

## Tra idealismo, realismo e autoironia: l'Introduzione di Heine al *Don Chisciotte*

Simone Furlani

Nell'Introduzione di Heine al *Don Chisciotte* di Cervantes, di cui qui presentiamo la traduzione, il lettore non solo non faticerà a ritrovare tutti i temi e i motivi della sua opera. Si accorgerà anche che queste poche pagine si presentano anche come una breve, ma incisiva esposizione, da parte dello stesso autore, della propria poetica. Infatti, l'articolazione di fondo di queste pagine si snoda seguendo una tensione poetologica o riflessiva costante e piuttosto esplicita: Heine si identifica con Cervantes (e con il suo eroe) e, riflettendo sulla figura di Don Chisciotte (e del suo autore), riflette su se stesso, sulla propria lirica, sulla propria vicenda e sul proprio tempo. Il parallelismo è stretto, anche se – come sempre nelle polemiche e nei confronti avviati da Heine – è un parallelismo sempre disturbato, sempre sospinto in avanti da un elemento di inoggettività che mette in moto una dialettica negativa, aperta, che non si risolve mai in una sintesi. E allora, piuttosto che semplicemente riassumere i temi di questo breve scritto di Heine, crediamo sia meglio chiarire la logica di identificazione e, allo stesso tempo, di presa di distanza, di avvicinamento e di distinzione, di recupero e di rinnovamento che strutturano le osservazioni qui svolte dall'autore e, in generale, la “dialettica heiniana”.<sup>1</sup>

Come detto, l'Introduzione di Heine ruota attorno all'identificazione tra se stesso, Cervantes e il suo folle eroe. Questa identificazione riemerge continuamente nel corso di questo testo e assume i toni di un riconoscimento entusiastico della “grandezza” di Cervantes. È un riconoscimento sincero, che oltrepassa quanto convenga, più o meno necessariamente, a un'introduzione. Heine vede e presenta se stesso come un Don Chisciotte che lotta strenuamente contro un “presente” – non solo artistico-letterario – artificioso, falso, irrigidito, dominato da una sorta di dogmatismo

---

<sup>1</sup> Questa *Introduzione* di Heine al *Don Chisciotte* gli fu commissionata per una nuova edizione della traduzione tedesca del capolavoro di Cervantes presso lo Stuttgart Verlag der Klassiker nel 1837, edizione impreziosita dalle illustrazioni di Tony Johannot. I temi toccati da questa introduzione, che – è bene dirlo subito – rimane uno scritto d'occasione, sono temi già esposti in modo molto articolato in particolare nello scritto del 1833 dedicato a *La scuola romantica*, rideclinati, naturalmente, in rapporto alla rilevanza e alla funzione storico-letteraria riconosciuta al *Don Chisciotte*. Scritto d'occasione, certo, ma denso, chiaro, talvolta addirittura schematico, ironico, schietto, insomma crediamo che abbia ragione Hans Mayer quando scrive rispetto a questa *Introduzione*: “In una lettera del 3.5.1837 egli definisce questo testo come quanto di peggio avesse mai scritto. Aveva torto”; cfr. H. Mayer, *Der Weg Heinrich Heines*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1998, p. 86. Introduciamo subito la problematica espressione “dialettica” (problematica rispetto a Heine, ma nostro scopo è qui, se non altro, di chiarire in che senso possa essere usata rispetto alla sua opera) mutuandola da uno scritto di Paolo Chiarini (cfr. P. Chiarini, *Parola e immagine*, in H. Heine, *Schnabeleuopski*, a cura dello stesso Chiarini, Marsilio, Venezia 1991, p. 25): precisiamo subito, con le parole dello stesso Chiarini, che tale dialettica si compone di posizioni che non “costituiscono *opposizioni* inconciliabili bensì – in ultima analisi – relative, consentendo un'osmosi che si prolungherà sino agli ultimi anni di Heine” (*ivi*, p. 13). Precisiamo anche che tutte le citazioni heiniane, laddove non segnalato diversamente in nota, fanno riferimento all'Introduzione che qui discutiamo. Per alcuni consigli relativi ai temi e alla forma di questa introduzione ringrazio Silvia Contarini, Christine Wudy e Pier Giorgio Gri.

estetico, da un'illusione voluta, da una costruzione che non può che tradursi, sul piano sociale e politico, in una violenta costrizione della libertà. Così come Cervantes ha lottato contro gli ideali estetici del romanzo cavalleresco, allo stesso modo Heine lotta contro il romanticismo più idilliaco e affettato. Tuttavia, su questo tratto comune Heine interviene per fissare una differenza che rende questa identificazione parziale e problematica, tutt'altro che pacifica. Mentre Cervantes ha decostruito il presente ironizzando sul passato, Heine ha cercato di decostruire il presente introducendovi "troppo prematuramente" il futuro. L'interesse di Cervantes si rivolge decisamente alla tradizione, mentre Heine, per non cadere in quella meccanica e piatta ripresa di modelli del passato che egli, anche qui, imputa al romanticismo, guarda al futuro per criticare e rinnovare il presente. È una distinzione che si riduce a una differenza di consapevolezza di sé e della propria opera visto che "la penna del genio [...] eccede sempre le sue intenzioni legate alla sua epoca" e, soprattutto, visto che, per quanto riguarda i grandi poeti, è automatica la creazione di "qualcosa di nuovo proprio quando distruggono ciò che è vecchio".<sup>2</sup>

Tuttavia, Heine individua un'altra differenza tra sé e Cervantes. Mentre il merito dello scrittore spagnolo è di aver messo "in ridicolo ogni manifestazione dell'esaltazione umana in generale e, soprattutto, l'eroismo dei condottieri in armi", il suo difetto, che peraltro egli condivide con Goethe, consiste nella "prolissità del discorso, in quei lunghi periodi che talvolta troviamo in loro e che si possono equiparare a una parata di corredi regali". Maestro di ironia, talvolta Cervantes pecca di una retorica fine a se stessa. Anche Cervantes subisce lo squilibrio tra forma e contenuto: a fronte di una costruzione linguistica simile a "una grande carrozza di corte trainata da sei cavalli con tanto di pennacchio", "non di rado, soltanto un unico pensiero trova da sedersi in un periodo così ampiamente esteso". Ancora: Cervantes eccede nella "grandezza della costruzione ben levigata dei periodi", tanto che il linguaggio del suo eroe talvolta è "simile a un'orgogliosa dama di corte in gonfi abiti di seta dal lungo strascico fruscante". Pur avendo il merito infinito di aver introdotto "nel romanzo cavalleresco la descrizione fedele delle classi basse, aggiungendogli la vita del popolo", Cervantes si è limitato a "mischiare l'ideale all'ordinario", laddove, naturalmente, a questo "mischiare" va attribuito un significato decisamente negativo. Ed è per questo motivo che, secondo Heine, nella sua opera "non troviamo ancora" quella tensione necessaria, che deve essere addirittura "unilaterale", "a rappresentare l'umile di per sé". Introducendo nel suo romanzo la vita del popolo, Cervantes

---

<sup>2</sup> Nello stesso senso, nello scritto *La scuola romantica*, Heine aveva dubitato della consapevolezza da parte di Cervantes del valore sovratemporale del suo romanzo, e aveva ironizzato sul fatto che la scuola romantica, fornendo "la miglior traduzione di un libro" (quella di Ludwig Tieck) che rappresenta la "satira di ogni esaltazione", finiva in questo caso per essere inconsapevole bersaglio critico di quanto aveva promosso; cfr. H. Heine, *La Germania. La scuola romantica. Per la storia della religione e della filosofia in Germania*, introduzione, traduzione e note di P. Chiarini, Laterza, Bari 1972, pp. 91-93.

avvia un processo che egli non controlla fino in fondo, che non trova un'adeguata articolazione tra forma e contenuto, elevato e concreto, idealismo e realismo, e che lascia aperto il rischio di scindere la forma dalla realtà concreta e dalla vita popolare, rendendo sterile l'introduzione di quest'ultima.

Questo è un punto decisivo. Poiché in ogni epoca la letteratura è chiamata a mettere in ridicolo ogni finta "esaltazione" e ogni retorico "eroismo", l'unico materiale (anche umano) cui l'artista deve guardare è la realtà concreta, il reale effettivo, la vita popolare, evitando che l'arte la scansi e ne prenda il posto sostituendola con se stessa. Esiste soltanto una realtà, quella fisica, concreta, così come esistono soltanto uomini reali, non eroi e cavalieri, e di "forma" artistica o letteraria si può parlare soltanto all'interno di questo orizzonte. La forma fa anch'essa parte della realtà cui essa, appunto, dà forma, ovvero non esiste prima o al di là della realtà che ne è contenuto. In questo senso, salta la contrapposizione tra contenuto elevato e contenuto basso, aristocratico e popolare, costringendo la forma a declinarsi in rapporto alla realtà concreta, materiale, all'"umile di per sé". E, a ben vedere, salta anche la contrapposizione tra forma e contenuto: l'una senza l'altro si risolve in vuota prolissità, mentre il materiale, il materiale garantito esclusivamente dalla realtà, senza la forma non si manifesterebbe nemmeno, resterebbe obliato. Basso ed elevato, aristocratico e popolare, forma e materiale, poesia e vita: con l'accoppiata Don Chisciotte – Sancio Panza, Cervantes ha fissato due poli contrapposti e complementari, e li ha definiti e sfruttati perfettamente tanto da ricoprire l'intera gamma di possibilità di coniugazione di ideale e reale, ma anche l'intera gamma retorico-linguistica a disposizione di un autore per descrivere e denunciare la ricchezza e la miseria antropologica di una nomenclatura umana molto ampia. Tuttavia, sebbene questi poli consentano a Heine di tratteggiare la storia del romanzo moderno, è giunto il momento di prendere coscienza che questa stessa logica è artificiosa e va ricollocata. Infatti, questa impostazione lascia spazio – costitutivamente – al prevalere di un termine sull'altro, perché ne prevede – necessariamente – l'autonomia. Questa impostazione lascia spazio all'aderire della sintesi a uno dei due termini che dovrebbe sintetizzare, rischio che Cervantes non è riuscito a circoscrivere. Invece, lo sguardo di Heine si colloca esattamente all'altezza della differenza, del chiasmo, dello scarto che precede il costituirsi in termini autonomi di poesia e vita, e che metta fuori gioco le dinamiche di opposizione e sintesi, a vantaggio di un'infinita osmosi, aperta a rimodulare in ogni epoca il rapporto forma-contenuto. Applicando il modello di Cervantes fino al punto di superarlo, è necessario superare la contrapposizione e comprendere l'aporia, la contraddizione irrisolvibile, rappresentata dai due 'eroi' di Cervantes. Pertanto, l'arte (la letteratura, la poesia, ecc.) deve collocare il proprio punto di vista esattamente all'altezza del confluire (all'altezza del reciproco

implicarsi e collidere) di forma e materiale, di arte e vita. Mentre il romanticismo tendeva alla sintesi tra arte e realtà, Heine comprende l'irriducibilità della seconda alla prima.<sup>3</sup>

Questo scarto tra – goethianamente – poesia e vita va difeso ed esercitato soprattutto in un momento storico che vede affermarsi, con enormi difficoltà, i principi della libertà e, soprattutto, dell'uguaglianza politica. Dopo aver speso alcune pagine – ironiche e godibilissime – sulla biografia di Cervantes, Heine indica quelli che sono i rischi dell'arte (e in particolare della letteratura) all'interno della “repubblica democratica”, ovvero all'interno della società borghese e dello stato democratico che ne rappresenta l'espressione politico-istituzionale. Infatti, la società repubblicana, scrive Heine facendo esplicito riferimento alla politica culturale della Rivoluzione di luglio, pone sullo stesso piano la “nobiltà materiale” e quella “spirituale” e pertanto, sia sul piano politico che sul piano estetico, traduce l'uguaglianza in negazione della differenza, ovvero in negazione e in appiattimento della forma. Lo spirito repubblicano fa corrispondere all'uguaglianza sociale e politica l'“uguaglianza dello stile”, mancando, peraltro, l'obiettivo di un'arte e di un linguaggio vivi e non stereotipati. Quella che Heine chiama “prosaica borghesuccia” si è tanto abituata alla “bella scrittura” che a coloro che sono animati dallo “spirito del repubblicanesimo” riesce difficile scrivere in modo “schietto e scadente”, annota con sarcasmo. E sul piano estetico, come su quello politico, l'esito è doppiamente dannoso. Sul piano della forma, questa viene irrigidita in quella scrittura armonica e organica ormai usurata, ma da sempre costruita (lo stile romantico, sentimentale, “confortevole”), che risponde soltanto alle esigenze di rispecchiamento estetico di sé da parte della borghesia. In secondo luogo, in modo complementare, un tale irrigidimento della forma a “bella scrittura” irretisce e sopprime le risorse artistiche più genuine che provengono dalla realtà concreta e dalla vita popolare (e, se ne sia consapevoli o meno, sono le uniche fonti a disposizione dell'autore).<sup>4</sup>

Tenendo assieme questo doppio risultato, Heine scrive che la politica culturale dei repubblicani proclama il nesso “amante della forma”-“nemico del popolo”, un nesso tanto immediato quanto falso. È un programma che ribadisce quella logica oppositiva che mantiene

---

<sup>3</sup> Una lettura esattamente opposta è offerta da Marcel Reich-Ranicki che, conseguentemente, non può che ammorbidire le discontinuità tra il romanticismo e Heine: “Gli riuscì ciò che i migliori tra i suoi predecessori avevano solo sognato: il superamento della frattura tra l'arte e la realtà, tra la poesia e la vita”; cfr. M. Reich-Ranicki, *Il caso Heine*, tr. it. di E. Paventi, La Giuntina, Firenze 2007, p. 29. Il luogo testuale in cui Heine afferma con la più limpida chiarezza questo infinito e indisciungibile scarto tra poesia e vita è una poesia dell'ultima produzione heiniana: “Oh! questa lite mai non finirà/ Tra Vero e Bello mai l'accordo ottieni”; cfr. H. Heine, *Poesie*, tr. it. a cura di F. Amoroso, Ricciardi, Milano-Napoli 1952, p. 233. Sul rapporto aporetico che si instaura così tra linguaggio (poetico) e realtà cfr. P. Chiarini, *Epigonismo e transizione. La scrittura di Heine tra personale e politico*, in «A.I.O.N. Studi tedeschi», XXIII, 1 1980, pp. 39-66, in part. pp. 60-66.

<sup>4</sup> Non abbiamo qui lo spazio per mostrare non solo come siano profondamente e concretamente inseparabili dimensione “poetologica” e dimensione giuridico-politica, ma anche come l'una incida sull'altra nei momenti (o nel momento) decisivi di maturazione della poetica di Heine e, pertanto, su questo rimandiamo al ‘classico’ C. Foi, *Heine e la vecchia Germania. Le radici della questione tedesca tra poesia e diritto*, Garzanti, Milano 1990.

separati i livelli (aristocratico e ordinario, forma e materiale, Don Chisciotte e Sancio Panza) anche laddove – si conceda pure una buona fede che qui Heine esclude – ci si prefigga di superarne la distinzione. D'altra parte, non è semplice, anche se non difficilissimo, far comprendere che l'uguaglianza passa attraverso la differenza. Ma anche rispetto a questo compito, è l'arte stessa a fornire una lezione che l'opera di Heine tiene magistralmente decostruendo un'arte che si presenta come una "parata di corredi regali", ovvero come assoluta e che in realtà è richiusa nella sua stereotipata autoreferenzialità. È una decostruzione che consente all'autore di essere semplicemente tale (e non un genio) e a ogni fruitore di ritrovarsi a casa e non sommerso da "colorate creature fantastiche" o da "cavalieri con speroni dorati". È l'arte che consente di apprendere le dinamiche della libertà e di esercitarle individualmente in prima persona, non la natura, il cui presunto spirito, in queste pagine, viene svincolato, anzi, letteralmente estromesso da una *Bildung* che Heine riconduce alla conoscenza, al sapere, alle lettere e alla realtà più insensibile, grave e severa, la "grezza realtà terrena": rievocando la lettura giovanile del *Don Chisciotte*, in solitudine nei Giardini di corte di Düsseldorf, Heine descrive una natura che lo ascolta leggere a voce alta e che si commuove con lui.

In queste pagine, Heine è estremamente coerente con quanto dice di sé identificandosi con Cervantes: il suo obiettivo polemico è il proprio "presente", e proprio rispetto all'arte e all'estetica del suo tempo egli dà prova, esercitandola concretamente, di una logica che affonda nelle fratture, negli interstizi, nelle aporie che le nette contrapposizioni non riescono a restituire e che, quindi, finiscono per livellare. L'esempio più chiaro di questa logica che, alla fine, coincide con un'ironia e un'autoironia dissacranti radicalmente svincolate da un'ironia di matrice romantica a servizio dell'io e dell'assoluto, è la collocazione della sua opera in rapporto a Goethe. Dopo aver svolto alcune "veloci osservazioni" sul valore dell'opera di Cervantes – che tuttavia tratteggiano non solo una storia della nascita e degli sviluppi del romanzo moderno, ma anche una vera e propria poetica – Heine individua un vero e proprio "trionvirato" della letteratura. Senza pretendere di "soppesare la genialità" "in libbre e in once" e riconoscendo a tutti la "fiamma della poesia", "la compostezza della natura" e una "levità eterna", Heine assegna a Cervantes il primato nell'epica, a Shakespeare nel dramma e a Goethe nella lirica. Questo riconoscimento a Goethe impone a Heine una posizione subordinata che egli stesso esplicita e precisa. Il primato di Goethe nel genere in cui primeggiano i tedeschi, ovvero nella lirica, è l'esito del ritrovarsi della poesia goethiana "in mezzo" a due "scuole", scrive Heine, che rappresentano due "degenerazioni della lirica": la "scuola sveva" e la lirica anti-idealistica e anti-romantica che fa capo a se stesso, a Heine stesso. Entrambe, continua, contribuiscono alla grandezza della "musa nazionale", ma in ogni caso entrambe, e dunque anche la poesia di Heine, rimangono subalterne

a Goethe, alla lirica composta, equilibrata, organica e perfetta del “grand’uomo nazionale”. Qui ci troviamo di fronte a uno degli esempi più chiari dei meccanismi di dissimulazione e di disillusione dell’ironia di Heine. Esplicitamente egli formula l’elogio della “levità” e della “compostezza”, dell’armonia e dei colori della lirica goethiana ma, implicitamente, e disseminando nel testo più di qualche segnale, quell’elogio risulta disturbato e retorico. Esplicitamente Heine esalta la poesia di Goethe presentando, al contrario, la propria lirica come una forma distorta e degenerata di poesia, mentre in realtà, in poche pagine, Heine accompagna il lettore a rendersi conto in prima persona dell’artificiosità di quel linguaggio, per così dire, della sua perfezione troppo perfetta. Ecco l’introduzione nel presente – un presente ancora dominato dalla figura di Goethe e non ancora trascorso – del futuro, un futuro nel quale dovranno essere superate le sovrastrutture artistiche che sublimano la realtà finendo per abbandonarla. Naturalmente, in questo modo è la lirica di Heine che rimane implicitamente sullo sfondo come ‘vera’ poesia, più ‘vera’ di quella di Goethe, ma a questo punto siamo costretti a sottolineare l’aggettiva ‘vera’. Infatti, la decostruzione dell’‘arte’ goethiana è una decostruzione dell’arte in generale, dell’arte in sé, che non è più ‘vera’, ‘assoluta’, ‘sublime’, ecc. Il primato che Heine implicitamente riconosce alla propria lirica non la emancipa dal suo essere “degenerata”, e anzi la conferma in quanto tale, ovvero in quanto non-arte. La decostruzione di quella “regata di corredi regali” che è la poesia di Goethe, e talvolta anche quella di Cervantes, vale naturalmente anche per la propria poesia, della quale quella decostruzione è premessa e presupposto, e che fa di Heine un “maestro della forma” dopo la disgregazione della forma.<sup>5</sup>

Usando i termini di un’estetica contemporanea che, laddove si distanzia da ogni retorica autoreferenziale deve moltissimo a Heine, diremmo che la ‘vera’ arte è quella che decostruisce se stessa, la sua *hybris*, la sua pienezza di sé, la sua “prolissità”. Soltanto demitizzando se stessa, l’arte assume come oggetto “l’umile di per sé” senza estetizzarlo – rischio che, come vedremo, rimane comunque aperto. Soltanto sottraendo se stessa alle proprie logiche ‘artistiche’, l’arte può vincolare l’ordinario e il popolare innanzitutto a un’istanza, almeno minima, di bellezza e, mediante questa, poi, ma immediatamente e necessariamente, a un’istanza di libertà. Secolarizzazione, desacralizzazione, despiritualizzazione, decostruzione, “disartizzazione”<sup>6</sup> dell’arte: è con la critica heiniana al romanticismo e con il suo ironico, autoironico ma serissimo esercizio di un’arte che va contro la propria tracotanza, contro la sua pretesa capacità di

---

<sup>5</sup> Su questo cfr. G. Storz, *Heinrich Heines lyrische Dichtung*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1971, che dimostra, sul piano dell’analisi stilistico-formale, come la perfezione della forma della lirica heiniana sia svincolata dalla metrica e dai tradizionali schemi formali, e che pertanto essa si costituisca a partire da “inflexioni del tono”, dalle “sfumature”, dalla “particolarità” e dalla “rarietà delle pause”, dalla “perfetta voluminosità”, ma anche dal “repentino cambiamento” dell’andamento del verso.

<sup>6</sup> Cfr. G. Vilar, *Desartización. Paradojas del arte sin fin*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2010.



illuminare, che si inaugura una prospettiva artistica ed estetica pienamente contemporanea.<sup>7</sup> La poesia di Heine è un'*art contre l'art* piuttosto che un'*art pour l'art*, un'ironia che è davvero e fino in fondo autoironia. Goethe è senza dubbio un "genio", ma in un'epoca che sta smentendo il concetto stesso di "genialità" e, pertanto, Goethe è un "genio" in un'epoca in cui continuare ad esserlo, o a presentarsi tale, è semplicemente una colpa.<sup>8</sup>

Ecco, dunque, la struttura e il modo di procedere della dialettica heiniana, che è lontanissima dalla dialettica di matrice hegeliana proprio perché le è prossima, perché è immanente ma dispari rispetto a quella. La prima opposizione vede Goethe come termine positivo, di più, come termine assoluto, e Heine come termine negativo, come poeta minore, se non "degenerato". A questo punto, Heine rovescia il punto di vista (rovescia positivo e negativo) ma soltanto per erodere consistenza ai due termini, un'erosione che innanzitutto decostruisce, letteralmente, il primo termine: l'"anti-idealismo" di cui parla Heine sbriciola letteralmente la compattezza di ogni forma puramente intellettuale, compattezza che si rivela artificiosa, illusoria, un vero e proprio inganno. Tuttavia – è proprio qui che è necessario fare molta attenzione – al di là di Goethe, ciò che più conta è che la decostruzione dell'autonomia della forma, svincola il proprio punto di vista non solo (e, alla fine, non tanto) dall'idealismo, *quanto piuttosto da un realismo immediato, meccanico, positivistico e vuoto*. Anticipando effettivamente il futuro, Heine critica *ante litteram* non solo un'*art pour l'art* che si rispecchia in se stessa, ma anche un realismo positivistico o mimetico, il "materialismo più grossolano (*plumpste*)", scrive nella sua *Storia della religione e della filosofia in Germania* peraltro commentando l'idealismo trascendentale di Fichte.<sup>9</sup> La critica all'idealismo e all'arte assoluta è portata tanto a fondo, da ritrovarsi del tutto all'interno del termine opposto, ovvero all'interno del problema del realismo, del rapporto aporetico e indisgiungibile tra forma e realtà. Mediante la critica all'arte assoluta, Heine giunge a riflettere sulle possibilità e sui limiti

---

<sup>7</sup> Heine riconosceva a se stesso la "*double mission de destructeur initiateur*"; cfr. H. Heine, *Œuvres de Henri Heine. De l'Allemagne*, Michel Lévy Frères, Paris 1866, vol. II, p. 244. Discutendo questa e altre definizioni di se stesso, peraltro molto note, che alludono al suo essere l'ultimo dei romantici e il primo poeta del futuro, Walter Höllerer ha isolato perfettamente quella che potremmo chiamare 'funzione Heine' nella capacità di "disilludere con i mezzi propri del romanticismo determinate sfere dell'esperienza romantica", ma poi l'ha storicizzata in modo troppo rigido, stereotipato e, soprattutto, romantico, riservandola alla distinzione tra "classico" e "moderno"; cfr. W. Höllerer, *Heine als ein Beginn*, in «Akzente» n. 3 /1956, pp. 116-129. Noi abbiamo appena usato la nozione di "contemporaneo" e potremmo anche usare il termine, più controverso e sgradito, di "postmoderno", soprattutto intendendolo, nel significato più universale e trasversale possibile, come "categoria spirituale" o come "*Kunstwollen*, un modo di operare" (cfr. U. Eco, *Postille a "Il nome della rosa"*, in «Alfabeta. Mensile di informazione culturale» n. 49/1983, p. 21) che, senza diventare "buono à tout faire" (*ibid.*), si attiva ogni volta e in ogni epoca in cui entrano in crisi le certezze più consolidate, comprese quelle moderne.

<sup>8</sup> Naturalmente mi riferisco all'accusa che Heine rivolge a Goethe di essere un "indifferente panteista", la cui opera finisce per ostacolare la "rigenerazione politica" della Germania; cfr. H. Heine, *La Germania*, cit., p. 53.

<sup>9</sup> Cfr. *ivi*, p. 280.

dell'arte di fronte, anzi, all'interno del reale e, sulla scorta dei risultati della prima, può individuare ed esercitare un realismo riflessivo, aperto, tanto ironico quanto scettico, critico, antidogmatico.<sup>10</sup>

Si comprende così la sfida di Heine e la grandezza della sua opera, che coniuga una straordinaria perfezione formale (ma sarebbe meglio dire: una straordinaria imperfezione formale) al contenuto più essenziale, crudo e concreto (che peraltro perde così la sua opaca, presunta oggettività). Questo esito naturalmente impone necessariamente una ridefinizione della forma, della “bella proporzione”, della “bella scrittura”, dell’armonia dello stile, dei generi, dei criteri formali e dei contenuti, ecc., ma è soltanto su questa strada (per certi versi ancora oggi poco battuta) che si può evitare, ad esempio, l’appiattimento della ricchezza del romanzo, al quale non rimane, altrimenti, che rispecchiare “la più sobria vita piccolo-borghese” assecondando la sensibilità, lo “spirito smorfioso” di una “borghesuccia” che Heine – stavolta non affonda o affonda proprio restando indulgente – definisce “prosaica”. Soltanto ponendosi il problema della forma (dell’arte, dello stile, ecc.) a partire dalla realtà concreta, dall’“umile di per sé”, e non viceversa, l’artista può collocarsi, finalmente, all’altezza di una modernità consapevole di se stessa e dei suoi limiti, senza peraltro mortificare l’aspetto formale della sua arte. Soltanto aprendo la propria arte ai “fenomeni più immondi di questa terra”, scrive Heine, Murillo ha potuto dipingere poi “le sue madonne più belle”, peraltro provando “lo stesso diletto nel riprodurre fedelmente un giovane mendicante che si spidocchia, come nel rappresentare la Vergine santissima”. Cervantes è stato il primo scrittore a introdurre nelle sue opere quella “marmaglia abietta e cenciosa”, spingendo i suoi contemporanei (“un agghindato signore di corte come Quevedo o un potente ministro come Mendoza”) a guardare a “mendicanti e truffatori”. Ma questo non basta più. Non è sufficiente giungere al concreto provenendo dal fantastico e dall’elevato, ovvero riconoscendo un primato estetico alla forma. È necessario ricollocare

---

<sup>10</sup> La dialettica heiniana che abbiamo brevemente ricostruito, certo non prevede “opposizioni inconciliabili”, come osserva Chiarini (cfr. P. Chiarini, *Parola e immagine*, cit., p. 13) ma solo perché si svolge all’interno di un’irriducibile commutazione tra forma artistica e realtà materiale, commutazione che non è possibile arrestare né separando le prospettive che tiene assieme, né sintetizzandole. È questo punto che, a nostro avviso, sfugge all’analisi di Lukács, altrimenti ottima, quando vede nella dialettica heiniana un intermezzo tra quella hegeliana e quella marxiana: l’ironia di Heine riassumerebbe in sé “un periodo di transizione”, dopo Hegel e prima di Marx, “della soggettività estrema”, rappresenterebbe l’ultimo tentativo di “sintesi borghese”, si risolverebbe in una critica negativa estranea al “freddo eroismo pratico dei fatti e delle tendenze, esattamente conosciute, del processo economico”; cfr. G. Lukács, *Heinrich Heine come poeta nazionale*, in Id., *Scritti di sociologia della letteratura*, tr. it. di G. Piana, premessa di P. Ludz, Mondadori, Milano 1964, pp. 273 e ss. Come visto, l’opera di Heine non prevede sintesi e lotta contro ogni forma di “eroismo”, anche, crediamo, quello “pratico dei fatti e delle tendenze [...] del processo economico”. Rispetto ai ‘fatti’, è bene ragionare sul significato che in Heine assume la nozione di “Bild”, che di solito viene opportunamente tradotta con ‘impressione’, che disinnesci la presunta positiva freddezza dei fatti. In questo senso, sulla base dell’irriducibilità del reale a parola, ha ragione Ladislao Mittner a parlare di “impressionismo” rispetto al filtro che consente a Heine di cogliere “ingenuo e popolaresco”, per poi trasferirli “nella sfera rarefatta di un’aristocratica purezza che ironizza se stessa nella propria perfezione” (cfr. L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, Einaudi, Torino 1971, vol. III\*, tomo I, pp. 144-145): come visto, tuttavia, riteniamo che quell’“impressionismo” e quell’ironizzazione di “se stessa” da parte della poesia, contengano ampiamente la lirica di Heine al di qua di una deriva in una “sfera rarefatta di un’aristocratica purezza”.



drasticamente il punto di partenza: guardare alla realtà partendo dal fantastico e guardare al fantastico a partire dalla realtà non significa affatto ottenere gli stessi risultati. La differenza tra idealismo e realismo ottenuta a partire dai presupposti del primo è nettamente diversa dalla differenza tra idealismo e realismo ottenuta a partire dai presupposti del secondo. Nel secondo caso si evitano illusioni e sentimentalismi (sempre a servizio di qualcuno), anche se si rischia di assolutizzare la realtà (assolutizzazione, anch'essa, a servizio di qualcuno), e anche in questo secondo caso l'arte non deve sentirsi esente dalla necessità di una continua riflessione su se stessa, ad esempio e come detto, sulle sue pretese di immediatezza mimetica. Tuttavia è ovvio che la riflessione su se stessa e la 'disartizzazione' di se stessa da parte dell'arte, le consentano, e addirittura la costringano, a restare ancorata alla realtà del quotidiano, al "mondo reale".<sup>11</sup>

Le ricadute in termini di una democratizzazione dell'arte che si appoggia con sicurezza alla sua demitizzazione, perseguita ed esemplarmente esercitata da Heine, sono decisive e si possono misurare fino in fondo nella letteratura e nella critica successive. Le ha comprese ed espresse perfettamente Adorno. A costo di mortificare l'aspetto formale della lirica di Heine, Adorno afferma che "la sua scorrevolezza e la sua facile comprensibilità prese in prestito dalla lingua comunicativa sono il contrario del patrio senso di sicurezza nel linguaggio".<sup>12</sup> Il linguaggio non è luogo epifanico, ma strumento utile. Proprio questo è insopportabile di Heine: l'idea che un linguaggio poetico così straordinario non abbia nulla di sacro, nessun significato divino, l'idea che una lirica formalmente così splendida si occupi di bettole e ostelli, di minestre e cavolfiori, di inservienti esperte o inesperte e di nobildonne decadute con figlie da maritare, di tessitori e di telai, di porti e di marinai, di cambiali, di morti, di malattie o di semplici calli da togliere. Di Heine è insopportabile che un linguaggio poetico così complesso e articolato, così formalmente perfetto nell'esibire l'impossibilità della forma e le illusioni che questo comporta, non si salvi dalla "putredine" e dall'"invrecondo" che attendono ogni cosa, ovvero che esso sia legato al divenire e tutt'al più al bisogno di difendersene, piuttosto che all'essere.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> L'obiettivo polemico è ancora Goethe, come dimostra questo passaggio de *La scuola romantica*: "[...] i partigiani di Goethe considerano l'arte come un secondo mondo autonomo da essi collocato tanto in alto, che tutta l'attività degli uomini, la loro religione e la loro morale, si muove sotto di esso alterna e mutevole. Io non posso, però, aderire incondizionatamente a questa concezione; i partigiani di Goethe si son fatti trascinare da essa a proclamare l'assoluta supremazia dell'arte e a prescindere dalle esigenze di quel primo mondo reale al quale – pure – spetta la precedenza"; cfr. H. Heine, *La Germania*, cit., p. 49.

<sup>12</sup> Cfr. Th.W. Adorno, *La ferita Heine*, in Id., *Note per la letteratura 1943-1961*, Einaudi, Torino 1979, pp. 92-93.

<sup>13</sup> Su questo esito, presente forse da sempre, ma che diventerà via via sempre più chiaro nell'opera di Heine, cfr. soprattutto L. Zagari, "Das ausgesprochne Wort ist ohne Scham". *Il tardo Heine e la dissoluzione del linguaggio poetico*, in «A.I.O.N. Studi tedeschi», XXIII, 1 1980, pp. 171-197. Oltre che di "lingua 'invreconda'", Zagari afferma, in particolare per le tarde poesie di Heine, che "sembra doversi parlare di iconoclastia, dato che in esse va perduta ogni capacità metaforica transitiva, ogni trasparenza simbolica che fino allora si riteneva prerogativa essenziale delle immagini poetiche: sta però di fatto che questa iconoclastia si realizza grazie a uno sfrenato potenziamento proprio della dimensione figurativa di ciascuna poesia"; *ibid.*, p. 193.

Severissimo con i suoi contemporanei, crediamo che Heine sia o, meglio, sarebbe severissimo anche oggi, usando sempre lo strumento dell'ironia e dell'autoironia. Basti pensare all'ultima accezione – un vero e proprio esito – ricoperta dalla coppia categoriale Don Chisciotte-Sancio Panza, ovvero quella che riguarda il rapporto tra lo scrittore e il suo editore. La saggezza, la vitalità, l'ingenuità del popolo, ma la figura di Sancio Panza comprende in sé anche un tratto utilitaristico, quasi ruffiano: l'editore, il “signor editore Sancio”, dà credito al suo scrittore e lo segue “in tutti i suoi vagabondaggi ideali”, pur ritenendolo folle. E, naturalmente, gli dà credito esclusivamente per trarne “un vantaggio concreto”. Non ha un concreto interesse letterario o culturale, anzi, il suo fine è sempre meschinamente legato all'arricchimento anche a discapito degli scrittori che sembra sostenere. Nessun rischio da parte dell'editore che, anche di fronte a veri e propri fallimenti (“cantonate”), rimane sereno e “pasciuto”, mentre il suo autore “smagrisce sempre di più”. La figura dell'editore-Sancio risulta esemplare, proprio perché rimane sullo sfondo o a margine, del sovrapporsi della dimensione del potere economico a quella del potere politico. È una sovrapposizione che sfocia nella denuncia di una strumentalizzazione dell'arte e in particolare della letteratura da parte del potere economico divenuto istituzione politica, strumentalizzazione ancora attualissima – lo si dica pure: da industria culturale – che probabilmente oggi dovrebbe registrare anche una perdita di ingenuità e di idealismo da parte dello scrittore-Don Chisciotte.

Crediamo, inoltre, che Heine fosse consapevole anche dei rischi cui andava incontro un'arte tanto desacralizzata e soltanto apparentemente disimpegnata. Se Heine distrugge un apparato di criteri estetici e di modalità artistiche stereotipate, non lo fa certo, come visto, per una semplice volontà di distruzione, ma anzi, questa demistificazione impone un impegno maggiore e quasi insostenibile sul piano formale. Tuttavia, in primo luogo sono la stessa limpidezza (non-)formale della sua poesia e la stessa precisione (non piatta) della sua prosa a rappresentare uno straordinario argine e l'esercitata garanzia contro ogni disordinata relativizzazione estetica. Non c'è ragione che giustifichi come necessario il nesso causale, tracciato da Karl Kraus nel noto pamphlet contro Heine, tra disartizzazione e nichilismo estetico.<sup>14</sup> In secondo luogo, anche qualora questo esito fosse necessario – e oggi possiamo dire che, almeno in parte, lo è stato e lo è – la tensione alla libertà propria di Heine avrebbe preferito ammettere queste ‘degenerazioni’ (non nel senso che questa nozione assume in queste pagine) piuttosto che mantenere l'arte costretta entro schemi che la mortificano tanto quanto mortificano – questo sì è un rapporto

---

<sup>14</sup> Scrisse Karl Kraus: “quell'Heinrich Heine [...] ha tanto allentato il busto alla lingua tedesca da consentire oggi a tutti i commessi di gingillarsi con i suoi seni”; riprendo qui la traduzione italiana di questo passo offerta in M. Reich-Ranicki, *Il caso Heine*, cit., p. 28.

causale necessario – quanti la fruiscono. Insomma, meglio correre il rischio di una libertà mal fruita che un suo certamente più gestibile controllo.

Heinrich Heine  
Einleitung zum *Don Quixote*

Leben und Taten des scharfsinnigen Junkers Don Quixote von der Mancha, beschrieben von Miguel Cervantes de Saavedra, war das erste Buch, das ich gelesen habe, nachdem ich schon in ein verständiges Kindesalter getreten und des Buchstabenwesens einigermaßen kundig war. Ich erinnere mich noch ganz genau jener kleinen Zeit, wo ich mich eines frühen Morgens von Hause wegstahl und nach dem Hofgarten eilte, um dort ungestört den *Don Quixote* zu lesen. Es war ein schöner Maitag, lauschend im stillen Morgenlichte lag der blühende Frühling und ließ sich loben von der Nachtigall, seiner süßen Schmeichlerin, und diese sang ihr Loblied so karessierend weich, so schmelzend enthusiastisch, daß die verschämtesten Knospen aufsprangen und die lüsternen Gräser und die duftigen Sonnenstrahlen sich hastiger küßten und Bäume und Blumen schauerten vor eitel Entzücken. Ich aber setzte mich auf eine alte moosige Steinbank in der sogenannten Seufzerallee, unfern des Wasserfalls, und ergötzte mein kleines Herz an den großen

Heinrich Heine  
Introduzione al *Don Chisciotte*<sup>1</sup>

La vita e le gesta dell'ingegnoso hidalgo Don Chisciotte della Mancha, descritte da Miguel de Cervantes Saavedra, è stato il primo libro che ho letto dopo il mio ingresso nell'età infantile dell'intelletto e dopo aver acquisito una discreta consapevolezza della natura delle lettere. Mi ricordo ancora con assoluta precisione l'attimo esatto in cui, di prima mattina, uscii di soppiatto da casa e corsi ai Giardini di corte per leggere lì indisturbato il *Don Chisciotte*. Era una bella giornata di maggio, la fiorente primavera stava in ascolto sotto la luce silenziosa del mattino e si lasciava lodare dall'usignolo, suo dolce adulatore, e questi cantava la sua lode in modo così carezzevolmente delicato e con un entusiasmo così soave che i boccioli più pudichi si aprivano, e i bramosi fili d'erba e i lievi raggi di sole si baciavano fugaci, mentre gli alberi e i fiori rabbrivivano di fronte a quei frivoli incanti. Io però mi sedevo su una vecchia e muscosa panca di pietra, in quello che si chiamava il Viale dei sospiri, non lontano dalla cascata, e deliziavo il mio piccolo cuore con le

---

<sup>1</sup> Questa *Introduzione* di Heine al *Don Chisciotte* è già stata tradotta in italiano da Giosuè Carducci e pubblicata dapprima a frammenti sul giornale *Don Chisciotte* di Bologna (nei giorni 1, 3, 9, 13 maggio 1881) e poi intera in Id., *Conversazioni critiche*, Sommaruga, Roma 1884.

Abenteuern des kühnen Ritters. In meiner kindischen Ehrlichkeit nahm ich alles für baren Ernst; so lächerlich auch dem armen Helden von dem Geschehen mitgespielt wurde, so meinte ich doch, das müsse so sein, das gehöre nun mal zum Heldentum, das Ausgelachtwerden ebensogut wie die Wunden des Leibes, und jenes verdroß mich ebensogut, wie ich diese in meiner Seele mitfühlte. – Ich war ein Kind und kannte nicht die Ironie, die Gott in die Welt hineingeschaffen und die der große Dichter in seiner gedruckten Kleinwelt nachgeahmt hatte, und ich konnte die bittersten Tränen vergießen, wenn der edle Ritter für all seinen Edelmut nur Undank und Prügel genoß. Da ich, noch ungeübt im Lesen, jedes Wort laut aussprach, so konnten Vögel und Bäume, Bach und Blume alles mit anhören, und da solche unschuldige Naturwesen, ebenso wie die Kinder, von der Weltironie nichts wissen, so hielten sie gleichfalls alles für baren Ernst und weinten mit mir über die Leiden des armen Ritters; sogar eine alte ausgediente Eiche schluchzte, und der Wasserfall schüttelte heftiger seinen weißen Bart und schien zu schelten auf die Schlechtigkeit der Welt. Wir fühlten, daß der Heldensinn des Ritters darum nicht mindere Bewunderung verdient, wenn ihm der Löwe ohne Kampf den Rücken kehrte, und daß seine Taten um so preisenswerter, je schwächer und ausgedörrter sein Leib, je morscher die Rüstung, die ihn schützte, und je armseliger der Klepper, der ihn trug.

grandiose avventure dell'audace cavaliere.<sup>2</sup> Nella mia innocenza di bambino prendevo tutto con serietà sonante; quanto più in modo ridicolo anche il povero eroe veniva travolto dal destino, tanto più ci credevo, certamente, doveva essere così, che l'essere deriso appartenesse senza dubbio all'eroismo tanto quanto le ferite del corpo, e questo mi infastidiva molto, come se anch'io le provassi nella mia anima. Ero un bambino e non conoscevo l'ironia che Dio ha introdotto nel mondo e che il grande poeta aveva imitato nel suo piccolo mondo raffigurato sulla carta, e potevo versare le lacrime più amare quando il nobile cavaliere, a fronte di tutta la sua nobiltà, riceveva soltanto ingratitudine e bastonate. Poiché, ancora inesperto nella lettura, pronunciavo ogni parola leggendola ad alta voce, anche gli uccelli e gli alberi, il ruscello e i fiori potevano ascoltare, e poiché quelle creature, innocenti quanto i bambini, non sanno nulla dell'ironia del mondo, allora anch'esse prendevano tutto in modo estremamente serio e piangevano con me per i dolori del povero cavaliere; persino una vecchia quercia dismessa singhiozzava, e la cascata scuoteva più impetuosa la sua barba bianca e sembrava così rimproverare la cattiveria del mondo. Sentivamo che il senso di nobiltà del cavaliere non meritava un'ammirazione inferiore quando il leone gli voltava le terga senza alcuna voglia di lottare, e che le sue gesta erano tanto più meritevoli quanto più debole e disseccato il

---

<sup>2</sup> Si noti il contrasto tra la descrizione romantica della natura e l'immagine della "vecchia e muscosa panca di pietra": il contrasto non potrebbe essere più netto.

Wir verachteten den niedrigen Pöbel, der, geschmückt mit buntseidenen Mänteln, vornehmen Redensarten und Herzogstiteln, einen Mann verhöhnzte, der ihm an Geisteskraft und Edelsinn so weit überlegen war. Dulcineas Ritter stieg immer höher in meiner Achtung und gewann immer mehr meine Liebe, je länger ich in dem wundersamen Buche las, was in demselben Garten täglich geschah, so daß ich schon im Herbst das Ende der Geschichte erreichte – und nie werde ich den Tag vergessen, wo ich von dem kummervollen Zweikampfe las, worin der Ritter so schmäählich unterliegen mußte!

“Es war ein trüber Tag, häßliche Nebelwolken zogen den grauen Himmel entlang, die gelben Blätter fielen schmerzlich von den Bäumen, schwere Tränentropfen hingen an den letzten Blumen, die gar traurig welk die sterbenden Köpfchen senkten, die Nachtigallen waren längst verschollen, von allen Seiten starrte mich an das Bild der Vergänglichkeit – und mein Herz wollte schier brechen, als ich las, wie der edle Ritter betäubt und zermalmt am Boden lag und, ohne das Visier zu heben, als wenn er aus dem Grabe gesprochen hätte, mit schwacher, kranker Stimme zu dem Sieger hinaufrief: “Dulcinea ist das schönste Weib der Welt und ich der unglücklichste Ritter auf Erden,

suo corpo, più fatiscante l'armatura che lo difendeva e più gracile il ronzino che lo trasportava.<sup>3</sup> Disprezzavamo la vile plebaglia che, ornata con mantelli di seta colorata, esibendo distinti modi di parlare e titoli ducali, scherniva un uomo che le era tanto superiore per forza di spirito e senso di nobiltà. Il cavaliere di Dulcinea saliva sempre più in alto nella mia considerazione e si conquistava sempre di più il mio amore, man mano che io, seduto ogni giorno nello stesso giardino, leggevo in quel libro meraviglioso ciò che gli capitava, così che giunsi, già in autunno, alla fine della storia – e non dimenticherò mai il giorno in cui lessi di quel triste duello in cui il cavaliere dovette soccombere così miseramente!

“Era una giornata cupa, orribili nubi vaporose attraversavano il cielo grigio, le foglie gialle cadevano dolorosamente dagli alberi, pesanti gocce pendevano come lacrime dagli ultimi fiori che, tristemente appassiti, piegavano il capo morente, da tempo gli usignoli se n'erano andati, da ogni lato mi fissava l'immagine della caducità – e il mio cuore voleva erompere puro, quando lessi come il nobile cavaliere giaceva a terra tramortito e annientato e, senza sollevare la visiera, come se parlasse da dentro la tomba, con una debole voce malata sospirò al vincitore: “Dulcinea è la donna più bella del mondo e io il cavaliere più infelice della terra, ma non è giusto che la mia debolezza rinneghi questa verità –

---

<sup>3</sup> L'episodio del leone che rinuncia ad aggredire Don Chisciotte che lo affronta si trova nel capitolo XVII del secondo tomo.



aber es ziemt sich nicht, daß meine Schwäche diese Wahrheit verleugne – stoßt zu mit der Lanze, Ritter!”

Ach, dieser leuchtende Ritter vom silbernen Monde, der den mutigsten und edelsten Mann der Welt besiegte, war ein verkappter Barbier!”

Es sind nun acht Jahre, daß ich, für den vierten Teil der *Reisebilder*, diese Zeilen geschrieben, worin ich den Eindruck schilderte, den die Lektüre des *Don Quixote* vor weit längerer Zeit in meinem Geiste hervorbrachte. Lieber Himmel, wie doch die Jahre schnell dahinschwinden! Es ist mir, als habe ich erst gestern in der Seufzerallee des Düsseldorfer Hofgartens das Buch zu Ende gelesen und mein Herz sei noch erschüttert von Bewunderung für die Taten und Leiden des großen Ritters. Ist mein Herz die ganze Zeit über stabil geblieben, oder ist es, nach einem wunderbaren Kreislauf, zu den Gefühlen der Kindheit zurückgekehrt? Das letztere mag wohl der Fall sein: denn ich erinnere mich, daß ich in jedem Lustrum meines Lebens den *Don Quixote* mit abwechselnd verschiedenartigen Empfindungen gelesen habe. Als ich ins Jünglingsalter emporblühete und mit unerfahrenen Händen in die Rosenbüsche des Lebens hineingriff und auf die höchsten Felsen klomm, um der Sonne näher zu sein, und des Nachts von nichts

colpite con la lancia, cavaliere!” Ah, questo luccicante Cavaliere della Luna d’Argento, che vinceva l’uomo più coraggioso e nobile del mondo, era in realtà un barbiere travestito!”.

Sono passati otto anni da quando ho scritto queste righe per la quarta parte delle *Impressioni di viaggio*, nelle quali descrivo così l’impressione che la lettura del *Don Chisciotte* ha suscitato nel mio spirito in quei giorni lontani.<sup>4</sup> Santo cielo, come trascorrono veloci gli anni! Per me è come se avessi letto il libro ieri per la prima volta e fino alla fine, nel Viale dei sospiri dei Giardini di corte di Düsseldorf, ed è come se il mio cuore sia ancora scosso dall’ammirazione per le gesta e le sofferenze del grande cavaliere. Il mio cuore è rimasto per tutto questo tempo sempre lo stesso, oppure, dopo un incredibile giro, è ritornato al sentire della fanciullezza? Può ben trattarsi di quest’ultimo caso: infatti, mi ricordo di aver letto il *Don Chisciotte* ogni lustro della mia vita provando ogni volta sensazioni di volta in volta diverse. Una volta avanzato nell’età della giovinezza, quando penetravo con mani inesperte i roseti della vita e m’inerpicavo sulle rupi più alte per avvicinarmi di più al sole, e di notte non sognavo che di aquile e di fanciulle illibate, irritato spingevo da

---

<sup>4</sup> Cfr. H. Heine, *Impressioni di viaggio*, tr. it. di B. Maffi, introduzione di A. Destro, Rizzoli, Milano 2002, pp. 252. Come nota Carducci, nella citazione di se stesso da parte di Heine c’è un’imprecisione: non è il barbiere a nascondersi dietro il Cavaliere della Luna (o, prima, il Cavaliere degli Specchi) ma il baccelliere Sansone Carrasco; il barbiere era solo a conoscenza dell’inganno (cfr. cap. LXIV).

träumte als von Adlern und reinen Jungfrauen, da war mir der *Don Quixote* ein sehr unerquickliches Buch, und lag es in meinem Wege, so schob ich es unwillig zur Seite. Späterhin, als ich zum Manne heranreifte, versöhnte ich mich schon einigermaßen mit Dulcineas unglücklichem Kämpfen, und ich fing schon an, über ihn zu lachen. “Der Kerl ist ein Narr”, sagte ich. Doch, sonderbarerweise, auf allen meinen Lebensfahrten verfolgten mich die Schattenbilder des dürren Ritters und seines fetten Knappen, namentlich wenn ich an einen bedenklichen Scheideweg gelangte. So erinnere ich mich, als ich nach Frankreich reiste und eines Morgens im Wagen aus einem fieberhaften Halbschlummer erwachte, sah ich im Frühnebel zwei wohlbekannte Gestalten neben mir einherreiten, und die eine, an meiner rechten Seite, war Don Quixote von der Mancha auf seiner abstrakten Rosinante, und die andere, zu meiner Linken, war Sancho Pansa auf seinem positiven Grauchen. Wir hatten eben die französische Grenze erreicht. Der edle Manchaner beugte ehrfurchtsvoll das Haupt vor der dreifarbigten Fahne, die uns vom hohen Grenzpfahl entgegenflatterte, der gute Sancho grüßte mit etwas kühlerem Kopfnicken die ersten französischen

parte il *Don Chisciotte*, poiché era per me un libro molto incretoso e ostacolava il mio cammino.<sup>5</sup> Più tardi, quando divenni uomo, finalmente mi riconciliai, in un certo qual modo, con l’infelice eroe di Dulcinea, ed ecco cominciai a ridere di lui. Quell’uomo è un folle, dicevo. Eppure, lungo i percorsi della vita ero insolitamente e ovunque inseguito dalle ombre dell’appassito cavaliere e del suo grasso scudiero, soprattutto quando mi ritrovavo di fronte un bivio preoccupante. Così, mi ricordo che una volta, in viaggio in carrozza verso la Francia, di mattina mi ridestai da un assopimento febbrile e intravidi nella nebbia mattutina due figure ben note accompagnarmi a cavallo, e la prima, alla mia destra, era Don Chisciotte della Mancia sul suo astratto ronziante, e l’altra, alla mia sinistra, era Sancio Panza sul suo positivo grigiotto. Avevamo appena raggiunto il confine francese. Il gentile mancego chinò rispettoso la testa davanti al tricolore che ci sventolava incontro dall’alto picchetto frontaliero, il buon Sancio, con un cenno del capo un po’ più distaccato, salutò i primi gendarmi francesi che comparvero lì vicino; alla fine però i due amici proseguirono le loro ricerche superandomi, li persi di vista e solo di tanto in tanto udii ancora il nitrito entusiasta di

---

<sup>5</sup> L’associazione delle “aquile” alle “vergini” fa di questa immagine una probabile citazione da *Attila, re degli Unni. Una tragedia romantica* di Z. Werner del 1808, autore criticato, ovviamente in modo aspro, da Heine; cfr. H. Heine, *La scuola romantica*, cit., pp. 142-144. Tuttavia, qui Heine compie una delle sue classiche torsioni ironico-realistiche di immagini e simboli romantici: se il romanticismo aveva ripreso il simbolo prometeico delle aquile nel senso dei tormentati pensieri di un ricercatore che tende alla conoscenza dell’infinito e della totalità, qui Heine riferisce questa immagine a un giovane affranto da tormenti d’amore.

Gendarmen, die unfern zum Vorschein kamen; endlich aber jagten beide Freunde mir voran, ich verlor sie aus dem Gesichte, und nur noch zuweilen hörte ich Rosinantes begeistertes Gewieher und die bejahenden Töne des Esels.

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

Ronzinante e i toni d'approvazione dell'asino.<sup>6</sup>

A quel tempo credevo che il ridicolo del donchisciottismo consistesse nel fatto che il nobile cavaliere avesse voluto riportare in vita un passato estinto da molto tempo, e che le sue povere membra, innanzitutto la sua schiena, cadessero preda di dolorosi sfregamenti con le condizioni del presente. Be', da allora ho sperimentato che è un'altrettanto ingrata assurdità voler introdurre troppo prematuramente il futuro nel presente e che in tale opporsi ai pesanti interessi del giorno si ottiene soltanto un ronzino assai più scarno, un'armatura molto più fatiscente e un corpo altrettanto malaticcio! Tanto su quello, quanto su questo donchisciottismo, l'uomo saggio scuote la sua testa ragionevole. – Però Dulcinea del Toboso è ancora la donna più bella del mondo, e sebbene io sia miserabilmente prostrato a terra, non rinnego giammai questa affermazione, non posso fare altrimenti – colpite con le Vostre lance, voi argentei Cavalieri della Luna, voi in verità barbieri mascherati!<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Heine si trasferisce in Francia nel febbraio del 1831. È un esilio che diventerà forzato almeno dal dicembre 1835, con i decreti prussiani che vietano di pubblicare agli scrittori della *Giovane Germania* (Heine vi è compreso, anche se, pur sollecitato e inserito dai suoi componenti, Heine non ha mai aderito) e che proibiscono tutti i suoi scritti.

<sup>7</sup> Naturalmente qui Heine si riferisce a se stesso ed esplicita quel parallelismo tra sé e Cervantes che innerva e regge l'intera introduzione. Si cfr. anche l'identificazione tra sé e Don Chisciotte in *La città di Lucca* che traduce, in negativo ovviamente, l'identificazione con Cervantes: “[...] io non sono che un Don Chisciotte, e la lettura di una quantità di libri avventurosi mi ha dato alla testa proprio come al cavaliere della Mancia e Jean-Jacques Rousseau è stato il mio Amadigi di Gauia, Mirabeau il mio Orlando o Agramante, e mi sono troppo rimpinzato di imprese eroiche di paladini francesi e della Tavola Rotonda della Convenzione. È vero che la mia pazzia e le idee fisse attinte a quelle fonti sono di natura

verkappte Barbiergesellen!

Welcher Grundgedanke leitete den großen Cervantes, als er sein großes Buch schrieb? Beabsichtigte er nur den Ruin der Ritterromane, deren Lektüre zu seiner Zeit in Spanien so stark grassierte, daß geistliche und weltliche Verordnungen dagegen unmächtig waren? Oder wollte er alle Erscheinungen der menschlichen Begeisterung überhaupt und zunächst das Heldentum der Schwertführer ins Lächerliche ziehen? Offenbar bezweckte er nur eine Satire gegen die erwähnten Romane, die er, durch Beleuchtung ihrer Absurditäten, dem allgemeinen Gespötte und also dem Untergange überliefern wollte. Dieses gelang ihm auch aufs glänzendste: denn was weder die Ermahnungen der Kanzel noch die Drohungen der Kanzelei bewerkstelligen konnten, das erwirkte ein armer Schriftsteller mit seiner Feder: er richtete die Ritterromane so gründlich zugrunde, daß bald nach dem Erscheinen des *Don Quixote* der Geschmack für jene Bücher in ganz Spanien erlosch und auch keins derselben mehr gedruckt ward. Aber die Feder des Genius ist immer größer als er selber, sie reicht immer weit hinaus über seine zeitlichen

Quale idea di fondo ha guidato il grande Cervantes quando scrisse il suo grande libro? Ha mirato soltanto alla rovina dei romanzi cavallereschi, la cui lettura imperversava nella Spagna del suo tempo così tanto che nel frattempo nulla potevano fare i decreti mondani né quelli spirituali? Oppure ha inteso trarre in ridicolo ogni manifestazione dell'esaltazione umana in generale e, soprattutto, l'eroismo dei condottieri in armi? Evidentemente egli si prefisse soltanto una satira contro i citati romanzi che egli, mettendone in luce l'assurdità, intendeva esporre al dileggio universale e avviarli, dunque, al loro tramonto. Questo gli riuscì nel modo addirittura più brillante: infatti, ciò che non potevano ottenere né le reprimende dal pulpito, né le intimidazioni dalla cancelleria, fu ottenuto da un povero scrittore con la sua penna: egli inabissò i romanzi cavallereschi così a fondo che subito, dopo l'uscita del *Don Chisciotte*, il gusto per quei libri si spense in tutta la Spagna, e non ne fu più stampato nemmeno uno di questo genere. Tuttavia, la penna del genio è sempre più grande del genio stesso, eccede sempre le sue intenzioni, legate alla

---

opposta alla pazzia e alle idee fisse di Don Chisciotte; questi sognava di resuscitare il mondo cavalleresco in declino, io voglio radere al suolo tutto ciò che di quel tempo è rimasto, e perciò seguiamo due vie che non si incontrano mai. Il mio collega prendeva i mulini a vento per giganti, io invece non riesco a vedere nei giganti del nostro tempo che dei vanitosi mulini a vento; quegli scambiava per potenti stregoni degli otri di cuoio, io non vedo che otri di cuoio pieni di vino nei nostri stregoni; quegli vedeva dei castelli nelle stamberghe da mendicanti, dei cavalieri in semplici asinai, delle dame di corte in volgari servotte, mentre io considero stamberghe da mendicanti i nostri pomposi castelli, asinai i nostri cavalieri, servotte le nostre damine; se quello scambiava una commedia da marionette per un'azione di Stato, io vedo nelle nostre azioni di Stato una semplice commedia da marionette; ma ciò non toglie che, con lo stesso ardore dell'ardimentoso cavaliere, io meni colpi sulla baracca di legno. Ahimè, quegli atti di eroismo mi sono spesso ripagati male come lo furono i suoi, e molto devo soffrire, come lui, per l'onore della mia dama"; cfr. H. Heine, *Impressioni di viaggio*, cit., pp. 256-257.

Absichten, und ohne daß er sich dessen klar bewußt wurde, schrieb Cervantes die größte Satire gegen die menschliche Begeisterung. Nimmermehr ahnte er dieses, er selber, der Held, welcher den größten Teil seines Lebens in ritterlichen Kämpfen zugebracht hatte und im späten Alter sich noch oft darüber freute, daß er in der Schlacht bei Lepanto mitgefochten, obgleich er diesen Ruhm mit dem Verluste seiner linken Hand bezahlt hatte.

Über Person und Lebensverhältnisse des Dichters, der den *Don Quixote* geschrieben, weiß der Biograph nur wenig zu melden. Wir verlieren nicht viel durch solchen Mangel an Notizen, die gewöhnlich bei den Frau Basen der Nachbarschaft aufgegabelt werden. Diese sehen ja nur die Hülle; wir aber sehen den Mann selbst, seine wahre, treue, unverleumdete Gestalt.

Er war ein schöner, kräftiger Mann, Don Miguel Cervantes de Saavedra. Seine Stirn war hoch, und sein Herz war weit. Wundersam war die Zauberkraft seines Auges. Wie es Leute gibt, welche durch die Erde

sua epoca, e, senza che egli ne sia stato chiaramente consapevole, Cervantes scrisse la più grande satira contro l'esaltazione umana. Egli non percepì mai questo aspetto, egli stesso, l'eroe che aveva trascorso la maggior parte della sua vita impegnato in lotte cavalleresche e che, ancora in tarda età, spesso si vantava di aver preso parte alla battaglia di Lepanto, sebbene avesse pagato per questa gloria con la perdita della sua mano sinistra.<sup>8</sup>

Sulla persona e sulla vita del poeta che scrisse il *Don Chisciotte*, il biografo conosce ben poco degno di essere segnalato. Per noi non è una grande perdita la scarsità di quelle notizie che di solito vengono raccolte dalle pettegole del vicinato. Di certo, queste guardano soltanto all'abbigliamento esteriore, mentre noi all'uomo stesso, alla sua figura esatta e reale, non al risultato delle calunnie.<sup>9</sup>

Era un uomo bello e prestante, Don Miguel de Cervantes Saavedra. La sua fronte era alta e il suo cuore generoso. La forza d'incanto del suo occhio era meravigliosa.<sup>10</sup> Così come esistono persone che guardano

---

<sup>8</sup> Cervantes rievoca la battaglia di Lepanto nella prefazione alla seconda parte del *Don Chisciotte*. Heine richiama il “vanto” e la “gloria” ed effettivamente si tratta di passaggi molto retorici: la “più illustre” e “prodigiosa battaglia” “che abbiano visto i secoli passati e i presenti, e che possano sperare di vedere i futuri”; le ferite “che guidano gli altri al cielo dell'onore e al desiderio della giusta lode”; cfr. *Prefazione per il lettore*, in M. de Cervantes Saavedra, *Tutte le opere*, a cura di F. Meregalli, Mursia, Milano 1972-1978, Vol. II, p. 409.

<sup>9</sup> Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, vengono pubblicate le biografie di Cervantes scritte da V. De los Rios, di J.A. Pellicer y Pillares, e di F. de Navarrete, ma è probabile che qui Heine faccia semplicemente riferimento alla biografia del primo di questi autori, compresa all'interno dell'edizione cui sta introducendo.

<sup>10</sup> Heine qui riprende la breve descrizione fisica che Cervantes offre di se stesso nel *Prologo al lettore* delle *Novelle esemplari*: “[...] questi che qui vedete, dal profilo aquilino, dai capelli castani, fronte liscia e sgombra, dagli occhi vivaci e il naso arcuato, anche se ben proporzionato, la barba d'argento, che vent'anni fa era d'oro, i baffi grandi, la bocca piccola, i denti né piccoli né grandi, perché non ne ha che sei, in cattive condizioni poi anche tutti sconnessi, perché non si corrispondono l'un l'altro; il corpo tra i due estremi, né grande né piccolo, il color della pelle vivo, più chiaro che scuro, un po' curvo di spalle e non molto lesto di piedi; questo dico è il sembiante dell'autore della *Galatea* e del *Don Chisciotte della Mancha*”; cfr. M. de Cervantes Saavedra, *Tutte le opere*, a cura di F. Meregalli, Mursia, Milano 1972-1978, Vol. I, p. 317.

schauen und die darin begrabenen Schätze oder Leichen sehen können, so drang das Auge des großen Dichters durch die Brust der Menschen, und er sah deutlich, was dort vergraben. Den Guten war sein Blick ein Sonnenstrahl, der ihr Inneres freudig erhellte; den Bösen war sein Blick ein Schwert, das ihre Gefühle grausam zerschnitt. Sein Blick drang forschend in die Seele eines Menschen und sprach mit ihr, und wenn sie nicht antworten wollte, folterte er sie, und die Seele lag blutend auf der Folter, während vielleicht ihre leibliche Hülle sich herablassend vornehm gebärdete. Was Wunder, daß ihm dadurch sehr viele Leute abhold wurden und ihn auf seiner irdischen Laufbahn nur saumselig beförderten! Auch gelangte er niemals zu Rang und Wohlstand, und von all seinen mühseligen Pilgerfahrten brachte er keine Perlen, sondern nur leere Muscheln nach Hause. Man sagt, er habe den Wert des Geldes nicht zu schätzen gewußt; aber ich versichere euch, er wußte den Wert des Geldes sehr zu schätzen, sobald er keins mehr hatte. Nie aber schätzte er es so hoch wie seine Ehre. Er hatte Schulden, und in einer von ihm verfaßten Charte, die Apollo den Dichtern oktroyiert, bestimmt der erste Paragraph: wenn ein Dichter versichert, kein Geld zu haben, so solle man ihm aufs Wort glauben und keinen Eid von ihm verlangen. Er liebte Musik, Blumen und Weiber. Doch auch in der

attraverso la terra e riescono a intravedervi i tesori o i cadaveri sepolti, allo stesso modo l'occhio del grande poeta penetrava il petto degli uomini e vedeva distintamente ciò che vi era sepolto. Per i buoni, il suo sguardo era un raggio di sole che illuminava con gioia il loro intimo; per i cattivi, il suo sguardo era una spada che, crudele, faceva a pezzi i loro sentimenti. Il suo sguardo penetrava indagatore nell'anima di un uomo e parlava con essa, e quando questa non voleva rispondere, la torturava, e l'anima restava sulle spine sanguinando, mentre magari il suo involucro corporale, accondiscendendo, si atteggiava aristocraticamente. Per questo, nessuna sorpresa che molti gli siano stati avversi, e che molti lo abbiano sostenuto di malavoglia nel corso della sua vita terrena! Non raggiunse mai un rango elevato e l'agiatazza, e da tutti i suoi tormentati pellegrinaggi non riportò a casa nessuna perla, ma solo conchiglie vuote. Si dice che non sapesse apprezzare il valore del denaro; tuttavia, vi assicuro che sapeva apprezzarlo molto bene non appena ne restava senza. Però non lo stimò mai quanto il suo onore. Aveva debiti, e in una costituzione da lui concepita, e che egli immagina concessa ai poeti da Apollo, il primo articolo stabilisce che, quando un poeta assicura di non avere affatto denaro, allora gli si debba credere sulla parola e non pretendere da lui alcun giuramento.<sup>11</sup> Amava la musica, i fiori e le

---

<sup>11</sup> Heine si riferisce ai *Privilegi, ordinamenti ed avvertenze che Apollo invia ai poeti spagnoli* aggiunti da Cervantes in coda al *Viaggio del Parnaso*; cfr. M. de Cervantes Saavedra, *Tutte le opere*, a cura di F. Meregalli, Mursia, Milano 1972-1978, Vol. II, pp. 1264-1265.



Liebe für letztere ging es ihm manchmal herzlich schlecht, namentlich als er noch jung war. Konnte das Bewußtsein künftiger Größe ihn genugsam trösten in seiner Jugend, wenn schnippische Rosen ihn mit ihren Dornen verletzten? – Einst an einem hellen Sommernachmittag ging er, ein junger Fant, am Tajo spazieren mit einer sechzehnjährigen Schönen, die sich beständig über seine Zärtlichkeit mokierte. Die Sonne war noch nicht untergegangen, sie glühte noch in ihrer goldigsten Pracht; aber oben am Himmel stand schon der Mond, winzig und blaß, wie ein weißes Wölkchen. “Siehst du”, sprach der junge Dichter zu seiner Geliebten, “siehst du dort oben jene kleine bleiche Scheibe? Der Fluß hier neben uns, worin sie sich abspiegelt, scheint nur aus Mitleiden ihr ärmliches Abbild auf seinen stolzen Fluten zu tragen, und die gekräuselten Wellen werfen es zuweilen spottend ans Ufer. Aber laß nur den alten Tag verdämmern! Sobald die Dunkelheit anbricht, erglüht droben jene blasse Scheibe immer herrlicher und herrlicher, der ganze Fluß wird überstrahlt von ihrem Lichte, und die Wellen, die vorhin so wegwerfend übermütig, erschauern jetzt bei dem Anblick dieses glänzenden Gestirns und schwellen ihm entgegen mit Wollust”.

In den Werken der Dichter muß man ihre Geschichte suchen, und hier findet man ihre geheimsten Bekenntnisse. Überall, mehr noch in seinen

donne. Tuttavia, anche nell'amore per queste ultime, spesso gli andava sinceramente male, soprattutto quando era ancora giovane. Poteva la coscienza di una futura grandezza confortarlo a sufficienza in gioventù quando delle rose impertinenti lo ferivano con le loro spine? Una volta, in un luminoso pomeriggio d'estate andò a passeggiare lungo le rive del Tago, giovane immaturo, con una bella fanciulla di sedici anni che scherniva continuamente la sua tenerezza. Il sole non era ancora tramontato, rosseggiava ancora nel suo più dorato splendore, ma in alto nel cielo c'era già la luna, minuscola e pallida come una nuvoletta bianca. “Vedi” disse il giovane poeta alla sua amata “vedi là in alto quel piccolo candido cristallo? Il fiume qui accanto a noi, in cui quello si specchia, sembra sopportare compassionevole il suo povero riflesso sui suoi orgogliosi flutti, e di tanto in tanto le onde increspate lo gettano beffarde sulla riva. Lascia però soltanto imbrunire il vecchio giorno! Non appena scenderà l'oscurità e lassù si accenderà quel pallido cristallo diventando sempre più splendente, l'intero fiume verrà irradiato dalla sua luce, e le onde, prima così sprezzantemente spavalde, allora rabbriviranno alla vista di questo astro rilucente e gli si gonfieranno incontro con voluttà”.<sup>12</sup>

La storia dei poeti va cercata nelle loro opere, e qui si trovano le loro confessioni più segrete. Dovunque, nei suoi drammi più ancora che nel

---

<sup>12</sup> Probabilmente qui Heine riprende e rielabora scene di *Galatea*, la novella – appunto – giovanile di Cervantes, presentandone la sintesi come un episodio biografico dello scrittore.

Dramen als im *Don Quixote*, sehen wir, was ich bereits erwähnt habe, daß Cervantes lange Zeit Soldat war. In der Tat, das römische Wort: “Leben heißt Krieg führen!” findet auf ihn seine doppelte Anwendung. Als gemeiner Soldat kämpfte er in den meisten jener wilden Waffenspiele, die König Philipp II. zur Ehre Gottes und seiner eigenen Lust in allen Landen aufführte. Dieser Umstand, daß Cervantes dem größten Kämpen des Katholizismus seine ganze Jugend gewidmet, daß er für die katholischen Interessen persönlich gekämpft, läßt vermuten, daß diese Interessen ihm auch teuer am Herzen lagen, und widerlegt wird dadurch jene vielverbreitete Meinung, daß nur die Furcht vor der Inquisition ihn abgehalten habe, die protestantischen Zeitgedanken im »Don Quixote« zu besprechen. Nein, Cervantes war ein getreuer Sohn der römischen Kirche, und nicht bloß blutete sein Leib im ritterlichen Kampfe für ihre gebenedeite Fahne, sondern er litt für sie auch mit seiner ganzen Seele das peinlichste Märtyrtum während seiner langjährigen Gefangenschaft unter den Ungläubigen.

Dem Zufall verdanken wir mehr Details über das Treiben des Cervantes zu Algier, und hier erkennen wir in dem großen Dichter einen ebenso großen Helden. Die Gefangenschaftsgeschichte widerspricht aufs glänzendste der melodischen Lüge jenes glatten Lebemanns, der dem Augustus und allen deutschen Schulfüchsen weisgemacht hat, er sei ein

*Don Chisciotte*, vediamo che Cervantes è stato per molto tempo un soldato, come ho già ricordato. In effetti, in lui il motto romano “vivere è combattere” è usata in entrambi i sensi.<sup>13</sup> Come soldato semplice combatteva nella maggior parte di quei feroci giochi d’armi che il Re Filippo II condusse in tutti i Paesi in onore di Dio e per il proprio piacere. Questa circostanza, ovvero che Cervantes abbia dedicato la sua intera giovinezza al più grande campione del cattolicesimo combattendo personalmente per gli interessi cattolici, lascia supporre che questi interessi gli stessero molto a cuore, e pertanto viene confutata l’idea, molto diffusa, che soltanto il terrore dell’Inquisizione lo abbia trattenuto dall’inserire nel *Don Chisciotte* le idee protestanti del tempo. No, Cervantes è stato un figlio fedele della Chiesa romana, e il suo corpo non ha soltanto sanguinato in combattimenti cavallereschi per il suo gonfalone benedetto, ma per questo egli patì, con l’intera sua anima, anche il martirio più umiliante, restando per molti anni prigioniero degli infedeli.

Dobbiamo al caso maggiori dettagli sui movimenti di Cervantes in Algeria, e qui veniamo a conoscenza, accanto al grande poeta, di un eroe altrettanto grande. La storia della prigionia confuta nel modo più cristallino la sonora menzogna di quel piatto uomo di mondo che diede da intendere ad Augusto e a tutti i volponi di scuola tedeschi, che egli

---

<sup>13</sup> “La vita è una lotta continua (*Vivere militare est*)” è un motto contenuto nelle *Lettere morali a Lucilio di Seneca*.

Dichter, und Dichter seien feige. Nein, der wahre Dichter ist auch ein wahrer Held, und in seiner Brust wohnt die Geduld, die, wie der Spanier sagt, ein zweiter Mut ist. Es gibt kein erhabeneres Schauspiel als den Anblick jenes edeln Kastilianers, der dem Dei zu Algier als Sklave dient, beständig auf Befreiung sinnt, seine kühnen Plane unermüdlich vorbereitet, allen Gefahren ruhig entgegenblickt und, wenn das Unternehmen scheitert, lieber Tod und Folter ertrüge, als daß er nur mit einer Silbe die Mitschuldigen verriete. Der blutgierige Herr seines Leibes wird entwaffnet von soviel Großmut und Tugend, der Tiger schont den gefesselten Löwen und zittert vor dem schrecklichen Einarm, den er doch mit einem Wort in den Tod schicken könnte. Unter dem Namen »der Einarm« ist Cervantes in ganz Algier bekannt, und der Dei gesteht, daß er ruhig schlafen könne und der Ruhe seiner Stadt, seiner Armee und seiner Sklaven versichert sei, wenn er nur den einhändigen Spanier in festem Gewahrsam wisse.

Ich habe erwähnt, daß Cervantes beständig gemeiner Soldat war; aber da er sogar in so untergeordneter Stellung sich auszeichnen und namentlich seinem großen Feldherrn, Don Juan d'Austria, bemerkbar

sarebbe un poeta e che i poeti sarebbero vigliacchi.<sup>14</sup> No, il vero poeta è anche un vero eroe, e nel suo animo risiede la pazienza che, come affermano gli spagnoli, è un secondo coraggio. Non esiste spettacolo più sublime della vista di quel gentile castigliano che serve il Dali d'Algeri come uno schiavo, che medita costantemente di fuggire, che prepara instancabilmente arditi piani di fuga e che affronta pacatamente ogni pericolo, e quando l'impresa naufragava, non esiste nessuno che come lui abbia sopportato morte e tortura in silenzio, senza tradire i complici nemmeno con una sola sillaba. Il sanguinario signore del suo corpo rimane disarmato di fronte a così tanta generosità e virtù, la tigre risparmia il leone imprigionato e trema di fronte allo spaventoso monco, pur potendolo mandare a morte con una sola parola. È Cervantes a essere conosciuto in tutta l'Algeria come "il monco", e il Dali affermò che egli avrebbe potuto dormire in pace e che sarebbe stata garantita la pace della sua città, della sua armata e dei suoi schiavi soltanto se avesse saputo che il monco spagnolo era al sicuro in carcere.

Ho ricordato che Cervantes è sempre stato un soldato semplice; tuttavia, poiché egli ha sempre saputo distinguersi persino in una posizione così subalterna, e ha saputo farsi notare innanzitutto al suo

---

<sup>14</sup> Probabile riferimento è a Orazio e, probabilmente, questo riferimento presenta un doppio significato. Nel Giambico VI delle *Epodi*, Orazio accusa un poeta di essere un vigliacco, per i facili obiettivi polemicamente dei suoi versi, e lo sfida a prendersela con lui. L'espressione "piatto uomo di mondo", tuttavia, rovescia l'accusa contro l'accusatore, poiché allude alla ricollocazione politica di Orazio, non priva di opportunismo, che, dopo aver combattuto con Bruto a Filippi, si salva dalla strage fuggendo, diventando in seguito il cantore della *pax augusta* accettando l'incarico offertogli da Augusto.

machen konnte, so erhielt er, als er aus Italien nach Spanien zurückkehren wollte, die rühmlichsten Zeugnisbriefe für den König, dem seine Beförderung darin nachdrücklich empfohlen ward. Als nun die algerischen Korsaren, die ihn auf dem Mittelländischen Meere gefangennahmen, diese Briefe sahen, hielten sie ihn für eine Person von äußerst bedeutendem Stande und forderten deshalb ein so erhöhtes Lösegeld, daß seine Familie, trotz aller Mühen und Opfer, ihn nicht loszukaufen vermochte und der arme Dichter dadurch desto länger und qualsamer in der Gefangenschaft gehalten wurde. So ward sogar die Anerkennung seiner Vortrefflichkeit für ihn nur eine neue Quelle des Unglücks, und so, bis ans Ende seiner Tage, spottete seiner jenes grausame Weib, die Göttin Fortuna, die es dem Genius nie verzeiht, daß er auch ohne ihre Gönnerschaft zu Ruhm und Ehre gelangen kann.

Aber ist das Unglück des Genius immer nur das Werk eines blinden Zufalls, oder entspringt es als Notwendigkeit aus seiner innern Natur und der Natur seiner Umgebung? Tritt seine Seele in Kampf mit der Wirklichkeit, oder beginnt die rohe Wirklichkeit einen ungleichen Kampf mit seiner edeln Seele?

Die Gesellschaft ist eine Republik. Wenn der einzelne emporstrebt, drängt ihn die Gesamtheit zurück durch Ridiküle und Verlästerung. Keiner soll tugendhafter und geistreicher sein als die übrigen. Wer aber durch die unbeugsame Gewalt des Genius hinausragt über das banale

grande condottiero Don Juan d’Austria, quando dall’Italia volle ritornare in Spagna egli ottenne le più gloriose lettere di referenza da presentare al Re, al quale era stata espressamente raccomandata la sua promozione. Ora, quando i corsari d’Algeri, che lo catturarono nel Mediterraneo, videro queste lettere, lo ritennero una persona di ceto estremamente elevato e pertanto richiesero un riscatto talmente alto che la sua famiglia, nonostante tutte le fatiche e i sacrifici, non poté riscattarlo, e pertanto il povero poeta venne tenuto in carcere tanto a lungo e con molte afflizioni. Così, persino il riconoscimento della sua eccellenza è diventata per lui una nuova fonte di infelicità, e così, fino alla fine dei suoi giorni, lo schernì quella grigia signora, la dea fortuna, che non perdona mai al genio che egli possa giungere alla gloria e all’onore anche senza il suo patrocinio.

Tuttavia, l’infelicità del genio è sempre soltanto l’opera di un caso cieco, oppure scaturisce necessariamente dalla sua natura interiore e dalla natura di ciò che lo circonda? La sua anima entra in conflitto con la realtà oppure è la cruda realtà che comincia un’impari battaglia con la sua nobile anima?

La società è una repubblica. Se il singolo cerca di sollevarsi, l’insieme di tutti gli altri lo respinge giù con il ridicolo e la diffamazione. Nessuno deve essere più virtuoso e geniale degli altri. Tuttavia, chi eccelle sollevandosi, grazie all’inflessibile potere del genio, al di sopra dei banali

Gemeindemaß, diesen trifft der Ostracismus der Gesellschaft, sie verfolgt ihn mit so gnadenloser Verspottung und Verleumdung, daß er sich endlich zurückziehen muß in die Einsamkeit seiner Gedanken.

Ja, die Gesellschaft ist ihrem Wesen nach republikanisch. Jede Fürstlichkeit ist ihr verhaßt, die geistige ebenso sehr wie die materielle. Letztere stützt nicht selten auch die erstere mehr, als man gewöhnlich ahnt. Gelangten wir doch selber zu dieser Einsicht bald nach der Juliusrevolution, als der Geist des Republikanismus in allen gesellschaftlichen Verhältnissen sich kundgab. Der Lorbeer eines großen Dichters war unsern Republikanern ebenso verhaßt wie der Purpur eines großen Königs. Auch die geistigen Unterschiede der Menschen wollten sie vertilgen, und indem sie alle Gedanken, die auf dem Territorium des Staates entsprossen, als bürgerliches Gemeingut betrachteten, blieb ihnen nichts mehr übrig, als auch die Gleichheit des Stils zu dekretieren. Und in der Tat, ein guter Stil wurde als etwas Aristokratisches verschrien, und vielfach hörten wir die Behauptung: “Der echte Demokrat schreibt, wie das Volk, herzlich schlicht und schlecht”. Den meisten Männern der Bewegung gelang dieses sehr

parametri della comunità, va incontro all'ostracismo della società, che lo persegue con uno scherno e una denigrazione tanto spietati che egli, infine, deve ritirarsi nella solitudine dei suoi pensieri.<sup>15</sup>

Sì, la società è nella sua essenza repubblicana. Ogni nobiltà le è invisa, tanto quella spirituale, quanto quella materiale. Non di rado quest'ultima sorregge la prima più di quanto comunemente si creda. Almeno l'avessimo compreso noi, subito dopo la Rivoluzione di luglio, quando lo spirito del repubblicanesimo si manifestò a tutti i livelli dei rapporti sociali. L'alloro di un grande poeta era invisibile ai nostri repubblicani quanto la porpora di un grande sovrano.<sup>16</sup> Essi intendevano estirpare anche le differenze spirituali tra gli uomini e, poiché trattavano tutti i pensieri germogliati sul territorio dello stato come bene civico comune, non gli rimase altro che decretare anche l'uguaglianza dello stile. E in effetti, uno stile buono venne screditato come qualcosa di aristocratico, e molte volte udimmo affermare: “il vero democratico scrive come il popolo, in modo sinceramente schietto e scadente”. Questo riuscì assai facilmente alla gran parte degli uomini del movimento; però non è concesso a tutti di scrivere in modo scadente, soprattutto quando prima

---

<sup>15</sup> Naturalmente, qui Heine si riferisce a se stesso, in esilio in Francia e censurato in patria. “Scherno” e “denigrazioni” possono alludere a diversi momenti della sua vita, da quelli risalenti alla sua giovinezza (Heine fu uno studente isolato e denigrato dai suoi colleghi) ai violenti attacchi antisemiti che subì a partire dalla sua affermazione come poeta. Qui, tuttavia, egli sembra rimandare esclusivamente al ruolo dell'intellettuale nella società moderna e contemporanea.

<sup>16</sup> Il riferimento è a Victor Hugo, che, scrive Carducci in nota, “cantò l'incoronazione di Carlo X e quindi aderì alla parte di Luigi Filippo”, andando incontro, naturalmente, a una certa ostilità. Si ricordi che, a Parigi, Heine aveva conosciuto e frequentava Hugo. Sarà comunque Hugo a scrivere il testo dell'inno per il primo anniversario della Rivoluzione di luglio nel 1831.

leicht; aber nicht jedem ist es gegeben, schlecht zu schreiben, zumal wenn man sich zuvor das Schönschreiben angewöhnt hatte, und da hieß es gleich: “Das ist ein Aristokrat, ein Liebhaber der Form, ein Freund der Kunst, ein Feind des Volks”. Sie meinten es gewiß ehrlich wie der heilige Hieronymus, der seinen guten Stil für eine Sünde hielt und sich weidlich dafür geißelte.

Ebensowenig wie antikatholische finden wir auch antiabsolutistische Klänge im *Don Quixote*. Kritiker, welche dergleichen darin wittern, sind offenbar im Irrtum. Cervantes war der Sohn einer Schule, welche den unbedingten Gehorsam für den Oberherrn sogar poetisch idealisiert hatte. Und dieser Oberherr war König von Spanien zu einer Zeit, wo die Majestät desselben die ganze Welt überstrahlte. Der gemeine Soldat fühlte sich im Lichtstrahl jener Majestät und opferte gern seine individuelle Freiheit für solche Befriedigung des kastilianischen Nationalstolzes.

Die politische Größe Spaniens zu jener Zeit mochte nicht wenig das Gemüt seiner Schriftsteller erhöhen und erweitern. Auch im Geiste eines spanischen Dichters ging die Sonne nicht unter, wie im Reiche Karls V. Die wilden Kämpfe mit den Morisken waren beendet, und wie nach einem Gewitter die Blumen am stärksten duften, so erblüht die Poesie immer am herrlichsten nach einem Bürgerkrieg. Dieselbe Erscheinung sehen wir in England zur Zeit der Elisabeth, und

ci si sia abituati alla bella scrittura, e allora da molte parti si proclamò: “questo è un aristocratico, un amante della forma, un amico dell’arte, un nemico del popolo”. Di certo, essi pensavano davvero come San Geronimo, che credeva un peccato il suo bello stile e che per questo si flagellava per bene.

Nel *Don Chisciotte* non troviamo toni avversi al cattolicesimo, e nemmeno all’assolutismo. Quei critici che da qualche parte credono di fiutare queste cose, evidentemente si sbagliano. Cervantes era figlio di una scuola che aveva idealizzato, persino poeticamente, l’ubbidienza incondizionata al sovrano. E questo sovrano era il Re di Spagna, in un tempo in cui la sua maestà irradiava il mondo intero. Il soldato semplice si sentiva illuminato da quella maestà e sacrificò volentieri la sua libertà individuale all’osservanza dell’orgoglio nazionale castigliano.

A quel tempo, la grandezza politica della Spagna poteva sollevare e dilatare non poco l’animo dei suoi scrittori. Come sul regno di Carlo V, il sole non tramontava mai nemmeno sullo spirito di un poeta spagnolo. Le feroci battaglie contro i turchi erano finite, e come i fiori profumano nel modo più intenso dopo un temporale, altrettanto la poesia fiorisce nel modo più gentile sempre dopo una guerra civile. Assistiamo allo stesso fenomeno in Inghilterra, all’epoca di Elisabetta, dove,



gleichzeitig mit Spanien entsprang dort eine Dichterschule, die zu merkwürdigen Vergleichen auffordert. Dort sehen wir Shakespeare, hier Cervantes als die Blüte der Schule.

Wie die spanischen Dichter unter den drei Philippen, so haben auch die englischen unter der Elisabeth eine gewisse Familienähnlichkeit, und weder Shakespeare noch Cervantes können auf Originalität in unserem Sinne Anspruch machen. Sie unterscheiden sich von ihren Zeitgenossen keineswegs durch besonderes Fühlen und Denken oder besondere Darstellungsart, sondern nur durch bedeutendere Tiefe, Innigkeit, Zärte und Kraft; ihre Dichtungen sind mehr durchdrungen und umflossen vom Äther der Poesie.

Aber beide Dichter sind nicht bloß die Blüte ihrer Zeit, sondern sie waren auch die Wurzel der Zukunft. Wie Shakespeare durch den Einfluß seiner Werke, namentlich auf Deutschland und das heutige Frankreich, als der Stifter der späteren dramatischen Kunst zu betrachten ist, so müssen wir im Cervantes den Stifter des modernen Romans verehren. Hierüber erlaube ich mir einige flüchtige Bemerkungen.

contemporaneamente a quanto avvenne in Spagna, sorse una scuola di poeti che suggerisce confronti curiosi. Come fiore della scuola, là vediamo Shakespeare, qui Cervantes.<sup>17</sup>

Come nel caso dei poeti spagnoli sotto il regno dei tre Filippi, anche i poeti inglesi sotto il regno di Elisabetta hanno una certa parentela, e in questo senso né Shakespeare né Cervantes possono pretendersi originali. Essi non si distinguono affatto dai loro contemporanei per il modo particolare di sentire e di pensare oppure per il modo particolare di rappresentare, bensì per la più ragguardevole profondità, intimità, leggerezza e forza; i loro componimenti sono più avvolti e penetrati dall'etere della poesia.

Tuttavia, entrambi questi poeti non sono soltanto il fiore del loro tempo, ma sono stati anche la radice del futuro. Così come Shakespeare, grazie all'influsso delle sue opere, soprattutto in Germania e nella Francia del giorno d'oggi, viene considerato lo scrittore della più moderna arte drammatica, allo stesso modo dobbiamo venerare in Cervantes lo scrittore del romanzo moderno. Su questo aspetto mi permetto alcune veloci osservazioni.

---

<sup>17</sup> Comincia qui una breve storia della nascita e dello sviluppo del romanzo moderno che riprende schemi non solo già seguiti da Heine ne *La scuola romantica*, ma ampiamente diffusi al suo tempo. Ad esempio, sono schemi che si ritrovano nel *Corso di letteratura drammatica* del criticatissimo W.A. von Schlegel e che Heine corregge in chiave anti-romantica (soprattutto nel caso della valutazione di Shakespeare e di Scott, oppure inserendo l'elemento religioso come motivo di critica, ecc.), ma anche, soprattutto per quanto riguarda l'interpretazione di Cervantes, nell'amato Herder; cfr. P. Cherchi, *Capitoli di critica cervantina (1685-1789)*, Bulzoni, Roma 1977, pp. 29-42 e G. di Febo e R. Rossi (a cura di), *Interpretazioni di Cervantes*, Savelli, Roma 1976, pp. 55-67.

Der ältere Roman, der sogenannte Ritterroman, entsprang aus der Poesie des Mittelalters; er war zuerst eine prosaische Bearbeitung jener epischen Gedichte, deren Helden zum Sagenkreise Karls des Großen und des heiligen Grals gehörten; immer bestand der Stoff aus ritterlichen Abenteuern. Es war der Roman des Adels, und die Personen, die darin agierten, waren entweder fabelhafte Phantasiegebilde oder Reiter mit goldenen Sporen; nirgends eine Spur von Volk. Diese Ritterromane, die in der absurdesten Weise ausarteten, stürzte Cervantes durch seinen »Don Quixote«. Aber indem er eine Satire schrieb, die den älteren Roman zugrunde richtete, lieferte er selber wieder das Vorbild zu einer neuen Dichtungsart, die wir den modernen Roman nennen. So pflegen immer große Poeten zu verfahren: sie begründen zugleich etwas Neues, indem sie das Alte zerstören; sie negieren nie, ohne etwas zu bejahen. Cervantes stiftete den modernen Roman, indem er in den Ritterroman die getreue Schilderung der niederen Klassen einführte, indem er ihm das Volksleben beimischte. Die Neigung, das Treiben des gemeinsten Pöbels, des verworfensten Lumpenpacks zu beschreiben, gehört nicht bloß dem Cervantes, sondern der ganzen literarischen Zeitgenossenschaft, und sie findet sich wie bei den Poeten so auch bei den Malern des damaligen Spanien; ein Murillo, der dem Himmel die heiligsten Farben stahl, womit er seine schönen Madonnen malte,

Il romanzo più antico, il cosiddetto romanzo cavalleresco, sorse dalla poesia del Medioevo; in un primo momento era una rielaborazione prosaica di quelle epiche poesie i cui eroi appartenevano al ciclo di leggende di Carlo Magno e del santo Graal; il materiale consisteva sempre di avventure cavalleresche. Era il romanzo della nobiltà, e i personaggi che vi agivano erano colorate creature fantastiche oppure cavalieri con speroni dorati; mai nemmeno una traccia del popolo. Questi romanzi cavallereschi, che degenerarono nell'assurdo, furono abbattuti da Cervantes grazie al suo *Don Chisciotte*. Tuttavia, poiché scrisse una satira che mandò in rovina il romanzo più antico, egli stesso produsse il modello per un nuovo genere letterario, che noi chiamiamo il romanzo moderno. Così si curano di procedere i grandi poeti: essi creano qualcosa di nuovo proprio quando distruggono ciò che è vecchio; essi non negano mai senza affermare qualcosa. Cervantes ha creato il romanzo moderno poiché introdusse nel romanzo cavalleresco la descrizione fedele delle classi basse, aggiungendogli la vita del popolo. La disposizione a descrivere gli sforzi della plebe più umile, della marmaglia abietta e cenciosa, non appartiene soltanto a Cervantes, ma a tutti i letterati suoi contemporanei, ed essa si trova tanto nei poeti quanto anche nei pittori della Spagna del tempo; un Murillo, che ha rubato al cielo i colori più sacri quando ha dipinto le sue madonne più belle, ritrasse con lo stesso amore anche i fenomeni più immondi di

konterfeite mit derselben Liebe auch die schmutzigsten Erscheinungen dieser Erde. Es war vielleicht die Begeisterung für die Kunst selber, wenn diese edeln Spanier manchmal an der treuen Abbildung eines Betteljungen, der sich laust, dasselbe Vergnügen empfanden wie an der Darstellung der hochgebenedeiten Jungfrau. Oder es war der Reiz des Kontrastes, welcher eben die vornehmsten Edelleute, einen geschniegelten Hofmann wie Quevedo oder einen mächtigen Minister wie Mendoza, antrieb, ihre zerlumpten Bettler- und Gaunerromane zu schreiben; sie wollten sich vielleicht aus der Eintönigkeit ihrer Standesumgebung durch die Phantasie in eine entgegengesetzte Lebenssphäre versetzen, wie wir dasselbe Bedürfnis bei manchen deutschen Schriftstellern finden, die ihre Romane nur mit Schilderungen der vornehmen Welt füllen und ihre Helden immer zu Grafen und Baronen machen. Bei Cervantes finden wir noch nicht diese einseitige Richtung, das Unedle ganz abgesondert darzustellen; er vermischt nur das Ideale mit dem Gemeinen, das eine dient dem andern zur Abschattung oder zur Beleuchtung, und das adeltümliche Element ist darin noch ebenso mächtig wie das volkstümliche. Dieses adeltümliche, chevalereske, aristokratische Element verschwindet aber ganz in dem

questa terra. È stato forse a causa dell'esaltazione per l'arte stessa, se questi nobili spagnoli talvolta hanno provato lo stesso diletto nel riprodurre fedelmente un giovane mendicante che si spidocchia, come nel rappresentare la Vergine santissima.<sup>18</sup> Oppure è stato il piacere del contrasto che spinse proprio i nobili più distinti, un agghindato signore di corte come Quevedo o un potente ministro come Mendoza, a scrivere cenciosi romanzi di mendicanti e truffatori; vista la monotonia del loro ambiente di provenienza, forse volevano trasportarsi con la fantasia all'interno di una sfera di vita opposta, bisogno che troviamo identico in alcuni scrittori tedeschi, che hanno riempito i loro romanzi soltanto della descrizione del mondo della nobiltà, eleggendo sempre a loro eroi conti e baroni. In Cervantes non troviamo ancora questa tensione unilaterale a rappresentare l'umile di per sé; egli si limita a mischiare all'ideale l'ordinario, l'uno serve all'altro per inscurire o rischiare, e per questo aspetto l'elemento nobile è ancora tanto potente quanto quello popolare. Tuttavia, questo elemento nobile, cavalleresco e aristocratico, scompare completamente nel romanzo degli inglesi che per primi hanno imitato Cervantes e che sempre, fino ai nostri giorni, lo hanno tenuto davanti agli occhi come modello. Sono

---

<sup>18</sup> L'immagine di un giovane mendicante che si spidocchia è più che una ripresa dallo scritto *La scuola romantica*, è quasi un'autocitazione: "Non sanno essi che i mediocri pittori dipingono per lo più sulla tela figure di santi a grandezza naturale, mentre ci vuole già un grande maestro per dipingere realisticamente e con tecnica perfetta, ad esempio, un piccolo mendicante spagnolo che si sta spidocchiando, un contadino olandese che vomita o che si fa cavare un dente e le orribili vecchie che vediamo in tanti quadretti fiamminghi"; cfr. H. Heine, *La Germania*, cit., p. 55.

Roman der Engländer, die den Cervantes zuerst nachgeahmt und ihn bis auf den heutigen Tag immer als Vorbild vor Augen haben. Es sind prosaische Naturen, diese englischen Romandichter seit Richardsons Regierung, der prüde Geist ihrer Zeit widerstrebt sogar aller kernigen Schilderung des gemeinen Volkslebens, und wir sehen jenseits des Kanals jene bürgerlichen Romane entstehen, worin das nüchterne Kleinleben der Bourgeoisie sich abspiegelt. Diese klägliche Lektüre überwässerte das englische Publikum bis auf die letzte Zeit, wo der große Schotte auftrat, der im Roman eine Revolution oder eigentlich eine Restauration bewirkte. Wie nämlich Cervantes das demokratische Element in den Roman hineinbrachte, als darin nur das einseitig rittertümliche herrschend war, so brachte Walter Scott in den Roman wieder das aristokratische Element zurück, als dieses gänzlich darin erloschen war und nur prosaische Spießbürgerlichkeit dort ihr Wesen trieb. Durch ein entgegengesetztes Verfahren hat Walter Scott dem Roman jenes schöne Ebenmaß wiedergegeben, welches wir im »Don Quixote« des Cervantes bewundern.

Ich glaube, in dieser Beziehung ist das Verdienst des zweiten großen

nature prosaiche questi romanzieri inglesi, fin dal tempo dell'affermarsi dell'autorità di Richardson, lo spirito smorfioso del loro tempo persino osteggia ogni vigorosa descrizione dell'ordinaria vita popolare, e quindi al di là della Manica vediamo sorgere quei romanzi borghesi in cui si rispecchia la più sobria vita piccolo-borghese.<sup>19</sup> Questa pietosa lettura ha inondato il pubblico inglese livellandolo, finché è emerso quel grande scozzese che ha apportato al romanzo una rivoluzione o, propriamente, una restaurazione. Così come Cervantes introdusse nel romanzo l'elemento democratico, quando in esso dominava soltanto quello unilateralmente cavalleresco, allo stesso modo Walter Scott reintrodusse di nuovo nel romanzo l'elemento aristocratico quando questo era stato completamente cancellato e soltanto la prosaica borghesiuccia vi trovava la sua essenza. Muovendosi nella direzione opposta, Walter Scott ha restituito al romanzo quella bella proporzione che noi ammiriamo nel *Don Chisciotte* di Cervantes.

Per questo aspetto, credo che il merito del secondo grande poeta

---

<sup>19</sup> Letteralmente qui Heine parla di "governo (*Regierung*) di Richardson", forse alludendo non solo alla sua influenza sugli sviluppi del romanzo, ma anche all'attività di stampatore e di direttore dell'ufficio di Londra per la registrazione dei diritti d'autore. Questo riferimento rafforzerebbe la critica alla falsa o relativa modernità del più noto dei romanzi di Richardson, ovvero a *Pamela*, il cui significato viene ridotto a rispecchiamento letterario della "più sobria vita piccolo-borghese" e a "pietosa lettura". Su Richardson, per riequilibrare "l'immagine del tipografo, borghese e morigerato" (S. Faiola Neri, *Samuel Richardson. La lettera come romanzo*, Adriatica Editrice, Bari 1995, p. 11) offerta qui anche da Heine, cfr. lo studio appena citato e il classico I.P. Watt, *Le origini del romanzo borghese: studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Bompiani, Milano 1987 (che peraltro ha il merito, come afferma il titolo, di riequilibrare senza smentire fino in fondo quell'immagine).

Dichters Englands noch nie anerkannt worden. Seine toryschen Neigungen, seine Vorliebe für die Vergangenheit waren heilsam für die Literatur, für jene Meisterwerke seines Genius, die überall sowohl Anklang als Nachahmung fanden und die aschgrauen Schemen des bürgerlichen Romans in die dunkleren Winkel der Leihbibliotheken verdrängten. Es ist ein Irrtum, wenn man Walter Scott nicht als den wahren Begründer des sogenannten historischen Romans ansehen will und letztern von deutschen Anregungen herleitet. Man verkennt, daß das Charakteristische der historischen Romane eben in der Harmonie des aristokratischen und demokratischen Elements besteht; daß Walter Scott diese Harmonie, welche während der Alleinherrschaft des demokratischen Elements gestört war, durch die Wiedereinsetzung des aristokratischen Elements aufs schönste herstellte, statt daß unsere deutschen Romantiker das demokratische Element in ihren Romanen gänzlich verleugneten und wieder in das aberwitzige Gleise des Ritterromans, der vor Cervantes blühte, zurückkehrten. Unser de la Motte Fouqué ist nichts als ein Nachzügler jener Dichter, die den *Amadis von Gallien* und ähnliche Abenteuerlichkeiten zur Welt gebracht, und ich bewundere nicht bloß das Talent, sondern auch den Mut, womit

d'Inghilterra non sia ancora stato riconosciuto. Le sue inclinazioni da *tory* inglese e la sua predilezione per il passato sono stati salutari per la letteratura, per quei capolavori del suo genio che ovunque trovano tanto risonanza quanto imitazione, e hanno scacciato gli spettri grigio cenere del romanzo borghese dalle mensole delle biblioteche pubbliche. È un errore non voler considerare Walter Scott il vero fondatore del romanzo storico e farlo risalire a iniziative tedesche. Si disconosce che ciò che è caratteristico del romanzo storico consiste proprio nell'armonia tra elemento aristocratico e democratico, e che questa armonia, che durante l'assolutismo era stata disturbata dall'elemento democratico, è stata ristabilita da Walter Scott al livello di bellezza più elevato grazie al reinserimento dell'elemento aristocratico, al contrario dei nostri romantici tedeschi che hanno rinnegato, nei loro romanzi, l'elemento democratico e, farneticando, sono rientrati sul binario del romanzo cavalleresco che fioriva prima di Cervantes. Il nostro de la Motte Fouqué non è altro che un figlio ritardatario di quei poeti che hanno messo al mondo *Amadigi di Gaula* e simili stranezze,<sup>20</sup> e io, di fronte al fatto che quel nobile barone ha scritto i suoi libri cavallereschi duecento anni dopo l'apparizione del *Don Chisciotte*, non ne ammiro soltanto il

---

<sup>20</sup> *Amadis de Gaula* è il capostipite del romanzo cavalleresco. Viene pubblicato a Saragozza nel 1508 da Garcia Rodriguez de Montalvo, che rielabora materiali già esistenti e risalenti almeno al XIV secolo: è stata dimostrata una loro derivazione dalla "materia di Bretagna"; cfr. *Storia della civiltà letteraria spagnola*, diretta da F. Meregalli, Utet, Torino 1990, vol. I, pp. 331-333.

der edle Freiherr zweihundert Jahre nach dem Erscheinen des *Don Quixote* seine Ritterbücher geschrieben hat. Es war eine sonderbare Periode in Deutschland, als letztere erschienen und das Publikum daran Gefallen fand. Was bedeutete in der Literatur diese Vorliebe für das Rittertum und die Bilder der alten Feudalzeit? Ich glaube, das deutsche Volk wollte auf immer Abschied nehmen von dem Mittelalter; aber gerührt, wie wir es leicht sind, nahmen wir Abschied mit einem Kusse. Wir drückten zum letzten Male unsere Lippen auf die alten Leichensteine. Mancher von uns freilich gebärdete sich dabei höchst närrisch. Ludwig Tieck, der kleine Junge der Schule, grub die toten Voreltern aus dem Grabe heraus, schaukelte ihren Sarg, als wär es eine Wiege, und mit aberwitzig kindischem Lallen sang er dabei: “Schlaf, Großväterchen, schlafe!”

Ich habe Walter Scott den zweiten großen Dichter Englands und seine Romane Meisterwerke genannt. Aber nur seinem Genius wollte ich das höchste Lob erteilen. Seine Romane selbst kann ich dem großen Roman des Cervantes keineswegs gleichstellen. Dieser übertrifft ihn an epischem Geist. Cervantes war, wie ich schon erwähnt habe, ein

talento, ma anche il coraggio. Era un periodo particolare in Germania quando apparvero libri come questi, e trovarono il favore del pubblico. Che significato aveva in letteratura questa predilezione per la cavalleria e le immagini della passata epoca feudale? Credo che il popolo tedesco volesse prendere congedo per sempre dal medioevo; commossi, e noi siamo facili alla commozione, abbiamo preso congedo con un bacio. Prememmo le nostre labbra per l'ultima volta sulle antiche lapidi. A dire il vero, alcuni di noi si comportarono in modo assolutamente bizzarro. Ludwig Tieck, il fanciullino della scuola, dissotterrò i morti progenitori dalla tomba, dondolò la loro bara come se fosse una culla e lì, con il folle balbettio di un bambino, si mise a cantare: “Dormi, nonnino, dormi!”<sup>21</sup>

Ho chiamato Walter Scott il secondo grande poeta d'Inghilterra e ho definito capolavori i suoi romanzi. Tuttavia volevo conferire la più alta lode soltanto al suo genio. Non posso affatto equiparare i suoi romanzi al grande romanzo di Cervantes. Questi lo supera per spirito epico. Cervantes, come ho già ricordato, era un poeta cattolico, e forse egli

---

<sup>21</sup> Friedrich de la Motte Fouqué e Ludwig Tieck sono tra i bersagli critici privilegiati di Heine; cfr. in part. quanto scritto ne *La scuola romantica in Germania*, cit., pp. 81 e ss. e 144 e ss. Piuttosto, rispetto all'immagine del dissotterrare i morti, va notato che questa immagine non viene associata da Heine soltanto alla meccanica ripresa dei romantici di materiali medievali, ma anche o una ricostruzione “oggettiva” della storia della letteratura, compresa la sua, che egli paragona a un obitorio: “La storia della letteratura è la grande *Morgue* in cui ciascuno cerca i suoi morti, coloro che ama e con cui è imparentato. Quando io, fra tanti cadaveri insignificanti, scorgo Lessing o Herder con i loro sublimi volti umani, sento il cuore balzarmi in petto. Come potrei passare oltre, senza baciare fuggevolmente le loro pallide labbra?”; cfr. *ibid.*, p. 24.

katholischer Dichter, und dieser Eigenschaft verdankt er vielleicht jene große epische Seelenruhe, die, wie ein Kristallhimmel, seine bunten Dichtungen überwölbt: nirgends eine Spalte des Zweifels. Dazu kömmt noch die Ruhe des spanischen Nationalcharakters. Walter Scott aber gehört einer Kirche, welche selbst die göttlichen Dinge einer scharfen Diskussion unterwirft; als Advokat und Schotte ist er gewöhnt an Handlung und Diskussion, und wie in seinem Geiste und Leben, so ist auch in seinen Romanen das Dramatische vorherrschend. Seine Werke können daher nimmermehr als reine Muster jener Dichtungsart, die wir Roman nennen, betrachtet werden. Den Spaniern gebührt der Ruhm, den besten Roman hervorgebracht zu haben, wie man den Engländern den Ruhm zusprechen muß, daß sie im Drama das Höchste geleistet.

Und den Deutschen, welche Palme bleibt ihnen übrig? Nun, wir sind die besten Liederdichter dieser Erde. Kein Volk besitzt so schöne Lieder wie die Deutschen. Jetzt haben die Völker allzu viele politische Geschäfte; wenn aber diese einmal abgetan sind, wollen wir Deutsche, Briten, Spanier, Franzosen, Italiener, wir wollen alle hinausgehen in den grünen Wald und singen, und die Nachtigall soll Schiedsrichterin sein. Ich bin überzeugt, bei diesem Wettgesange wird das Lied von Wolfgang Goethe den Preis gewinnen.

Cervantes, Shakespeare und Goethe bilden das Dichtertriumvirat, das in

deve a questa caratteristica quella grande ed epica serenità d'animo che, come un cielo di cristallo, copre di volte i suoi variopinti componimenti: mai la crepa di un dubbio. A ciò si aggiunge anche la calma del carattere nazionale spagnolo. Tuttavia, Walter Scott appartiene a una chiesa che sottopone anche le cose divine a un'acre discussione; in quanto avvocato e scozzese, egli era abituato alla trattativa e alla discussione, e l'elemento drammatico, come nel suo spirito e nella sua vita, domina anche nei suoi romanzi. Pertanto, le sue opere non possono mai essere trattate come puri modelli di quella forma letteraria che chiamiamo romanzo. Agli spagnoli spetta la gloria di aver prodotto il miglior romanzo, così come si deve attribuire agli inglesi la gloria di aver prodotto quanto di più elevato nel dramma.

E ai tedeschi quale palma rimane? Ora, noi siamo i migliori poeti lirici di questo mondo. Nessun popolo possiede tante belle liriche come i tedeschi.<sup>22</sup> I popoli sono troppo occupati con molte faccende politiche; una volta che saranno sbrigiate, tuttavia, noi tedeschi, britannici, spagnoli, francesi, italiani, noi tutti vorremo uscire e inoltrarci nel bosco verde e vorremo cantare, e l'usignolo dovrà giudicare. Sono convinto che in questa gara di canto verrà premiata la lirica di Wolfgang Goethe.

Cervantes, Shakespeare e Goethe rappresentano il triumvirato della

---

<sup>22</sup> Questo frase manca nella traduzione di Carducci.



den drei Gattungen poetischer Darstellung, im Epischen, Dramatischen und Lyrischen, das Höchste hervorgebracht. Vielleicht ist der Schreiber dieser Blätter besonders befugt, unsern großen Landsmann als den vollendetsten Liederdichter zu preisen. Goethe steht in der Mitte zwischen den beiden Ausartungen des Liedes, jenen zwei Schulen, wovon die eine leider mit meinem eigenen Namen, die andere mit dem Namen Schwabens bezeichnet wird. Beide freilich haben ihre Verdienste: sie förderten indirekterweise das Gedeihen der deutschen Poesie. Die erstere bewirkte eine heilsame Reaktion gegen den einseitigen Idealismus im deutschen Lied, sie führte den Geist zurück zur starken Realität und entwurzelte jenen sentimentalischen Petrarchismus, der uns immer als eine lyrische Donquichotterie erschienen ist. Die schwäbische Schule wirkte ebenfalls indirekt zum Heile der deutschen Poesie. Wenn in Norddeutschland kräftig gesunde Dichtungen zum Vorschein kommen konnten, so verdankt man dieses vielleicht der schwäbischen Schule, die alle kränkliche, bleichsüchtige, fromm-gemütliche Feuchtigkeiten der deutschen Muse an sich zog. Stuttgart

poesia, che ha prodotto quanto di più elevato esista nei tre generi della rappresentazione poetica, ovvero nel genere epico, drammatico e lirico. Forse, chi sta scrivendo le presenti pagine è particolarmente autorizzato a lodare il nostro grand'uomo nazionale come il poeta lirico più completo. Goethe sta in mezzo alle due degenerazioni della lirica, quelle due scuole indicate l'una facendo riferimento, purtroppo, al mio proprio nome, l'altra al nome della Svevia. Tuttavia entrambe hanno i loro meriti: esse hanno favorito in modo indiretto il prosperare della poesia tedesca. La prima ha causato una salutare reazione contro l'idealismo unilaterale nella lirica tedesca, ha ricondotto lo spirito alla dura realtà e ha sradicato quel petrarchismo sentimentale che ci è sempre apparso come una donchisciotteria lirica. Anche la scuola sveva ha contribuito, sia pur indirettamente, alla fortuna della poesia tedesca. Se nel nord della Germania hanno potuto venire alla luce opere liriche vigorosamente sane, questo lo si deve probabilmente alla scuola sveva, che assorbì in sé tutte le umidità malsane, clorotiche e religiosamente affabili della musa tedesca. Stoccarda fu, per così dire, la fontanella della musa tedesca.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> I "poeti svevi" contano tra le proprie fila soprattutto poeti come G. Schwab, W. Hauff, ma ebbero contatti con J.A. Kerner, che deve esserne considerato il caposcuola anche in qualità di fondatore del *Poetischer Almanach für das Jahr 1812*. Con Kerner e il suo movimento ebbero contatti anche autori che spesso vengono compresi all'interno del cosiddetto "secondo romanticismo" o "romanticismo di Heidelberg" come A. von Arnim, L. Tieck, N. Lenau e E. Mörike. In uno scritto dello stesso anno della presente introduzione, ovvero ne *Gli spiriti elementari*, scritto compreso nel terzo volume del *Salon* e che, peraltro, può essere considerato una parodia della ripresa romantica di leggende e mitologie medievali, Heine scrive di aver visitato la scuola sveva, ma che non ne "vale la pena" perché composta di poeti "minori"; cfr. H. Heine, *Gli spiriti elementari*, in Id., *Gli dei in esilio*, a cura di L. Secci, Adelphi, Milano 2000<sup>2</sup>, p. 27. Con "fontanella di Stoccarda" ("fontanella" non solo nel significato di "fonte", ma forse anche nel senso di 'sfogo', esito) probabilmente Heine si riferisce a Ludwig Uhland, uno dei maggiori poeti del romanticismo, che si trasferì a Stoccarda dove abbandonò l'attività letteraria per dedicarsi all'avvocatura e alla politica: è uno dei poeti più criticati da Heine, forse in assoluto, in *La scuola romantica*.

war gleichsam die Fontanelle der deutschen Muse.

Indem ich die höchsten Leistungen im Drama, im Roman und im Liede dem erwähnten großen Triumvirate zuschreibe, bin ich weit davon entfernt, an dem poetischen Werte anderer großen Dichter zu mäkeln. Nichts ist törichter als die Frage, welcher Dichter größer sei als der andere. Flamme ist Flamme, und ihr Gewicht läßt sich nicht bestimmen nach Pfund und Unze. Nur platter Krämersinn kommt mit seiner schäbigen Käsewaage und will den Genius wiegen. Nicht bloß die Alten, sondern auch manche Neuere haben Dichtungen geliefert, worin die Flamme der Poesie ebenso prachtvoll lodert wie in den Meisterwerken von Shakespeare, Cervantes und Goethe. Jedoch diese Namen halten zusammen wie durch ein geheimes Band. Es strahlt ein verwandter Geist aus ihren Schöpfungen; es weht darin eine ewige Milde, wie der Atem Gottes; es blüht darin die Bescheidenheit der Natur. Wie an Shakespeare erinnert Goethe auch beständig an Cervantes, und diesem ähnelt er bis in die Einzelheiten des Stils, in jener behaglichen Prosa, die von der süßesten und harmlosesten Ironie gefärbt ist. Cervantes und Goethe gleichen sich sogar in ihren Untugenden: in der Weitschweifigkeit der Rede, in jenen langen Perioden, die wir zuweilen bei ihnen finden und die einem Aufzug königlicher Equipagen

Riconoscendo al citato gran triumvirato le opere più elevate nel dramma, nel romanzo e nella lirica, mi guardo bene dal biasimare il valore poetico di altri grandi poeti. Nulla è più stolto della domanda su quale poeta sia più grande dell'altro. La fiamma è fiamma, e il suo peso non si può misurare in libbre e once. Soltanto una piatta sensibilità da meschino bottegaio si presenta con la sua logora bilancia da formaggi e pretende di soppesare la genialità.<sup>24</sup> Non soltanto gli antichi, ma anche diversi moderni hanno prodotto liriche in cui la fiamma della poesia divampa magnificamente come nelle opere magistrali di Shakespeare, Cervantes e Goethe. E questi nomi sono uniti come da una misteriosa legatura. Dalle loro creazioni s'irradia uno spirito affine; vi traspira una lievità eterna, come il respiro di Dio; vi fiorisce la compostezza della natura. Goethe ricorda costantemente non solo Shakespeare, ma anche Cervantes, e a questi rassomiglia fino nei particolari dello stile, fino in quella prosa confortevole che è colorata della più dolce e candida ironia. Cervantes e Goethe si somigliano anche nei loro difetti: nella prolissità del discorso, in quei lunghi periodi che talvolta troviamo in loro e che si possono equiparare a una parata di corredi regali. Non di rado, soltanto un unico pensiero trova da sedersi in un periodo così ampiamente esteso, che si allontana sontuosamente come una grande carrozza di

---

<sup>24</sup> L'immagine della "bilancia da formaggi (*Käsewaage*)" è un probabile riferimento alla rivista *Die Waage* fondata da Ludwig Börne, contro il quale, come noto, Heine scriverà nel 1840 un libretto polemico *ad personam* molto duro (*H. Heine über Ludwig Börne. Eine Denkschrift von Heinrich Heine*, tr. it. a cura di P. Chiarini, De Donato, Bari 1973).

vergleichbar. Nicht selten sitzt nur ein einziger Gedanke in so einer breitausgedehnten Periode, die wie eine große vergoldete Hofkutsche mit sechs panaschierten Pferden gravitatisch dahinfährt. Aber dieser einzige Gedanke ist immer etwas Hohes, wo nicht gar der Souverän.

Über den Geist des Cervantes und den Einfluß seines Buches habe ich nur mit wenigen Andeutungen reden können. Über den eigentlichen Kunstwert seines Romans kann ich mich hier noch weniger verbreiten, indem Erörterungen zur Sprache kämen, die allzuweit ins Gebiet der Ästhetik hinabführen würden. Ich darf hier auf die Form seines Romans und die zwei Figuren, die den Mittelpunkt desselben bilden, nur im allgemeinen aufmerksam machen. Die Form ist nämlich die der Reisebeschreibung, wie solches von jeher die natürlichste Form für diese Dichtungsart. Ich erinnere hier nur an den *Goldenen Esel* des Apulejus, den ersten Roman des Altertums. Der Einförmigkeit dieser Form haben die späteren Dichter durch das, was wir heute die Fabel des Romans nennen, abzuhelfen gesucht. Aber wegen Armut an Erfindung haben jetzt die meisten Romanschreiber ihre Fabeln voneinander geborgt, wenigstens haben die einen mit wenig Modifikationen immer die Fabeln der andern benutzt, und durch die dadurch entstehende Wiederkehr derselben Charaktere, Situationen und Verwicklungen ward dem Publikum am Ende die Romanlektüre einigermaßen verleidet. Um sich vor der Langweiligkeit abgedroschener Romanfabeln zu retten,

corte trainata da sei cavalli con tanto di pennacchio. Tuttavia, quest'unico pensiero è sempre qualcosa di elevato, e non si tratta del Re. Dello spirito di Cervantes e dell'influenza del suo libro ho potuto dare soltanto pochi cenni. Sull'autentico valore artistico del suo romanzo non mi posso qui dilungare molto, poiché dovrebbero essere richiamate discussioni che condurrebbero troppo in là nel campo dell'estetica. Qui posso prendere in considerazione, in generale, soltanto la forma del suo romanzo e le due figure che ne rappresentano il centro. La forma è innanzitutto quella del rendiconto di viaggio, da sempre, in quanto tale, la forma più naturale per questo genere di poesia. Qui ricordo soltanto l'*Asino d'oro* di Apuleio, il primo romanzo dell'antichità. All'uniformità di questo genere letterario hanno cercato di porre rimedio i poeti successivi attraverso ciò che oggi chiamiamo la favola del romanzo. Tuttavia, la gran parte dei romanzieri, poveri d'inventiva, si sono sottratti l'uno all'altro le loro favole o comunque gli uni hanno sempre usato, con poche modifiche, le favole degli altri e ripresentandosi dunque gli stessi personaggi, le stesse situazioni e gli stessi intrecci, alla fine è stato alquanto rovinato al pubblico il gusto della lettura di romanzi. Per salvarsi dalla noia di trite favole romanzesche, ci si rifugiò per un certo tempo nell'antichissima e originaria forma del rendiconto di viaggio. Tuttavia, questa viene di nuovo completamente soppiantata, non appena un poeta originale emerge con nuove e fresche favole da

flüchtete man sich für einige Zeit in die uralte, ursprüngliche Form der Reisebeschreibung. Diese wird aber wieder ganz verdrängt, sobald ein Originaldichter mit neuen, frischen Romanfabeln auftritt. In der Literatur wie in der Politik bewegt sich alles nach dem Gesetz der Aktion und Reaktion.

Was nun jene zwei Gestalten betrifft, die sich Don Quixote und Sancho Pansa nennen, sich beständig parodieren und doch so wunderbar ergänzen, daß sie den eigentlichen Helden des Romans bilden, so zeugen sie im gleichen Maße von dem Kunstsinn wie von der Geistestiefe des Dichters. Wenn andere Schriftsteller, in deren Roman der Held nur als einzelne Person durch die Welt zieht, zu Monologen, Briefen oder Tagebüchern ihre Zuflucht nehmen müssen, um die Gedanken und Empfindungen des Helden kundzugeben, so kann Cervantes überall einen natürlichen Dialog hervortreten lassen; und indem die eine Figur immer die Rede der andern parodiert, tritt die Intention des Dichters um so sichtbarer hervor. Vielfach nachgeahmt ward seitdem die Doppelfigur, die dem Roman des Cervantes eine so kunstvolle Natürlichkeit verleiht und aus deren Charakter, wie aus einem einzigen Kern, der ganze Roman mit all seinem wilden Laubwerk, seinen duftigen Blüten, strahlenden Früchten und Affen und Wundervögeln, die sich auf den Zweigen wiegen, gleich einem indischen Riesenbaum sich entfaltet.

romanzo. In letteratura, come in politica, tutto si muove secondo la legge di azione e reazione.

Ora, per quanto concerne quelle due figure che si chiamano Don Chisciotte e Sancio Panza, esse sono costantemente l'una la parodia dell'altra e certamente si completano in modo così mirabile da formare il vero e proprio eroe del romanzo, e testimoniano nella stessa misura tanto del senso artistico quanto della profondità di spirito del poeta. Se altri scrittori, nei cui romanzi l'eroe gira per il mondo soltanto come singolo individuo, devono ricorrere a monologhi, lettere o diari per rivelare i pensieri e i sentimenti dell'eroe, Cervantes può dappertutto farlo stesso con un dialogo naturale; e poiché una figura fa sempre la parodia di quanto afferma l'altra, l'intenzione del poeta si manifesta in modo ancor più evidente. Da allora, la doppia figura, che conferisce al romanzo di Cervantes una naturalezza così piena d'arte, è stata imitata in molti modi, e dai suoi personaggi, come da un unico germoglio, l'intero romanzo si dispiega simile a un enorme albero indiano, con tutto il suo fogliame selvaggio, i suoi fiori profumati, i suoi frutti radiosi, e le sue scimmie e i suoi uccelli meravigliosi che si dondolano tra i rami.

Aber es wäre ungerecht, hier alles auf Rechnung sklavischer Nachahmung zu setzen; sie lag so nahe, die Einführung solcher zwei Figuren wie Don Quixote und Sancho Pansa, wovon die eine, die poetische, auf Abenteuer zieht und die andere, halb aus Anhänglichkeit, halb aus Eigennutz, hinterdreinläuft durch Sonnenschein und Regen, wie wir selber sie oft im Leben begegnet haben. Um dieses Paar, unter den verschiedenartigsten Vermummungen, überall wiederzuerkennen, in der Kunst wie im Leben, muß man freilich nur das Wesentliche, die geistige Signatur, nicht das Zufällige ihrer äußern Erscheinung ins Auge fassen. Der Beispiele könnte ich unzählige anführen. Finden wir Don Quixote und Sancho Pansa nicht ebensogut in den Gestalten Don Juans und Leporellos wie etwa in der Person Lord Byrons und seines Bedienten Fletcher? Erkennen wir dieselben zwei Typen und ihr Wechselverhältnis nicht in der Gestalt des Ritters von Waldsee und seines Kaspar Larifari ebensogut wie in der Gestalt von so manchem Schriftsteller und seinem Buchhändler, welcher letztere die Narrheiten seines Autors wohl einsieht, aber dennoch, um reellen Vorteil daraus zu ziehen, ihn getreusam auf allen seinen idealen Irrfahrten begleitet? Und der Herr Verleger Sancho, wenn er auch manchmal nur Püffe bei

Tuttavia, qui sarebbe ingiusto mettere tutto in conto alla servile imitazione; noi stessi abbiamo incontrato così spesso nella vita due figure come queste che è scontato introdurre Don Chisciotte e Sancio Panza laddove l'una, quella poetica, parte all'avventura, e l'altra, metà per fedeltà, metà per tornaconto, gli va dietro sia sotto il sole che sotto la pioggia. Per riconoscere ovunque questa coppia, camuffata sotto i travestimenti più disparati, nell'arte come nella vita, si deve considerare soltanto l'essenziale, il tratto spirituale, non l'accidentalità della loro parvenza esteriore. Potrei fare numerosi esempi. Non ritroviamo Don Chisciotte e Sancio Panza nelle figure di Don Giovanni e Leporello, così come nella persona di Lord Byron e del suo domestico Fletcher? Non riconosciamo gli stessi due tipi e il loro reciproco rapporto nella figura del cavaliere del Waldsee e del suo Kaspar Larifari, così come nella figura di così tanti scrittori e del loro editore, laddove quest'ultimo vede la follia del suo autore e tuttavia, nonostante ciò, lo segue fedelmente in tutti i suoi vagabondaggi ideali per trarne un vantaggio concreto? E il signor editore Sancio, quand'anche, in questi affari, ottenga spesso soltanto cantonate, rimane di certo sempre ben pasciuto, mentre il nobile cavaliere ogni giorno smagrisce sempre di più.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> L'amicizia ma anche l'insofferenza di Byron nei confronti del suo valletto William Fletcher sono ben attestate nelle lettere dello scrittore inglese, ad esempio nella lettera di Byron alla madre del 12 novembre 1806 (cfr. Lord Byron, *Selected letters and journals*, a cura di L.A. Marchand, Pan Books, London 1982, pp. 32 ss). Per quanto riguarda il Cavaliere del Waldsee e Kaspar Larifari, il riferimento è all'opera *Das Donauweibchen* (L'ondina del Danubio) ricavata dal commediografo Karl Friedrich Hensler da un romanzo di Thomas Berling

diesem Geschäfte gewinnt, bleibt doch immer fett, während der edle Ritter täglich immer mehr und mehr abmagert.

Aber nicht bloß unter Männern, sondern auch unter Frauenzimmern habe ich öfters die Typen Don Quixotes und seines Schildknappen wiedergefunden. Namentlich erinnere ich mich einer schönen Engländerin, einer schwärmerischen Blondine, die mit ihrer Freundin aus einer Londoner Mädchenpension entsprungen war und die ganze Welt durchziehen wollte, um ein so edles Männerherz zu suchen, wie sie es in sanften Mondscheinnächten geträumt hatte. Die Freundin, eine untersetzte Brünette, hoffte bei dieser Gelegenheit, wenn auch nicht etwas ganz apartes Ideale, doch wenigstens einen Mann von gutem Aussehen zu erbeuten. Ich sehe sie noch mit ihren liebesüchtigen blauen Augen, die schlanke Gestalt, wie sie am Strande von Brighton weit über das flutende Meer nach der französischen Küste hinüberschmachtete... Ihre Freundin knackte unterdessen Haselnüsse, freute sich des süßen Kerns und warf die Schalen ins Wasser.

Jedoch weder in den Meisterwerken anderer Künstler noch in der Natur selber finden wir die erwähnten beiden Typen in ihrem Wechselverhältnisse so genau ausgeführt wie bei Cervantes. Jeder Zug im Charakter und der Erscheinung des einen entspricht hier einem

Ho spesso ritrovato i due tipi di Don Chisciotte e del suo scudiero non solo tra gli uomini, ma anche tra le donzelle. Mi ricordo soprattutto di una bell'inglesina, una biondina sognatrice, che era sbucata fuori con una sua amica da un convitto femminile di Londra e voleva attraversare il mondo intero per cercare un cuore di uomo tanto nobile quanto l'aveva sognato in placide notti di chiaro di luna. L'amica, una brunetta asservita, in questa occasione sperava di catturare, se non qualcosa di totalmente distinto, perlomeno un uomo di bell'aspetto. La vedo ancora, con i suoi occhi azzurri a caccia dell'amore, con la figura snella, vedo ancora come sulla spiaggia di Brighton anelava la costa francese al di là del mare tempestoso... Intanto, la sua amica schiacciava delle nocciole avellane, si gustava il dolce contenuto e gettava i gusci in acqua.

Tuttavia, né nei capolavori di altri artisti, né nella stessa natura, troviamo i citati due tipi, che si completano l'un l'altro, tanto precisamente come in Cervantes. Ogni lineamento nel carattere e nelle sembianze dell'uno corrisponde qui a un lineamento opposto ma affine nell'altro. Ogni

---

e musicata da Ferdinand Kauer. Anche la lettura del rapporto Don Chisciotte – Sancio Panza nei termini del rapporto tra scrittore ed editore è un riferimento di Heine a se stesso e alle vicende del suo rapporto con l'editore Campe.

entgegengesetzten und doch verwandten Zuge bei dem andern. Hier hat jede Einzelheit eine parodistische Bedeutung. Ja, sogar zwischen Rosinanten und Sanchos Grauchen herrscht derselbe ironische Parallelismus wie zwischen dem Knappen und seinem Ritter, und auch die beiden Tiere sind gewissermaßen die symbolischen Träger derselben Ideen. Wie in ihrer Denkungsart, so offenbaren Herr und Diener auch in ihrer Sprache die merkwürdigsten Gegensätze, und hier kann ich nicht umhin, der Schwierigkeiten zu erwähnen, welche der Übersetzer zu überwinden hatte, der die hausbackene, knorrige, niedrige Sprechart des guten Sancho ins Deutsche übertrug. Durch seine gehackte, nicht selten unsaubere Sprichwörtlichkeit mahnt der gute Sancho ganz an den Narren des Königs Salomon, an Markulf, der ebenfalls einem pathetischen Idealismus gegenüber das Erfahrungswissen des gemeinen Volkes in kurzen Sprüchen vorträgt. Don Quixote hingegen redet die Sprache der Bildung, des höheren Standes, und auch in der Grandezza des wohlgeründeten Periodenbaues repräsentiert er den vornehmen Hidalgo. Zuweilen ist dieser Periodenbau allzuweit ausgesponnen, und die Sprache des Ritters gleicht einer stolzen Hofdame in

particolare è qui una parodia. Anzi, persino tra Ronzinante e il grigiotto di Sancio domina lo stesso parallelismo ironico che domina tra lo scudiero e il suo cavaliere, e anche i due animali sono certamente i simbolici portatori delle medesime idee. Così come nel loro modo di pensare, anche nel loro linguaggio signore e servitore manifestano i contrasti più curiosi, e qui non posso fare a meno di menzionare le difficoltà che il traduttore ha dovuto superare per tradurre in tedesco il grezzo modo di parlare del buon Sancio. Attraverso il suo linguaggio, non di rado sudicio, fatto di spezzettati proverbi, il buon Sancio ricorda senza dubbio Marcolfo, il buffone di re Salomone, che comunque, di contro a un patetico idealismo, riassumeva in brevi sentenze la saggezza di vita di un intero popolo.<sup>26</sup> Don Chisciotte, invece, parla la lingua dei dotti, del ceto più elevato, e rappresenta il nobile Hidalgo anche nella grandezza<sup>27</sup> della costruzione ben levigata dei periodi. Talvolta, questa costruzione dei periodi è troppo infiorettata, e il linguaggio del cavaliere è simile a un'orgogliosa dama di corte in gonfi abiti di seta dal lungo strascico fruscante. Tuttavia, le Grazie, vestite da paggi, sorreggono sorridendo un lembo di questo strascico e i periodi lunghi si chiudono

---

<sup>26</sup> Heine si riferisce alla novella medievale *Dialogus Salomonis et Marcolphi* nella quale il rozzo contadino Marcolfo tiene testa, con le sue sentenze popolari e con un linguaggio piuttosto volgare, al Re Salomone, simbolo biblico della saggezza. Perlomeno qui, Heine non sembra richiamare le numerose riprese della novella, che ebbe notevole fortuna. Piuttosto che alle riprese secentesche da parte di G.C. Croce (nella raccolta di novelle *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*, alla quale rinvia Carducci in nota alla sua traduzione) forse Heine potrebbe aver presente il poemetto *Salman und Morolf* (del 1190 circa) che, in ambito tedesco, ricalca quella novella.

<sup>27</sup> In italiano nel testo.



aufgebauschtem Seidenkleid mit langer rauschender Schleppe. Aber die Grazien, als Pagen verkleidet, tragen lächelnd einen Zipfel dieser Schleppe: die langen Perioden schließen mit den anmutigsten Wendungen.

Den Charakter der Sprache Don Quixotes und Sancho Pansas resümieren wir in den Worten: der erstere, wenn er redet, scheint immer auf seinem hohen Pferde zu sitzen, der andere spricht, als säße er auf seinem niedrigen Esel.

Mir bliebe noch übrig, von den Illustrationen zu sprechen, womit die Verlagshandlung diese neue Übersetzung des *Don Quixote*, die ich hier bevorworte, ausgeschmückt hat. Diese Ausgabe ist das erste der schönen Literatur angehörige Buch, das in Deutschland auf diese Weise verziert ans Licht tritt. In England und namentlich in Frankreich sind dergleichen Illustrationen an der Tagesordnung und finden einen fast enthusiastischen Beifall. Deutsche Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit wird aber gewiß die Frage aufwerfen: Sind den Interessen wahrer Kunst dergleichen Illustrationen förderlich? Ich glaube nicht.

allora con le sterzate più graziose.

Con le seguenti parole riassumiamo il carattere del linguaggio di Don Chisciotte e Sancio Panza: il primo, quando parla, sembra sempre sedere su un alto cavallo, l'altro parla come se sedesse su un umile asinello.

Mi resterebbe ancora da parlare delle illustrazioni con cui l'editore ha decorato questa nuova traduzione del *Don Chisciotte* alla quale qui sto introducendo.<sup>28</sup> Questa edizione è il primo libro appartenente alle belle lettere che vede la luce in Germania adornata in questo modo. In Inghilterra, e soprattutto in Francia, simili illustrazioni sono all'ordine del giorno e incontrano un'approvazione calorosa. Tuttavia, la scrupolosità e la precisione tedesche sollevaranno certamente la seguente questione: simili illustrazioni sono utili alle istanze della vera arte? Io credo di no. Certamente esse mostrano come la geniale e

---

<sup>28</sup> Questi ultimi due paragrafi, dedicati alle rappresentazioni grafiche e alle incisioni di scene e personaggi del *Don Chisciotte*, è francamente slegata, forse anche sul piano formale, dal resto dell'*Introduzione*. Questa parte contiene osservazioni che Heine svolge, come egli stesso scrive, per completezza e sulla scia di ragioni occasionali, soprattutto per aver visto in vetrina a Montmartre alcune stampe dedicate a *Don Chisciotte*. Questa parte intende anche sottolineare una novità dell'edizione del 1837, e forse è riconducibile a ragioni editoriali che Heine più o meno subisce, vista la sostanziale critica che egli muove a questa abitudine. Il tema del rapporto tra il testo e le immagini dell'eroe di Cervantes è svolto in modo frettoloso, ed è un peccato visto che questo tema non è secondario all'interno della riflessione estetica di Heine. Le implicazioni estetiche legate all'abitudine di abbellire queste edizioni con vignette e incisioni non sono descritte in modo incisivo. In ogni caso, sono sensibili uno scarto e la percezione, leggendo queste ultime righe, di una certa inutilità: il discorso di Heine si esaurisce evidentemente prima. Probabilmente è per questo che Carducci non traduce quest'ultima parte limitandosi a tagliarla.

Zwar zeigen sie, wie die geistreich und leicht schaffende Hand eines Malers die Gestalten des Dichters auffaßt und wiedergibt; sie bieten auch für die etwaige Ermüdung durch die Lektüre eine angenehme Unterbrechung; aber sie sind ein Zeichen mehr, wie die Kunst, herabgezerrt von dem Piedestale ihrer Selbständigkeit, zur Dienerin des Luxus entwürdigt wird. Und dann ist hier für den Künstler nicht bloß die Gelegenheit und Verführung, sondern sogar die Verpflichtung, seinen Gegenstand nur flüchtig zu berühren, ihn beileibe nicht zu erschöpfen. Die Holzschnitte in alten Büchern dienten anderen Zwecken und können mit diesen Illustrationen nicht verglichen werden. Die Illustrationen der vorliegenden Ausgabe sind, nach Zeichnungen von Tony Johannot, von den ersten Holzschneidern Englands und Frankreichs geschnitten. Sie sind, wie es schon Tony Johannots Name verbürgt, ebenso elegant als charakteristisch aufgefaßt und gezeichnet; trotz der Flüchtigkeit der Behandlung sieht man, wie der Künstler in den Geist des Dichters eingedrungen ist. Sehr geistreich und phantastisch sind die Initialen und Culs de lampe erfunden, und gewiß mit tief sinnig poetischer Intention hat der Künstler zu den Verzierungen meistens moreske Dessins gewählt. Sehen wir ja doch die Erinnerung an die heitere Maurenzeit wie einen schönen fernen

leggiadra mano creativa di un pittore concepisce e restituisce le figure del poeta e offrono una gradevole interruzione dell'affaticamento nella lettura; tuttavia, esse sono un ulteriore segno di come l'arte sia strappata giù dal piedistallo della sua autonomia, e sia degradata a serva del lusso. E qui, allora, per l'artista non si tratta soltanto dell'occasione o della tentazione, ma persino del dovere di accennare soltanto fuggacemente al suo oggetto, non certo di crearlo. Nei libri antichi, le xilografie servivano ad altri scopi e non possono essere confrontate con queste illustrazioni. Le illustrazioni della presente edizione, ovvero i disegni di Tony Johannot, sono solcate dai primi xilografi d'Inghilterra e di Francia.<sup>29</sup> Poiché già il nome di Tony Johannot è una garanzia, esse sono tanto eleganti quanto concepite e disegnate in modo caratteristico; nonostante la fugacità dell'opera, si vede come l'artista sia penetrato nello spirito del poeta. Le iniziali e le vignette di chiusura sono escogitati in modo geniale e fantastico, e di certo l'artista, con intenzione profondamente poetica, si è deciso per decorazioni per lo più di disegno moresco. Sicuramente nel *Don Chisciotte* vediamo risplendere dappertutto il ricordo della serena epoca dei mori come di un bel fondale lontano. Tony Johannot, uno dei più squisiti e significativi artisti di Parigi, è tedesco di nascita.

---

<sup>29</sup> Tony (Antoine) Johannot (1803-1852) è stato uno degli illustratori e incisori più famosi degli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento. Illustrò opere di Rousseau, Lord Byron, Goethe, Molière e, appunto, il *Don Chisciotte* di Cervantes. È autore anche di un'incisione-ritratto di Heinrich Heine.

Hintergrund überall im *Don Quixote* hervorschwimmen. Tony Johannot, einer der vortrefflichsten und bedeutendsten Künstler in Paris, ist ein Deutscher von Geburt.

Auffallend ist es, daß ein Buch, welches so reich an pittoreskem Stoff wie der »Don Quixote«, noch keinen Maler gefunden hat, der daraus Sujets zu einer Reihe selbständiger Kunstwerke entnommen hätte. Ist der Geist des Buches etwa zu leicht und phantastisch, als daß nicht unter der Hand des Künstlers der bunte Farbenstaub entflöhe? Ich glaube nicht. Denn der *Don Quixote*, so leicht und phantastisch er ist, fußt auf derber, irdischer Wirklichkeit, wie das ja sein mußte, um ihn zu einem Volksbuche zu machen. Ist es etwa, weil hinter den Gestalten, die uns der Dichter vorführt, tiefere Ideen liegen, die der bildende Künstler nicht wiedergeben kann, so daß er nur die äußere Erscheinung, wie saillant sie auch vielleicht sei, nicht aber den tieferen Sinn festhalten und reproduzieren könnte? Das ist wahrscheinlich der Grund. – Versucht haben sich übrigens viele Künstler an Zeichnungen zum *Don Quixote*. Was ich von englischen, spanischen und früheren französischen Arbeiten dieser Art gesehen habe, war abscheulich. Was deutsche Künstler betrifft, so muß ich hier an unseren großen Daniel Chodowiecki erinnern. Er hat eine Reihe Darstellungen zum *Don*

Colpisce che un libro così ricco di materiale pittoresco come il *Don Chisciotte* non abbia trovato ancora nessun pittore che vi abbia ricavato il soggetto per una serie di opere d'arte a sé stanti. È forse lo spirito del libro troppo luminoso e fantastico tanto che i variopinti colori non prendono forma sotto la mano dell'artista? Credo di no. Infatti, il *Don Chisciotte*, lieve e fantastico com'è, poggia sulla grezza realtà terrena, questo era di certo necessario per farne un libro popolare. Forse è perché dietro le figure che il poeta ci presenta stanno idee profonde che egli non ha potuto fissare, ma soltanto riprodurre la loro parvenza esteriore, per quanto, forse, essa sia anche *saillant*, non però il loro significato più profondo? Verosimilmente è questa la ragione. Del resto, molti artisti hanno tentato di rappresentare il *Don Chisciotte*. Quanto ho visto dei lavori di questa specie, sia inglesi, spagnoli e ancor prima francesi, era ripugnante. E allora, per quanto riguarda gli artisti tedeschi, devo qui ricordare il nostro grande Daniel Chodowiecki.<sup>30</sup> Egli ha disegnato una serie di raffigurazioni del *Don Chisciotte* che, incise da Berger secondo i dettami di Chodowiecki, accompagnano la traduzione

---

<sup>30</sup> In verità, Daniel Niklaus Chodowiecki (1726-1801) affermò che il suo trasferimento da Danzica a Berlino aveva dimostrato con sicurezza che egli era un vero polacco. Illustratore e incisore soprattutto di volumi scientifici, le sue illustrazioni di scene del *Don Chisciotte* sono di stile più classicheggiante rispetto a quelle di Johannot.

*Quixote* gezeichnet, die, von Berger in Chodowieckis Sinn radiert, die Bertuchsche Übersetzung begleiteten. Es sind vortreffliche Sachen darunter. Der falsche theatralisch-konventionelle Begriff, den der Künstler, wie seine übrigen Zeitgenossen, vom spanischen Kostüme hatte, hat ihm sehr geschadet. Man sieht aber überall, daß Chodowiecki den *Don Quixote* vollkommen verstanden hat. Das hat mich grade bei diesem Künstler gefreut und war mir um seinetwillen wie des Cervantes wegen lieb. Denn es ist mir immer angenehm, wenn zwei meiner Freunde sich lieben, wie es mich auch stets freut, wenn zwei meiner Feinde aufeinander losschlagen. Chodowieckis Zeit, als Periode einer sich erst bildenden Literatur, die der Begeisterung noch bedurfte und Satire ablehnen mußte, war dem Verständnis des *Don Quixote* eben nicht günstig, und da zeugt es denn für Cervantes, daß seine Gestalten damals dennoch verstanden wurden und Anklang fanden, wie es für Chodowiecki zeugt, daß er Gestalten wie Don Quixote und Sancho Pansa begriff, er, welcher mehr als vielleicht je ein anderer Künstler das Kind seiner Zeit war, in ihr wurzelte, nur ihr angehörte, von ihr getragen, verstanden und anerkannt wurde.

Von neuesten Darstellungen zum *Don Quixote* erwähne ich mit Vergnügen einige Skizzen von Decamps, dem originellsten aller

di Bertuch. Contengono cose eccellenti. Il falso concetto, da teatro convenzionale, che l'artista, come il resto dei suoi contemporanei, aveva costumi spagnoli, l'ha danneggiato molto. Tuttavia si vede dappertutto che Chodowiecki ha inteso il *Don Chisciotte* fino in fondo. In questo artista, la cosa mi ha proprio rallegrato e mi ha fatto piacere sia per lui che per Cervantes. Poiché mi è sempre gradevole quando due miei amici si amano, allo stesso modo mi rallegro sempre anche quando due miei nemici se le danno. L'epoca di Chodowiecki, in quanto periodo di una letteratura che si forma per la prima volta e che aveva ancora bisogno di entusiasmarsi e di rifiutare la satira, non ha affatto favorito la comprensione del *Don Chisciotte*, e allora testimonia a favore di Cervantes il fatto che, a quel tempo, comunque le sue figure sono state comprese e accolte favorevolmente, così come testimonia a favore di Chodowiecki il fatto che egli comprese figure come Don Chisciotte e Sancio Panza, egli, che forse era, più di ogni altro artista, il bambino della sua epoca, venne impiantato in loro, appartenne soltanto a loro, fu sostenuto, compreso e riconosciuto soltanto da loro.

Delle raffigurazioni più recenti del *Don Chisciotte* cito volentieri alcuni schizzi di Decamps, il più originale tra tutti i pittori francesi viventi.<sup>31</sup> –

---

<sup>31</sup> Le illustrazioni del *Don Chisciotte* di Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1860), anche se di solida matrice romantica, sono già improntate a un realismo già in via di affermazione nella pittura francese degli anni Quaranta dell'Ottocento.

lebenden französischen Maler. – Aber nur ein Deutscher kann den *Don Quixote* ganz verstehen, und das fühlte ich dieser Tage in erfreutester Seele, als ich an den Fenstern eines Bilderladens auf dem Boulevard Montmartre ein Blatt sah, welches den edeln Manchaner in seinem Studierzimmer darstellt und nach Adolf Schrödter, einem großen Meister, gezeichnet ist

Geschrieben zu Paris, im Karneval 1837

Heinrich Heine

Tuttavia, soltanto un tedesco può comprendere fino in fondo il *Don Chisciotte*, e questo sentivo nell'animo più lieto il giorno in cui ho visto esposto, alle vetrine di un negozio di quadri in Boulevard Montmartre, un foglio che raffigura il nobile mancego nel suo studio dipinto, inoltre, nello stile di Adolf Schroedter, un grande maestro.<sup>32</sup>

Parigi, nel corso del Carnevale del 1837

---

<sup>32</sup> Adolph Schroedter (1805-1875) è considerato una sorta di antesignano del fumetto. L'illustrazione cui si riferisce Heine, che raffigura Don Chisciotte/Cervantes nel suo studio intento a leggere il *Don Chisciotte*, è molto nota ed effettivamente bellissima. Questi ultimi paragrafi dell'*Introduzione* di Heine, anche se, come detto, scritti in fretta e non ben sviluppati, né efficaci sotto il profilo dell'ironia e dello stile dell'autore, prevedono comunque un chiusura circolare: Don Chisciotte/Cervantes che legge la propria opera si sovrappone e si identifica con Heine che legge quel libro nei Giardini della sua città natale, immagine che apre questo breve testo heiniano.