* (DHA 8/1, 221).

<sup>21</sup> Si veda, ad esempio, l'incisione attribuita a Dürer dell'allegoria della sifilide nelle sembianze di Mercurio (Warburg 2004, 505- 514). Si ricorda inoltre che Heine per i suoi scritti mitologici, si appoggia alle teorie di Paracelso come elemento di connessione tra la filosofia della natura e il panteismo germanico (DHA 9, 12). Paracelso tra l'altro sosteneva la concezione fisiologica della malattia come un derivato dell'influenza astrale sul corpo umano (Seznec 2015, 50).

<sup>22</sup> Il baleniere ateo potrebbe identificarsi da un lato con il poeta danese Hans Christian Andersen, a cui Heine dedica anche una poesia del ciclo *Nordsee* a cui rimanda come si vede la storia di Jupiter; dall'altro con “brodder Nikkels” conosciuto a Helgoland, dove Heine trascorre l'estate del 1829 (*Die Götter*, DHA 11, 53-54). Secondo De Pasquale invece, la figura di Niels Andersen “che pur rimandando direttamente al capitano Hacob di Melville, ha nella sua stilizzazione elementi che si possono considerare rimandi al poeta, la gamba di legno, la passione per il tamburellare, il racconto caratterizzato dal ripetersi di un incipit sempre uguale, l'isolamento e il ricordo come dimensione dell'esistenza” (De Pasquale 2007, 61).

D'altro canto, il motivo dell'afflizione delle balene, dovuta ai ratti parassitari che si annidano sotto lo strato di pelle, diventa la *mise en abîme* della storia della secolare sofferenza degli dèi e quindi di Heine, che parla della condizione delle balene come rivolgendosi a sé stesso:

Arme große Bestie! Gegen das schnöde Rattengesindel, das sich bey dir eingenistet, und unaufhörlich an dir nagt, giebt es keine Hülfe, und du mußt es lebenslang mit dir schleppen; und rennst du auch verzweiflungsvoll vom Nordpol zum Südpol und reibst dich an seinen Eiskanten – es hilft dir nichts, du wirst sie nicht los, die schnöden Ratten, und dabey fehlt dir der Trost der Religion! An jeder Größe auf dieser Erde nagen die heimlichen Ratten, und die Götter selbst müssen am Ende schmachlich zu Grunde gehen. (*Die Götter*, DHA 9, 144-45)

La spiegazione data dal reverendo sul movimento delle balene come pratica devozionale e di orazione religiosa è rigettata con fermezza da Andersen, che assicura che l'animale non possiede il minimo senso religioso, tanto che quando inghiottì il profeta Giona lo vomitò. Un simile aneddoto rievoca il viaggio in barca di Cuxhaven dove Heine, afflitto dal mal di mare, immagina di essere la balena che ha inghiottito Giona.<sup>23</sup>

Il misterioso abitante dell'isola, che si guadagna da vivere cacciando e rivendendo pelli di conigli e accompagnato unicamente da una vecchia aquila spelacchiata e da una grande capra, appare inizialmente al cospetto dei marinai della baleniera russa approdata sulla misteriosa e inaccessibile Isola dei Conigli come un fantasma o un demone. Ma la descrizione diviene piuttosto l'ecfrasi di un'imponente statua antica, nei cui tratti è possibile scorgere l'immagine di un potente dio decaduto:

Eine hohe stattliche Gestalt, die sich trotz dem hohen Alter mit gebietender, schier königlicher Würde aufrecht hielt und beynahe die Balken des Gesimses mit dem Haupte berührte: auch die Züge desselben, obgleich verwüstet und verwittert, zeugten von ursprünglicher Schönheit, sie waren edel und streng gemessen, sehr spärlich fielen einige Silberhaare auf die von Stolz und Alter gefurchte Stirn [...] (*Die Götter*, DHA 9, 142)

Attraverso alcuni marinai greci, l'uomo riesce infine a comunicare con la spedizione russa, dando prova di tutta la sua sapienza e della perfetta conoscenza della penisola greca che descrive nei minimi dettagli, della quale però non sembra riconoscere i nomi di città, evidentemente colonizzati dagli ottomani in epoche successive al suo esilio. L'esilio di Giove potrebbe rappresentare non solo la metafora della caduta del paganesimo, ma anche quella dell'Impero ottomano-ortodosso, i cui territori in evidente declino erano oggetto di un'aspra contesa all'interno della cosiddetta questione orientale, che vedeva contrapposte la Russia e la Francia di Napoleone III, scontratesi nella Guerra di Crimea (1853-54). Nel 1840 Heine, che aveva individuato nello zar di Russia "der Kaiser und Papst aller Bekenner des allein heiligen, orthodoxen, griechischen Glaubens; [...] der Kanonendonnergott, der einst sein Siegesbanner aufpflanzen werde auf die Thürme der großen Moschee von Byzanz" (*Lutezia I*, DHA 13/1, 62), ne registra ora l'immagine della sconfitta nel decaduto dio Giove. Lo zar russo Nicola I, sconfitto, fu infatti definito dal primo ministro inglese Russell "a sick man—a very sick man, who has fallen into a state of decrepitude" (De Bellaigue 2001, 66), frase che divenne metafora di una condizione politica endemica del declino delle grandi nazioni europee dell'Ottocento.

<sup>23</sup> "Solche Seekrankheit, ohne gefährlich zu seyn, gewährt sie dennoch die entsetzlichsten Mißempfindungen, unleidlich bis zum Wahnsinn. Am Ende, im fieberhaften Katzenjammer, bildete ich mir ein, ich sey ein Wallfisch und ich trüge im Bauche den Propheten Jonas" (DHA 11, 54).

Nella genealogia mitica di Heine, Giove era già apparso come protagonista della Titanomachia, come Giove-parricida che aveva sconfitto il padre Crono, inaugurando dopo il crepuscolo degli antichi dèi, la nascita di una nuova era divina.<sup>24</sup> L'esilio di Giove rappresenta la definitiva perdita di prestigio e di potere attribuita non solo a Heine, che esperisce una generale caduta sia fisica sia morale, ma anche a grandi personaggi che hanno detenuto posizioni preminenti nella storia. Al pari del grande dio padre dell'Olimpo è considerato Goethe, come sommo dio della letteratura, che nella mente e nell'aspetto ricorda i caratteri divini di Giove, e i cui occhi, fissi e penetranti, conservano la divina luce della giovinezza anche in vecchiaia (*Zur Geschichte*, DHA 8/1, 163). La sua figura, al pari di quella di altri divini poeti, ritorna come membro di un'aristocrazia spirituale nell'ultimo *tableau* nel balletto *Die Göttin Diana*. Al declino di Giove in esilio è possibile accostare la caduta di un altro grande della storia, Napoleone Bonaparte, che ugualmente aveva messo in atto un metaforico parricidio nei confronti della vecchia generazione, per poi morire dimenticato come un povero dio decaduto in esilio a Sant'Elena. Anche le pupille di Napoleone, come quelle di Goethe sono immobili come quelle di un dio. Nelle opere heiniane, la parabola di Napoleone si apre con l'apologia dell'imperatore in *Ideen* che porta come un mitico Apollo un'eterna primavera (DHA 6, 195), per poi chiudersi in un frammento delle *Geständnisse* (DHA 16, 176), con l'immagine di un antico dio di origine romana, che ora appare come un fantasma di altri tempi nella sua grandezza e nella sua tempra, imperturbabile e solitario; e nel frammento *Waterloo* (DHA 14/1, 24) in cui nonostante tutto, Napoleone è celebrato come il vero gonfaloniere della democrazia dei diritti della libertà e della ragione, e non solo dio-tonante dell'ambizione, come in *Lutezia* (DHA 13/1, 56), conferendogli un significato sovrastorico di più ampia risonanza. Il destino di Napoleone appare vittima di quel processo di rimpicciolimento dell'idea di grandezza, la cui causa era attribuita all'azione di tre sistemi di potere dal basso: alla libertà di stampa e alla satira che con il suo potere ridicolizzante mostrava le bassezze dell'essere umano; al principio rappresentativo che andava affermandosi nella politica; e alla crescita di prestigio della classe borghese (Di Noi 2017, xxiv). Il rovesciamento della grandezza consiste nella perdita di quei valori politici e sociali che un tempo erano in grado di avere un impatto sull'umanità, e che ora si sono ridotti a chimere astratte e slegate dalle umane sorti, annientate non già dal cristianesimo, ma dalla rivoluzione stessa che aveva posto all'apice la borghesia con le sue manie, i suoi vizi e il suo egoismo, deificandoli. Heine, che aveva assistito alla cerimonia funebre di Napoleone, svolta in occasione del rimpatrio delle sue spoglie a Parigi, è costretto a registrare il dissolvimento della grandezza in sé, in una cerimonia che appare come il ritratto del tramonto di un'epoca trionfale, mentre le figure che guidano il corteo sembrano delle caricature che celebrano la gloria sbiadita di un imperatore antico, in un'epoca borghese industriale, che ammira tutt'altri eroi (*Lutezia I*, DHA 13/1, 108-110).

## 6. Pluto e Neptunus

Neanche le storie di Plutone e Nettuno, dèi rispettivamente del mondo infero e del mare, appaiono prive di mistero. A quanto riferisce l'autore, essi, al contrario degli altri dèi, non avrebbero abbandonato la propria dimora (*Die Götter*, DHA 9, 138), ponendosi dunque come delle misteriose storie di non-esilio. Ciò appare ancora più significativo se si considera che "morte" e "mare" rappresentano due elementi che fanno da collante a tutte le storie degli

<sup>24</sup> Si veda la poesia *Götterdämmerung*, in *Die Heimkehr* (Buch der Lieder), che unisce elementi della mitologia norrena e greca, in cui la Titanomachia si mescola alla vicenda del Ragnarök.

dèi in esilio. Sin dal ciclo *Nordsee* l'apologia dell'elemento marino ricorre nelle opere di Heine, rivestendo una molteplicità di significati: egli lo definisce ora come il proprio "wahlverwantes Ellement" (*Briefe*, HSA 20, 362), ora come il suo grande amore, o ancora, come metafora della sua anima, come esprime in *Heimkehr* (DHA 6, 150). Tuttavia, il mare è anche elemento ambivalente, poiché in grado di veicolare sentimenti contrastanti nei confronti della patria: in *Seekrankheit*, il mal di mare diventa motivo del rimpianto per la Germania che appare, se non altro, come una terra sicura, un "festes Land" (*Die Nordsee*, DHA 1/1, 498). Il *topos* delle onde marine assume anche un'accezione legata alla rivoluzione: come scrive al suo amico Varnhagen von Ense, a Parigi si trova immerso nelle onde dell'impetuosa rivoluzione, nel mare delle genti, nel quale il poeta annega ricoperto di fosforo;<sup>25</sup> mentre nella poesia *Lebensfahrt*, la rivoluzione è una nuova nave e i suoi compatrioti, esuli compagni di viaggio, sono i coraggiosi sostenitori della rivoluzione che cavalcano flutti stranieri.<sup>26</sup> Benché il mare sia considerato ora nella sua forma temibile e impetuosa, ora come elemento confortevole e materno, il poeta in esso sembra sempre trovare il proprio habitat, la duplice direzione del suo dispatrio: l'origine e la destinazione della sua esistenza.

#### Riferimenti bibliografici

- Bierwirth, Sabine. 2006. "Mythos und Moderne bei Heinrich Heine". In *Heine-Jahrbuch 2006. 45 Jahrgang*, herausgegeben von Joseph A. Kruse, 20-37. Hamburg: Metzler. doi: 10.1007/978-3-476-00202-0\_2.
- Bongiovanni Bertini, Mariolina. 2009. "Introduzione". In *Il paganesimo nella letteratura dell'Ottocento*, a cura di Paolo Tortonese, 11-26. Roma: Bulzoni.
- Booß, Rutger. 1977. *Ansichten der Revolution. Paris-Berichte deutscher Schriftsteller nach der Juli-Revolution 1830: Heine, Börne u.a.* Köln: Pahl-Rugenstein.
- Bosco, Lorella. 2012. *Idoli e Statue di Marmo. Ricezione dell'antico come metamorfosi nella cultura tedesca.* Acireale-Roma: Bonanno.
- Colonna, Maria T. 1997. "La condizione postmoderna: l'esilio degli Dei". *Rivista di psicologia analitica* vol. 4, no. 56: 45-59.
- De Bellaigue, Christopher. 2001. "The Sick Man of Europe". *The New York Review of Books* vol. 48, no. 11: 66.
- Didi-Huberman, Georges. 2006. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte.* Traduzione di Alessandro Serra. Torino: Bollati Boringhieri editore.
- De Pasquale, Matilde. 2007. "Il materiale mitologico di Heinrich Heine in *Die Götter im Exil*". In *Mito e Parodia nella letteratura del diciannovesimo e ventesimo secolo*, a cura di Gabriella d'Onghia e Ute Weidenhiller, 53-65. Roma: Artemide.
- Di Noi, Barbara. 2019. "Lo *Schnabelewopski* heiniano: il *Fanfaron de la Liberté* e la retorica del *großer Mann*". In Heinrich Heine, *Dalle memorie del Signore di Schnabelewopski*. Sanremo: EBK.
- Fornari, Emanuela. 2013. "L'esilio come categoria filosofica". *Quadranti. Rivista internazionale di Filosofia contemporanea* vol. 1, no. 1: 73-86.

<sup>25</sup> Vedi la lettera nr. 380 del 27 giugno 1831: "Es kann mir hier nicht schlechter gehn wie in der Heimath, wo ich nichts als Kampf wo ich nicht sicher schlafen kann, wo man mir alle Lebensquellen vergiftet. Hier ertrinke freylich ertrinke ich im Strudel der Begebenheiten, der Tageswellen, der brausenden Revolution; – obendrein bestehe ich jetzt ganz aus Phosphor, und während ich in einem wilden Menschenmeere ertrinke - verbrenne ich auch durch meine eigne Natur" (HSA 21, 20).

<sup>26</sup> "Ich habe ein neues Schiff bestiegen, / Mit neuen Genossen, es wogen und wiegen / Die fremden Fluten mich hin und her – / Wie fern die Heimat! Mein Herz wie schwer!" (DHA 2, 117).



- Frank, Manfred. 1982. *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Freud, Sigmund. 1966 [1947]. “Das Unheimliche”. In *Gesammelte Werke*. Bd. 12. *Werke aus den Jahren 1917-1920*, 229-68. Frankfurt am Main: Fischer.
- Grundmann, Regina. 2008. *Rabbi Faibisch, Was auf Hochdeutsch heißt Apollo: Judentum, Dichtertum, Schlemihltum in Heinrich Heines Werk*. Stuttgart: Metzler.
- Häfner, Ralph, und Markus Winkler (Hrsgg.). 2020. *Götter-Exile. Neuzeitliche Figurationen antiker Mythen*. Heidelberg: Winter.
- Heine, Heinrich. 1970-80. *Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse (Säkularausgabe)*, herausgegeben von den Nationalen Forschungs und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris, 27 Bde. Berlin: Akademie-Verlag; Paris: Éditions du CNRS.
- . 1973-97. *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke (Düsseldorfer Heine-Ausgabe)*, herausgegeben von Manfred Windfuhr. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Hillman, James. 1977. *Saggio su Pan*, traduzione di Aldo Giuliani. Milano: Adelphi.
- . 1991. *La vana fuga dagli dèi*, traduzione di Adriana Bottini. Milano: Adelphi.
- . 1999. *Puer aeternus*, traduzione di Adriana Bottini. Milano: Adelphi.
- Kerényi, Karl. 1992 [1976]. *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, a cura di Magda Kerényi, traduzione di Lia Del Corno. Milano: Adelphi.
- Kortländer, Bernd. 2018. “Ein Gott im Exil. Heines Pariser Exil nach 1848”. In *Der Rhein – Le Rhin. Im deutsch-französischen Perspektivenwechsel – Regards croisés franco-allemands*, herausgegeben von Will Jung und Michel Lichtlé, 397-406. Göttingen: V & R Unipress, Bonn University Press.
- Otto, Walter F. 2004 [1987]. *Gli dèi della Grecia. L'immagine del divino nello specchio dello spirito greco*, a cura di Giampiero Moretti e Alessandro Stavru, traduzione di Giovanna Federici Airoidi. Milano: Adelphi.
- Ovidio. 2015. *Tristezze*, introduzione, traduzione e note a cura di Francesca Lechi. Milano: BUR.
- Pascal, Carlo. 2010 [1904]. *Dèi e diavoli. Saggio sul paganesimo morente*, a cura di Paolo Carbonini. Milano: PiZeta.
- Pellizzari, Diego. 2017. *L'esilio e il ritorno degli dèi pagani nei racconti dell'Ottocento*. Pisa: Pacini.
- Sandor, András I. 1967. *The Exile of Gods. Interpretation of a Theme, a Theory and a Technique in the Work of Heinrich Heine*. The Hague-Paris: Mouton.
- Schiffter, Roland. 2006. “*Sie küsste mich lahm, sie küsste mich krank*”. *Vom Leiden und Sterben des Heinrich Heine*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schmidt, Jochen. 2008. “Dionysos. Mythos, Kult, künstlerische Gestaltung und philosophische Spekulation von der Antike bis zur Moderne”. In *Mythos Dionysos. Texte von Homer bis Thomas Mann*, herausgegeben von Jochen Schmidt und Ute Schmidt-Berger, 9-54. Stuttgart: Reclam.
- Schmitt, Carl. 2002. *Terra e mare*, traduzione di Giovanni Gurisatti. Milano: Adelphi.
- Sevieri, Roberta (a cura di). 2015. “Introduzione”. In Euridipe, *Baccanti*, 7-32. Milano: La vita felice.
- Seznec, Jean. 2015 [1981]. *La sopravvivenza degli antichi dèi. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, a cura di Giovanni Niccoli, traduzione di Giovanni Niccoli e Paola Gonnelli Niccoli, presentazione di Salvatore Settis. Torino: Bollati Boringhieri.
- Sternberger, Dolf. 1972. *Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde*. Hamburg: Claassen.
- Warburg, Aby. 2004. “Sulle immagini degli dèi planetari nell'almanacco basso-tedesco del 1519 / Über Planetengötterbilder im niederdeutschen Kalendar von 1519”. In *Opere*. vol. 1. *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a cura di Maurizio Ghelardi, 505-14. Torino: Nino Aragno.
- Winckelmann, Johann J. 2008. *Il bello nell'arte. La natura, gli antichi, la modernità*, a cura di Claudio Franzoni. Torino: Einaudi.
- Winkler, Markus. 1995. *Mythisches Denken zwischen Romantik und Realismus. Zur Erfahrung kultureller Fremdheit im Werk Heinrich Heines*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- . 2020. “‘Verbannt [...] von aller Wahrheit’: Dionysos als Gott im Exil in Nietzsches *Dionysos-Dithyramben und Jenseits von Gut und Böse*”. In *Götter-Exile. Neuzeitliche Figurationen antiker Mythen*, herausgegeben von Ralph Häfner und Markus Winkler, 115-129. Heidelberg: Winter.

