
Heine a Parigi: il «palcoscenico» della *querelle des femmes*

Arianna Amatruda

Starting from Heinrich Heine's relationship to Saint-Simonianism and his reworking of its emancipatory thought, the essay aims to analyse some key themes within Heine's women's issue, such as the anti-marriage polemic and the exploitation of the female artist in bourgeois society. These reflections, carried out in his French essays *Ueber die französische Bühne* and *Lutezia* and in the poem *Pomare (Romanzero)*, highlight how Heine developed in Paris a greater awareness of the female condition, leading him from an utopian-romantic position to a progressive social criticism.

Keywords: *Emancipation – Saint-Simonianism – Sexual Morality – Social Criticism – Women's Issue*

Nel 1831 Heinrich Heine abbandona per sempre l'amata Germania per approdare come esule a Parigi, nella «terra della libertà» e di «una nuova religione»¹. Questa scelta è legata a due passioni alle quali lo scrittore tedesco consacrerà la sua vita, come confessa nelle *Memorie*: «l'amore per le belle donne e l'amore per la Rivoluzione francese»².

Nel 1830 Parigi è stata il teatro delle *Trois Glorieuses*, di cui la *Liberté guidant le peuple* di Eugène Delacroix assurge a simbolo ed emblema. Appena giunto nella capitale, Heine si reca ai *Salons* per ammirarla, dandone una personalissima descrizione nei *Pittori francesi*: la poderosa donna che guida il popolo sulle barricate a petto nudo è «una strana mescolanza tra una frine, una pescivendola e una dea della Libertà»³.

¹ H. Heine, *Englische Fragmente* in *Düsseldorfer-Heine-Ausgabe* (DHA) 7/1, p. 209. Laddove non diversamente specificato, le traduzioni sono a cura di chi scrive.

² H. Heine, *Memoiren*, DHA 15, p. 99.

³ H. Heine, *Französische Maler*, DHA 12/1, p. 20.

Heine entra da subito in contatto con i più importanti movimenti libertari dell'epoca: gli utopisti pan-erotici di Charles Fourier e del suo «Nouveau Monde Amoureux» e i sansimoniani di Prosper Enfantin e la loro dottrina religiosa, messianica e progressista. Frequenta i salotti delle maggiori intellettuali emancipate dell'epoca: Caroline Jaubert, Nanette Valentin, Marie d'Agoult e Cristina di Belgiojoso-Trivulzio, la quale accoglie nella sua residenza, La Jonchère, emigrati ed esuli politici.

Queste conoscenze sono per Heine un eccezionale trampolino di lancio nella società mondana e intellettuale parigina e gli consentono di arricchire la propria visione e la propria esperienza intellettuale. Come emerge dai carteggi, dagli inviti, dai riferimenti intertestuali e dalle tematiche che pervadono la sua opera, il dialogo e il confronto con queste donne, così come lo scambio intellettuale con i circoli protosocialisti, si rivela di fondamentale importanza per elaborare una nuova concezione della donna che in quegli anni sta definendo un proprio profilo moderno.

Heine non è solo attratto dalla scintillante vita delle *élites*, ma anche dalle ombre che si celano dietro la *bohème*, la vita dei teatri e del *demi-monde*. L'osservazione diretta della realtà mondana lo porta a sviluppare riflessioni volte a scandagliare «gli splendori e le miserie» delle donne parigine con sorprendente sensibilità. Tali riflessioni confluiscono sia nelle recensioni teatrali contenute in *Lutezia* e in *Ueber die französische Bühne*, sia in forma poetica nella sua *Großstadtlyrik*, come gli esaltanti e allo stesso tempo crudissimi versi sull'ascesa e il declino di una ballerina del Jardin Mabille.

1. Heine e la *réhabilitation de la chair* sansimoniana

Il poeta arriva a Parigi all'indomani della Rivoluzione di Luglio, attirato dall'aria libertaria e cosmopolita che si respira nella capitale. È in particolare il sansimonismo ad esercitare una profonda influenza sugli ideali di tutta la generazione dello *Junges Deutschland* (Giovane Germania), il movimento letterario di orientamento progressista che guarda alla Francia come la patria della rivoluzione sociale e modello di ogni avanzamento civile. Heine recepisce le idee sansimoniane dapprima a Berlino, nel salotto di Rahel Varnhagen e sotto l'influsso dei giovani hegeliani del circolo *Verein für Cultur und Wissenschaft der Juden* (Associazione per la cultura e la scienza degli Ebrei), poi ad Amburgo con la lettura della rivista *Le Globe*; infine a Parigi con la frequentazione delle *soirées* sansimoniane. L'incontro con Prosper Enfantin è un momento topico: il capo dei sansimoniani ha il merito di richiamare l'attenzione di Heine sulle intricate dinamiche sociali e sulle contraddizioni della realtà borghese, stimolando gran parte della sua prima produzione parigina. Heine è interessato in particolar modo alla

dottrina religiosa del *Nouveau Christianisme* di Saint-Simon⁴, esposta nel manifesto *Exposition de la Doctrine Saint-Simonienne. Deuxième Année*⁵. Di questo vangelo Heine si fa portavoce e cassa di risonanza. Si appropria in particolare del concetto di *réhabilitation de la chair*, che ripropone variamente nella sua opera come «riabilitazione della materia» o «riabilitazione della carne»⁶.

L'idea sansimoniana di emancipazione è declinata all'interno di un proprio programma filosofico-politico nell'opera *Per la storia della religione e della filosofia in Germania* (1834), in cui lo scrittore tedesco delinea un ideale percorso rivoluzionario e utopico di liberazione, di cui indica le tappe progressive: la «reintegrazione della dignità materiale e dei diritti corpo nella dimensione spirituale», «il riconoscimento morale» e la «santificazione religiosa» della materia, e infine la «riconciliazione» della materia con lo spirito⁷. Nel solco del materialismo francese e al giacobinismo, la critica heiniana si rivolge in particolare al cattolicesimo, reo per Heine di aver bollato e declassato la componente materiale naturale. Prima e più importante vittima del declassamento della materia è la donna, che è stata demonizzata dal cristianesimo e perseguitata come una natura perversa e maligna⁸, e per questo costretta a nascondersi, come Heine va spiegando nel successivo saggio sugli *Spiriti elementari* (1836).

Il programma della riabilitazione della materia si lega infatti per Heine ai principi della filosofia tedesca della natura, il *panteismo*, che egli considera «la religione occulta della Germania»⁹. Per illustrare come quest'antica religione sia radicata nella storia del pensiero tedesco, Heine ripercorre la storia del germanesimo dalle origini precristiane fino alla contemporaneità, facendo emergere la continuità tra il panteismo di Spinoza, la filosofia della natura di Schelling e le istanze sansimoniane sulla materia. Lo scrittore tedesco si allinea così agli studi sulla storia della religione del sansimoniano Amand Bazard, il quale a sua volta indaga le concause storiche del declassamento della materia a partire dal luteranesimo¹⁰. La continuità tra il culto romantico della natura e la

⁴ C.-H. de Saint-Simon, *Le Nouveau Christianisme, dialogues entre un conservateur et un novateur*, Bossange Père, A. Sautelet et Cie, Paris, 1825.

⁵ La dottrina è esposta per la prima volta tra il 1828-29 da Enfantin e pubblicata 1830 per i tipi di Mesner; riedita aumentata dal 1831 in successive edizioni a cura di Charles Duveyrier, Amand Bazard e altri.

⁶ Il termine, mediato da Saint-Simon, si trova in molti passi di Heine, ad es., nella lettera a H. Laube del 3 novembre 1835, in H. Heine, *Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse* (HSA) 24, p. 354; in quella a W. Alexis del 19 aprile 1837, in HSA 25, p. 43; e ancora in *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, DHA 8/1, p. 49, p. 60 e *Die romantische Schule*, DHA 8/1, p. 160.

⁷ Heine, *Zur Geschichte* cit., p. 60.

⁸ *Ivi*, p. 20.

⁹ *Ivi*, p. 62.

¹⁰ *Doctrine Saint-simonienne (Nouveau Christianisme). Exposition par Bazard au nom du collège in Œuvres de Saint-Simon & D'Enfantin, précédées de deux notices historiques*, vol. 42, Paris, Ernest Leroux Editeur, 1877.

dottrina sansimoniana del *Nuovo Cristianesimo* ha il merito per Heine di indicare finalmente la strada verso una sintesi tra il sensualismo pagano e lo spiritualismo cristiano-ebraico. Il manifesto palingenetico heiniano termina con un ispirato appello rivolto alle generazioni future: gli uomini e le donne, finalmente emancipati, sono chiamati a fondare «una democrazia di dèi ugualmente gloriosi, santi e beati»¹¹, una «seconda stirpe dell'umanità»¹², che sarà scaturita a sua volta da quella «nuova primavera»¹³ sansimoniana, fiorita in un «libero abbraccio d'amore»¹⁴.

Al vangelo amoroso e libertario heiniano si accosta il teorico dell'emancipazione e dissidente sansimoniano Pierre Leroux, considerato da Heine non solo «un filosofo che pensa, ma anche un filosofo che sente», il quale ha votato la propria vita «al miglioramento dello stato morale e materiale delle classi inferiori»¹⁵. Avendo assimilato il concetto di cristianizzazione del matrimonio con Ludwig Feuerbach da *L'essenza del cristianesimo* (1841), nel saggio *Sull'uguaglianza* (1848) Leroux sostiene la sacralizzazione dell'unione amorosa come unione civile tra pari: uomo e donna sono anzitutto individui, chiamati nell'amore a proclamare un terzo spazio, «la chiesa del terzo nuovo testamento»¹⁶, come sostiene Heine nel celebre passo di *Seraphine (Nuove Poesie, 1833)*. Come Heine, Leroux si muove sul doppio binario del diritto e dell'amore, dell'identità e della differenza tra i sessi: la famiglia è ripensata sulla base del principio dell'eguaglianza nella differenza tra uomo e donna interna alla coppia, raggiunta la quale sarà eliminata ogni condizione di sottomissione e disparità sociale¹⁷.

2. Dall'«Appel à la femme» all'emancipazione della donna

Al culmine del programma religioso sansimoniano vi è il momento emancipativo femminile, che prevede la rivalutazione spirituale e materiale della donna. Nell'«Appel à la femme» i sansimoniani invocano l'*affranchissement de la femme*, la liberazione e l'equiparazione della *femme libre*, che considerano il presupposto alla base della nuova società sansimoniana. Enfantin indica la donna come il messia del nuovo ordine e il faro guida dell'umanità: a essa spetta il compito di dettare la «nuova legge morale» e

¹¹ Heine, *Zur Geschichte der Religion* cit., p. 61.

¹² *Ibidem*.

¹³ H. Heine, *Salon I*, DHA 2, p. 397.

¹⁴ Heine, *Zur Geschichte der Religion* cit., p. 17; *Reisebilder III*, DHA 7/1, p. 74.

¹⁵ H. Heine, *Lutezia*, traduzione di F. Amoroso, Torino, Utet, 1959, p. 351.

¹⁶ H. Heine, *Seraphine*, DHA 2, p. 34.

¹⁷ A. Furia, *Solidarietà, o delle sorti della democrazia. Libertà ed eguaglianza nel pensiero politico di Pierre Leroux (1830-1871)*, il Mulino, Bologna, 2022, p. 123.

illuminare il cammino dell'equiparazione dell'uomo e della donna a tutti i livelli¹⁸. Si tratta di un percorso che implica l'inevitabile messa in discussione della morale borghese: per raggiungere l'equiparazione del piacere sensuale con quello spirituale, il capo dei sansimoniani propone lo svincolamento dalla legge matrimoniale tradizionale e la contestuale legittimazione di relazioni alternative, esclusive e durature, oppure durature ma non esclusive. A questo proposito, Enfantin distingue due categorie di individui, «mobile» e «immobile»: la prima dall'indole costante e statica, la seconda mutevole e incostante. A entrambe è garantito il sacro vincolo matrimoniale, ma Enfantin propone di introdurre il divorzio per la categoria degli 'immobili', che consentirebbe loro di soddisfare il bisogno di cambiamento e il desiderio di relazioni poliamorose¹⁹. Il divorzio è rimesso alla decisione della *Mère* e del *Père Supreme*, la coppia sacerdotale cui è demandato il compito di guidare il futuro dell'umanità nel segno della religione dell'amore e stabilire il «code de la pudeur»²⁰. D'altro canto, la legittimazione del concubinato avanzata da Enfantin solleva le critiche dei più moderati. Enfantin è accusato di incentivare l'immoralismo, di esaltare la promiscuità e la prostituzione religiosa. Rodrigues afferma che l'*affranchissement* della donna debba procedere non al di fuori, ma dentro l'istituzione del matrimonio santificato dalla chiesa sansimoniana²¹. Bazard, pur accettando il principio di equiparazione tra sensi e spirito nel matrimonio, ritiene la promiscuità incompatibile con l'emancipazione della donna. Altri ritengono che il divorzio mini le fondamenta dell'ordine familiare e sociale. Anche la frangia radical-femminista si esprime in toni severi, contestando la mancanza di un concreto programma di riforma socio-economica che sostenga le condizioni di autonomia della donna. Il divorzio diviene oggetto di un duro dibattito. Una delle riunioni sansimoniane più accese fu quella del 27 novembre 1831. Non è dato sapere se Heine fosse presente, ma si suppone che fosse d'accordo con le idee di Bazard, irresoluto tuttavia a schierarsi in virtù della sua amicizia e lealtà verso Enfantin²². Il sansimonismo entra in un'irrimediabile crisi che conduce allo scisma nel 1832: mentre una schiera guidata da Émile Barrault intraprende nel 1833 una spedizione in Oriente alla ricerca della *femme messie*²³, una frangia sansimoniana, i cosiddetti dissidenti «dell'epoca critica», portano la

¹⁸ K.-H. Lee, *Heine und die Frauenemanzipation*, Stuttgart, J. B. Metzler, 2005, p. 134; E. Grubitzsch-L. Lagpacan (Hrsgg.), *Freiheit für die Frauen – Freiheit für das Volk! Sozialistische Frauen in Frankreich 1830-1848*, Frankfurt a. M., Syndikat, 1980, p. 74.

¹⁹ E.M. Butler, *The Saint-Simonian Religion in Germany. A Study of the Young German Movement*, New York, Howard Fertig, 1968, p. 47.

²⁰ Butler, *The Saint-Simonian Religion in Germany* cit., p. 17.

²¹ O. Rodrigues, *Note sur le Mariage et le Divorce*, in «Le Globe», 17 ottobre 1831.

²² *Ivi*, p. 103.

²³ S. Voilquin, *Souvenirs d'une fille du peuple ou La saint-simonienne en Egypte*, Paris, F. Maspero, 1978.

dottrina sul terreno del progressismo e del liberalismo²⁴. Nel 1833 il suicidio della sansimoniana Claire Démar rende evidente come le idee radicali di Enfantin fossero del tutto incompatibili con l'istanza di affrancamento della donna, poiché anche all'interno della famiglia sansimoniana la donna rimane di fatto subordinata all'uomo e in una condizione di svantaggio materiale²⁵.

3. Matrimonio e divorzio: il quadro giuridico nell'Ottocento

Come emerso dal decorso storico del sansimonismo, le radicali posizioni sulle relazioni libere sostenute da Enfantin, per quanto illuminate, non forniscono una risposta adeguata al problema dell'emancipazione femminile. Teorie sull'emancipazione, soprattutto sessuale, si erano succedute già sul finire del XVIII secolo, ma erano rimaste confinate a una riflessione dal carattere «metafisico»²⁶, ad una «metafisica della sessualità»²⁷. Il vangelo pan-erotico del romanzo *Lucinde* (1799) di Friedrich Schlegel (il quale comunque sostiene il discorso egualitario nella differenza) o le teorie utopiche pansessuali e libertarie di Charles Fourier mettono in luce l'esigenza di trovare delle forme societarie nuove, anche sperimentali, che possano offrire una risposta alternativa ai modelli repressivi della società borghese. Tuttavia, si tratta di teorie utopistiche che puntano a un'emancipazione quasi esclusivamente sessuale. Per il punto di vista femminile, esse prevedono non tanto l'emancipazione, quanto l'affrancamento della donna, non tanto l'uguaglianza, quanto la libertà²⁸.

Per poter comprendere la reale condizione di fragilità, sottomissione, disparità e dipendenza della donna all'epoca, occorre infatti menzionare le norme ispirate alla morale borghese che regolano le relazioni coniugali nell'epoca post-rivoluzionaria. La costituzione del 1791 in Francia «laicizza il matrimonio, liberando giuridicamente la donna dal peso della tradizione cristiana»²⁹. Nel settembre 1792 si introduce la legge sul divorzio consensuale, che riconosce di fatto «l'uguaglianza assoluta dei coniugi»³⁰. Tra le cause di divorzio possono figurare l'incompatibilità d'umore o di carattere, l'insorgere di

²⁴ P. Bénichou, *La dissidenza sansimoniana* in: Id., *Il tempo dei profeti. Dottrine dell'età romantica*, Bologna, Il Mulino, 1997, p. 371.

²⁵ R. Möhrmann, *Die andere Frau. Emanzipationssätze deutscher Schriftstellerinnen im Vorfeld der Achtundvierziger Revolution*, Stuttgart, Metzler, 1977, pp. 48-49.

²⁶ G. Fraisse, *Dalla destinazione al destino*, in *Storia delle donne. L'Ottocento*, a cura di G. Fraisse e M. Perrot, Bari, Laterza, 1991, pp. 89-123. *Ivi*, p. 94.

²⁷ *Ivi*, p. 97.

²⁸ *Ivi*, p. 96.

²⁹ N. Arnaud-Duc, *Le contraddizioni del diritto*, in *Storia delle donne* cit., pp. 51-88. *Ivi*, p. 83.

³⁰ *Ibidem*.

demenza, l'abbandono per due anni, l'emigrazione. L'adulterio non rientra tra le cause, ma emerge sotto la nozione di 'costumi sregolati' e 'ingiuria grave'.

A questa legge subentra il *Code Napoléon* (1804), che rende di fatto «illusorio» il divorzio consensuale, che viene cioè concesso solo se si attesta la colpevolezza da parte dell'uomo: è il cosiddetto «divorzio per colpa» e rientra nei casi di «adulterio, sevizie e ingiurie gravi, condanna a una pena infamante»³¹.

Il Codice civile napoleonico è soppiantato da una nuova legge, varata l'8 maggio 1816, che sopprime definitivamente il divorzio per motivazioni religiose. Dal 1816 al 1884 è ammessa in Francia solo la separazione legale «che allenta semplicemente il vincolo matrimoniale, ma lascia inalterati i doveri che gli sono connessi, in particolare quello della fedeltà»³².

In generale, come precisa la storica Arnaud-Duc, la donna sposata sottostà completamente al volere del coniuge. Secondo il diritto francese, ella non ha la libertà di decidere per se stessa e deve ottenere l'autorizzazione del marito in un numero imprecisato di casi: per esercitare una professione, sostenere un esame, iscriversi all'università, aprire un conto bancario, richiedere un passaporto. Non può farsi ricoverare in un istituto ospedaliero, men che meno intraprendere azioni legali contro il marito e citarlo davanti ad un tribunale³³. Anche nei rari casi in cui è concesso, il divorzio è «malvisto, giuridicamente, ma anche socialmente»³⁴, è considerato pericoloso per la famiglia e per questo se ne restringe l'applicazione. È ottenibile solo in giudizio e prevede sanzioni più dure per la moglie, cui si sommano dei divieti: i coniugi spesso non possono risposarsi tra di loro e, in caso di adulterio, non possono sposare il proprio amante. Sulla donna pesa infatti «l'impossibilità di nuove nozze per un periodo di circa 300 giorni dallo scioglimento del vincolo, per morte o per divorzio (lutto vedovile), allo scopo di proteggere i propri figli legittimi»³⁵. Pur liberando la moglie dagli eccessi di un marito tirannico, il divorzio non garantisce l'autonomia materiale della donna, la quale può avere una pensione, ma non un posto specifico nella società: «Si tratta [il divorzio] di uno dei paradossi di una situazione in cui gli effetti giuridici non bastano per dissolvere le conseguenze sociali»³⁶.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ *Ivi*, pp. 78-79.

³⁴ *Ivi*, p. 83.

³⁵ *Ivi*, p. 84.

³⁶ *Ibidem.*

Il divorzio riappare, dopo una lunga battaglia, il 27 luglio 1884 con la Legge Naquet, che contempla le stesse cause, salvo mutuo consenso, previste già dal Codice civile, mentre «per quanto riguarda l'adulterio siamo ormai alla parità»³⁷.

4. Heine e la polemica anti-matrimoniale in *Lutezia*

Nella polemica di Heine, il matrimonio è contestato nei suoi limiti e nelle sue condizioni. Nell'articolo XX di *Lutezia*, Heine si inserisce nel dibattito attorno a fatto di cronaca: il suicidio di Madame Lafarge, la quale, dopo aver scoperto il tradimento del marito e non riuscendo a ottenere il divorzio, si era tolta la vita avvelenandosi. Per Heine questa tragedia coniugale rappresenta «un importante documento per tutti coloro cui sta a cuore la questione femminile dalla cui soluzione dipende tutta la vita sociale francese»³⁸. Heine prende le mosse da questa tragedia per accostare la posizione minoritaria ed emarginata delle donne nella società francese a quella degli ebrei: «Lo straordinario interesse suscitato da quel processo proviene da una propria vissuta sofferenza», scrive Heine con tono di commiserazione. «Povere donne, siete davvero da compiangere! Gli ebrei nelle loro preghiere ringraziano sempre il buon Dio per non averli fatti femmina [...] Hanno ragione, perfino in Francia, dove la sfortuna femminile è pur coperta da tante rose»³⁹. Qui Heine sembra richiamarsi alle teorie illuministe sull'emancipazione delle minoranze che circolano alla fine del Settecento⁴⁰, riprese attorno al 1825 da Rahel Varnhagen, a sua volta impegnata nella causa dell'emancipazione della donna ebrea⁴¹.

Una più decisa presa di posizione da parte di Heine sulle contraddizioni del matrimonio e la volontà di metterlo in discussione emerge nell'articolo V di *Lutezia*. A dispetto dei suoi contemporanei, egli elogia qui l'opera teatrale di George Sand, caratterizzata da dottrine *anti-matrimoniali*, «minacciate cioè da certo un fregio corniforme»⁴². Sand, «il propugnatore della rivoluzione sociale», è salutata da Heine

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Heine, *Lutezia* cit., p. 136.

³⁹ *Ivi*, p. 137.

⁴⁰ Si menzionino a questo proposito i due saggi paralleli *Über die bürgerliche Verbesserung der Juden* (Sul miglioramento civile degli ebrei, 1781) di C.W. Dohm e *Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber* (Sul miglioramento civile delle donne, 1792) del giurista T.G. von Hippel.

⁴¹ Cfr. D. Starr Guilloton, *Rahel Varnhagen und die Frauenfragen in die deutsche Romantik*, in «Monatshefte», LXIX, 4/1977, pp. 391-403; H.L. Lund, *Der Berliner "jüdische Salon" um 1800. Emanzipation in der Debatte*, De Gruyter, Berlin-Boston, 2012.

⁴² *Ivi*, p. 60.

come «un genio isolato e perturbante»⁴³, che in Francia non incontra il favore del pubblico: la sua opera porta avanti istanze scomode e per questo è osteggiata da ogni parte, dai «nobili cavalieri della religione e gli scudieri borghesi della morale, i legittimisti della politica e i legittimisti del matrimonio»⁴⁴, nonché dai gruppi di potere del settore teatrale che sabotano le sue opere.

5. Le lettere *Sul teatro francese* e il «palcoscenico dello scontro fra i sessi»

Il tema delle relazioni coniugali ed extraconiugali, che rappresentano un tema caldo nel dibattito culturale a Parigi, sono al centro della seconda e della terza lettera *Sul teatro francese*⁴⁵. Qui, come già nel *Rendiconto parigino*, le dimensioni del teatro e della metropoli diventano un tutt'uno: Parigi è intesa come un palcoscenico universale (*Weltbühne*), in cui «ogni giorno viene recitata una parte della storia del mondo»⁴⁶. Teatro delle grandi commedie e tragedie che affollano le strade della città, la metropoli è per Heine il punto di osservazione privilegiato della storia presente. L'intersezione tra l'analisi sociale e la critica teatrale che qui lo scrittore propone, costituisce una vera innovazione per la letteratura tedesca, che per la prima volta vede applicare l'arma della polemica alla materia drammatica⁴⁷.

Il problema dei conflitti coniugali può dispiegarsi libero nelle commedie e nei *vaudevilles* dei teatri dei *boulevards*, potendo essere rappresentato in tutta la sua crudezza e immediatezza. Questo tipo di teatro popolare, infatti, era considerato generalmente frivolo e innocuo dal potere politico, tanto da essere esentato da ogni forma di censura⁴⁸.

Il *Lustspiel*⁴⁹ o commedia offre secondo Heine un quadro ampio e deciso della «condizione sociale» francese⁵⁰. Vi si rappresentano opere spesso destabilizzanti, con tematiche ritenute scandalose o controverse, caratterizzandosi anche come «il palcoscenico di ogni scontro atavico tra sessi»⁵¹. I francesi riversano e rielaborano qui la

⁴³ *Ivi*, p. 61.

⁴⁴ *Ivi*, p. 60.

⁴⁵ Il saggio, il cui titolo è *Ueber die französische Bühne. Vertraute Briefe an August Lewald* (Geschrieben im Mai 1837, auf einem Dorfe bei Paris), è composto di dieci lettere indirizzate a A. Lewald, direttore della *Allgemeine Theater-Revue*, pubblicate inizialmente sulla rivista di Lewald (1838), quindi in volume in *Salon IV* (1840).

⁴⁶ H. Heine, *Französische Zustände*, DHA 12/1, p. 452.

⁴⁷ M. Windfuhr, *Heinrich Heine. Revolution und Reflexion*, Stuttgart, Metzler, 1976, pp. 140 ss.

⁴⁸ A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1964, vol. 2, p. 210.

⁴⁹ Heine sembrerebbe giocare qui con il termine tedesco *Lustspiel*, letteralmente 'gioco del piacere' per indicare lo stretto legame tra la commedia e la materia erotico-sentimentale.

⁵⁰ Heine, *Ueber die französische Bühne (UFB)*, DHA 12/1, p. 237.

⁵¹ *Ivi*, p. 238.

scottante problematica matrimoniale delle relazioni adulterine. Il commediografo francese trae a sua volta la materia drammatica dalla realtà, ma si tratta di una comicità becera, avverte Heine, poiché si approfitta di un dramma sociale per un tornaconto di tipo economico.

Nella seconda lettera *Sul teatro francese*, Heine introduce l'elemento del carattere nazionale per spiegare le tendenze prevalenti che si osservano nei drammi francesi a confronto con quelli tedeschi. Le liti tra i due sessi che dominano il teatro popolare francese appaiono più accese che altrove non solo per mancanza di censura⁵², ma anche perché la donna ha acquisito qui, secondo Heine, una libertà di movimento estranea a ogni altro paese. In Germania, le battaglie amorose possono al massimo presentarsi sottoforma di «insurrezione improvvisa», ma si combattono per lo più «in sordina» e contemplano «escamotage, strategie, agguati, segreti, incursioni notturne e ambigui accordi di pace»⁵³. In Francia, dove «il conflitto tra coniugi avviene con armi pari», si assiste invece «alle più terribili battaglie domestiche». Queste battaglie si ripropongono non solo a teatro, ma anche nella politica, giacché il teatro non fa che riflettere quegli stessi conflitti che dominano ogni giorno la vita cittadina nei seggi elettorali⁵⁴.

Attraverso l'espedito del carattere nazionale, Heine lega lo sviluppo della commedia alla situazione politica, che diventa così un pretesto per criticare da un lato la sfrenatezza materialistica francese, dall'altro l'indifferentismo filisteo dei tedeschi. La rivoluzione materiale, «la grande despota», ha favorito infatti fenomeni come l'allentamento dei costumi e lo smantellamento della morale precostituita, che si osserva anche a teatro con il «sovvertimento di ogni autorità»⁵⁵, come la rottura di ogni legame con la tradizione, da quelli familiari a quelli politici. Attraverso la rappresentazione drammatica di contrasti e collisioni varie, si configura così una forma di anarchia teatrale che diventa lo specchio della disintegrazione della società sin dalle sue fondamenta. Questa deriva morale – di cui Fourier aveva parodisticamente analizzato gli esiti configurando una vera e propria *società del cornifico*, classificata in una rigida quanto burlesca «tassonomia»⁵⁶ – è legata per Heine allo sviluppo radicale del materialismo, esito estremo del *furor* rivoluzionario, verso cui i francesi sono spinti per naturale inclinazione⁵⁷.

⁵² Sulla proliferazione di questa tematica a teatro, si veda A.M. Des Granges, *La comédie et les mœurs sous la Restauration et la Monarchie de Juillet (1815-48)*, Paris, A. Fontemoing, 1904.

⁵³ Heine, *UFB* cit., p. 239.

⁵⁴ *Ivi*, pp. 238-39.

⁵⁵ *Ivi*, p. 237.

⁵⁶ P. Simone, *La santa prostituzione e la 'Civiltà' delle coma*, in C. Fourier, *Tavola analitica del cornificio*, Milano, ES, 2005, pp. 58-77.

⁵⁷ Sul materialismo francese, Heine insiste in *Zur Geschichte* cit., p. 48 ss.

Il materialismo ha sì annullato con la rivoluzione ogni sentimento morale, ogni forma di repressione e tabù borghese, ma rischia per Heine di produrre all'estremo opposto un'altra radicale forma di dispotismo: quelle delle libertà incontrastate, frutto di «una rabbia egualitaria, che non aspira ad elevare le bassezze, ma a livellare le altezze»⁵⁸. La polemica è qui rivolta contro la *vertigine egualitaria* che ha investito la Francia post-rivoluzionaria con la deriva materialistica. Heine, che articola questa critica anche in *Lutezia*, applica qui per la prima volta il problema materialistico al contesto domestico: le contraddizioni e le dinamiche interne al matrimonio non fanno che riproporre su piccola scala i grandi conflitti sociali.

I tedeschi vengono sottoposti a loro volta ad una disamina caratteriale, sentimentale e politica, che consente a Heine di avanzare una polemica 'contrastiva' tra Francia e Germania. Chiarendo attraverso un gioco dialettico la sostanziale differenza di ordine politico che separa i due popoli, i due paesi vengono posti agli antipodi di due differenti esperienze politiche: se in Francia domina il materialismo, allora caratterizza i francesi un temperamento rivoluzionario, che tende a mettere in discussione le relazioni di potere vigenti, infrangere i costumi e i vincoli istituzionali. All'opposto, il carattere ossequioso e sognatore del tedesco favorisce un'attitudine politica conservatrice, restia a ogni cambiamento. Tale attitudine è per altro indicata da Heine come la responsabile della stagnazione e dell'inerzia politica della Germania, che a sua volta costituisce un altro fondamentale obiettivo della polemica heiniana.

Nella terza lettera *Sul teatro francese*, Heine prosegue la polemica anti-materialistica, per applicarla quindi ai rapporti sentimentali. Gli orientamenti politici si esternano infatti anche tra le pareti domestiche, caratterizzando gli atteggiamenti prevalenti nelle relazioni amorose. In questo modo, l'amore appare a teatro svuotato di ogni significato: esso è concepito non tanto come un *topos* sentimentale, quanto come l'oggetto di uno studio sociologico. L'analisi delle relazioni amorose vigenti consente anche una disamina più ampia che coinvolge la questione morale. Le relazioni sentimentali in Francia (*Verhältnisse*) vengono infatti messe in scena sottoforma di 'contrast' (*Mißverhältnisse*), mentre il matrimonio (*Ehe*) appare soprattutto come 'adulterio' (*Ehebruch*)⁵⁹. Questi conflitti gettano luce secondo Heine su una più ampia condizione della Francia alle prese con la questione morale borghese: in Francia la morale, ovvero la «religione penetrata nei costumi»⁶⁰, sostituendosi al cattolicesimo, ha spazzato via a un tempo le idee di infedeltà e adulterio, quindi di peccato.

⁵⁸ Heine, *UFB* cit., p. 237.

⁵⁹ *Ivi*, p. 242.

⁶⁰ *Ibidem*.

Il proliferare delle relazioni extraconiugali e dei conflitti tra gli sposi appare agli occhi di Heine come «il concime»⁶¹ su cui germina la commedia: l'adulterio in Francia è talmente praticato da non essere percepito come scandaloso. Il francese, tendenzialmente portato a intraprendere azioni sregolate e irruente in virtù della sua natura rivoluzionaria, si caratterizza a livello sentimentale per la costante messa in discussione del vincolo matrimoniale che fa e disfa con incredibile disinvoltura. Al contrario per il tipo tedesco romantico sognatore e privo di furor, «il quieto focolare domestico»⁶² rappresenta un *habitat* naturale che in nessun momento penserebbe di abbandonare o tradire.

Questa situazione comporta a teatro degli scenari fissi: la protagonista dei drammi francesi è di preferenza la donna sposata, che diventa l'oggetto del desiderio proibito di ogni uomo. Al contrario nel dramma tedesco la vera protagonista delle vicende amorose e dei corteggiamenti è la donna nubile e vergine. Quest'ultima, aggiunge Heine, gode della massima libertà fino a che non si sposa, mentre in Francia avviene il contrario: le ragazze conducono fino al matrimonio «la più osservante vita monacale»⁶³, ma una volta sposate indulgono in uno sfrenato libertinaggio.

Tedeschi e francesi appaiono diametralmente opposti non solo a livello sentimentale e politico, ma anche letterario: se al tedesco risulta incomprensibile l'incessante *Sturm und Drang* della passione che alimenta il dramma francese, al francese è del tutto estranea la «quieta discrezione, la vita onirica avida di presentimenti e ricordi» che anima la poesia tedesca⁶⁴.

Heine chiude la riflessione sul teatro francese con l'amara constatazione di come tali scenari provochino in lui i più cupi sentimenti. Di fronte a un così netto realismo egli ammette di non ridere più da tempo di «Arnal [...], di Jenny Vetpré [...] e nemmeno di Mademoiselle Dejazel». Dinnanzi alla commedia della vita, la farsa si stempera, il riso si incrina in una smorfia di afflizione. L'osservatore in esilio non può che inorridire di fronte alla crudezza della condizione sociale materiale portata in scena dai francesi. Quando si accorge che «la commedia finisce nella realtà, nei bassifondi della prostituzione, nelle sale dell'ospedale di St. Lazare, sui tavoli di anatomia», Heine fatica a trattenere le lacrime, rivelando un sentimento di empatia proprio verso la miseria della condizione femminile⁶⁵.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ivi*, p. 245.

⁶³ *Ivi*, p. 242.

⁶⁴ *Ivi*, p. 245.

⁶⁵ *Ivi*, p. 239.

6. “Splendori e miserie” del *demi-monde*: la *danseuse publique*

Heine si esprime sulla condizione del femminile con tono empatico, arrivando a identificarsi soprattutto con le sorti svantaggiose delle donne-artiste.

Nell'articolo V di *Lutezia*, Heine riflette sulla condizione di sfruttamento dell'attrice che è anche mondana: il destino di coloro che hanno scelto la carriera artistica, infatti, coincide nella maggior parte dei casi con la vita del *demi-monde*. Secondo Heine «la scena francese è ricca di attrici di sommo valore [...] stupendi ammirevoli ingegni», che possono svilupparsi nell'arte teatrale «causa un'ingiusta legislazione, causa l'usurpazione degli uomini»⁶⁶. Se da un lato il teatro ha il pregio di accogliere tutte coloro che non hanno opportunità pubbliche di carriera e sono escluse dall'esercizio politico, d'altra parte questo ambiente dimostra nei suoi meccanismi interni di perpetrare altre forme di ingiustizia sociale e di sfruttamento femminile. La donna che ha deciso di dedicarsi alla carriera artistica può sì far valere le sue doti a teatro, ma è tenuta a sottostare a un altro sistema gerarchico maschile di potere, quello degli impresari: queste donne diventano «attrici o mondane o entrambe le cose insieme [...] giacché in Francia [...] gli attori sono ancor sempre considerati dei reprobî e [...] perseverano nell'arretratezza d'una brillante sudicia vita di *bohémien*»⁶⁷.

Negli scenari precarissimi della *bohème*, le attrici-mondane sono vittime di «ingiustizie sociali»⁶⁸, secondo un'espressione che Heine userà in seguito: non ricevono alcun compenso e sono costrette nel migliore dei casi a pagare una somma mensile per poter apparire a teatro, nel peggiore a sottostare a una perenne condizione di dipendenza economica, professionale e sessuale rispetto a più influenti figure maschili; insomma, si ritrovano «mantenute da scialacquatori o da pescecani». Queste donne non sono «né cattive, né false», né avide come si vorrebbe credere, ma solo dipendenti dalla «necessità del momento, il bisogno, la vanità», in un sistema che non tutela il lavoro dell'artista, ma al contrario legittima tale forma di sfruttamento⁶⁹.

Le stesse dinamiche sono oggetto di un'analisi nell'ambiente della danza: Heine riconosce come quest'arte si faccia portavoce del sentimento sociale del tempo, rappresentando una sorta di sismografo della modernità, o meglio, un barometro della vita borghese parigina, tanto che diventa imprescindibile anche per i poeti analizzarne

⁶⁶ Heine, *Lutezia* cit., p. 63.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ M. Werner-H. Houben (Hrsgg.), *Begegnungen mit Heine, 1847-1856*, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1973, vol. 2, p. 243.

⁶⁹ Heine, *Lutezia* cit., p. 64

gli esiti, come afferma Heine⁷⁰. In questo fu vicino, com'è noto, a quei 'ballettomani' che avevano fatto della danza una materia di studio⁷¹, avviando con essa anche la critica sociale della danza⁷². In Heine tale critica si ritrova ad esempio nella poesia *Pomare* (*Romanzero*, 1851).

Nel dibattito pubblico destò scalpore la storia della ballerina Pomare, che per un certo tempo fu sulla bocca di tutti, poiché la tragica morte di questa donna aprì uno squarcio sulla precarietà della *bohème* e della miseria del *demi-monde*. Quale tipo delle «femmes pâles, aux traits réguliers, d'une beauté un peu fantôme [...] un peu du sphynx», Pomare attrae Heine a tal punto da ispirarne l'omonima poesia, come ricorda l'amica Caroline Jaubert alla platea del suo salotto parigino⁷³.

Ispirata a un fatto di cronaca mondana del 1847, *Pomare* descrive la parabola discendente di Elise Sergent, una ballerina di polka del Jardin Mabille, il cui soprannome 'Pomare' era legato alla somiglianza con l'esotica regina di Otahiti. Gli aspetti biografici e realistici della vicenda sono tratti da alcuni documenti cronachistici e studi fisiologici dell'epoca, come la *Histoire véritable du Bal Mabille* che ripercorre le tappe della biografia di Pomare, dagli esordi fino alla tragica morte, terminando con la chiosa moralistica «Sic transit gloria mundi»⁷⁴. Allo stesso modo nel trattato *Paris dansant* (1845) di un anonimo autore falansteriano dell'*École Sociétaire* troviamo descritte le condizioni di vita e di lavoro delle «femmes jeunes et pauvres» della 'Parigi danzante' degli anni Quaranta⁷⁵. Questi documenti sono fondamentali perché contengono allusioni puntuali a cose e persone evocati da Heine nella propria *Pomare*, permettendo così di contestualizzare la materia viva della sua poesia.

In quattro strofe, Heine ripercorre le tappe del brillante successo della ballerina fino al tragico declino con la malattia, restituendo tutte le drastiche contraddizioni del *divertissement* pubblico: dalla visione grandiosa e maestosa di una dea danzante dal fascino trascinate, allo splendore e alla miseria sociale della *courtisane* e *fille publique* con la morte nuda e cruda del bel corpo riverso su un tavolo di anatomia.

⁷⁰ Werner-Houben (Hrsgg.), *Begegnungen mit Heine* cit., p. 62.

⁷¹ Si vedano, ad esempio, gli articoli su *La Presse* di Théophile Gautier, grande amico di Heine e a questi vicino per sensibilità e intenti letterari.

⁷² Cfr. L. Ruprecht, *The romantic bal goes critics. Dance goes public*, in M. Kant (ed.), *The Cambridge Companion to Ballet*, CUP, 2007, pp. 175-83.

⁷³ C. Jaubert, *Souvenirs. Lettres et correspondances. Berryer, 1847 et 1848, Alfred de Musset, Pierre Lanfrey, Henri Heine*, Paris, Hetzel, 1881, p. 302.

⁷⁴ A. Vitu-J. Frey, *Physiologie du bal Mabille*, Paris, Carrier, 1844, pp. 35-50.

⁷⁵ *Paris dansant, ou Les filles d'Hérodiade, folles danseuses des bals publics: le bal Mabille, la Grande-Chaumière, le Ranelagh, etc.*, J. Breauté, Paris, 1845.

Pomare contiene la denuncia di una problematica sociale dilagante nella Parigi del XIX secolo, quella della «femme vénale»⁷⁶. Heine smaschera qui l'attrattiva del fenomeno del *bal public*, mostrandolo in tutta la sua ipocrisia sociale e materiale. Confrontandosi con questo evento mondano e di evasione per eccellenza, Heine mette a nudo la condizione di miseria di ballerine-cortigiane costrette a lavorare giorno e notte per sbarcare il lunario.

Occorre precisare che il Bal Mabille era un luogo di piaceri e di trasgressioni di ogni sorta per l'alta società borghese che restituiva una panoramica del peggiore sfruttamento femminile. Il Bal Mabille si svolgeva all'interno di uno dei cosiddetti *jardins d'agrément*: dietro pagamento di un biglietto di ingresso non solo offriva spettacoli danzanti, ma anche prestazioni di tipo sessuale e, per questo, era tenuto sotto stretta sorveglianza dalla polizia⁷⁷. Le ballerine sono *lorettes*⁷⁸, le danze che vi si ballano (la polka, lo chahut e il can can) sono considerate scabrose.

Pomare è descritta da Heine prima come un corpo danzante e opera d'arte pulsante, poi come corpo anatomico privo di vita. Il declino è talmente repentino che il poeta gioisce persino della sua morte: «Grazie a Dio l'hai fatta finita / grazie a Dio sei morta»⁷⁹.

Heine redige la poesia solo nel 1851, quattro anni dalla morte della ballerina. L'occasione di rievocare quella stagione buia del ballo pubblico è legata con ogni probabilità al confronto con Fanny Lewald, scrittrice prolifica e impegnata sul fronte dei diritti delle donne, cugina tra l'altro di quell'August Lewald al quale Heine aveva indirizzato le lettere *Sul teatro francese*.

Nel 1850 Fanny si trova in visita nell'appartamento di Heine. I due discutono del Bal Mabille, «dell'impressione triste e imbarazzante che provocava loro la vista di quella depravazione della bellezza»⁸⁰. Nel ricordare la vicenda, il poeta non nasconde come ciò provochi in lui un profondo malessere, convenendo con Fanny che la bellezza della scintillante vita parigina non sia altro che «il manto verde che ricopre la palude abissale della civiltà»⁸¹.

Fanny, che aveva spedito a Heine la *Geschichte der Frauen* (Storia delle donne) di Georg Jung su richiesta di lui, riporta nelle sue *Erinnerungen* (Ricordi) alcune riflessioni del poeta emerse durante quell'incontro. Emerge qui la posizione di Heine contraria a una

⁷⁶ J.-P. Aron, *Misérable et glorieuse la femme du XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1980, p. 46.

⁷⁷ 'Bal' in *Dictionnaire de la Danse*, Larousse, Paris, 1999, p. 682.

⁷⁸ H. Managlier, *Paris Impérial: La vie quotidienne sous le Second Empire*, Paris, 1991, p. 87.

⁷⁹ H. Heine, *Pomare*, DHA 3/1, p. 31.

⁸⁰ F. Lewald, *Erinnerungen an Heinrich Heine* in Werner-Houben (Hrsgg.), *Begegnungen mit Heine* cit., p. 209.

⁸¹ *Ibidem*.

«emancipazione sfrenata» della donna e favorevole invece all'idea di matrimonio come istituzione che la tuteli: «Affidiamo alle donne [con il matrimonio] tutto il futuro, le generazioni dell'avvenire, per questo non possiamo lasciare che girino ancora per le strade. Dobbiamo preservalle dalle ingiustizie sociali attraverso ragionevoli istituzioni — in pratica dobbiamo occuparci di loro. Questo è il punto»⁸². Ma Heine afferma anche che il matrimonio, per come è concepito fino a ora, non sia sufficiente a garantire i diritti della donna e necessiti di correttivi: «Il rapporto tra i sessi è irrimediabilmente corrotto. Finora abbiamo da un lato la coercizione del tutto intollerabile del matrimonio poliziesco del cristianesimo, e dall'altro la depravazione in cui è scaduto il concubinato, talmente illegale e contro-natura da essere considerato una vergogna. Tutto questo deve cambiare»⁸³.

7. Riconsiderare la *femme*: dall'utopia pan-erotica alla questione sociale

Dalle riflessioni qui ripercorse si evince come l'osservazione della donna nel *milieu* parigino modifichi la consapevolezza di Heine nei riguardi della *querelle des femmes*. L'esperienza della cruda e degradata realtà metropolitana post-rivoluzionaria favorisce uno spostamento ideologico, che conduce Heine da un'iniziale postura romantico-utopistica a una visione più netta e consapevole della questione sociale attorno al problema dell'emancipazione femminile. Attraverso l'adesione e il confronto con le teorie protosocialiste prima e socialiste poi, Heine matura via via uno sguardo più critico, che si traduce anche nell'elaborazione di una nuova concezione del femminile più realistica e disincantata. Ciò emerge a partite dalla considerazione della posizione della donna all'interno dell'ampio contesto sociale e politico francese, che viene indagato negli esiti rivoluzionari, sviscerato nei meccanismi e smascherato nelle possibili contraddizioni in termini dialettici e razionalisti. La particolare disamina della questione sociale nel teatro rivela un occhio vigile nei riguardi della situazione morale, e più nello specifico della vita della donna dentro il matrimonio, dei suoi bisogni e delle conseguenze delle sue scelte. Queste analisi, che ci rivelano uno Heine estremamente vigile e consapevole delle trasformazioni sociali in atto, (nonostante la costante ironia e il gioco del paradosso proprie della sua poesia), andrebbero inquadrare nella temperie del

⁸² *Ivi*, p. 243.

⁸³ *Ivi*, p. 210.

nascente materialismo scientifico, che di lì a poco si sarebbe pronunciato anche sul tema dell'emancipazione della donna all'interno della questione proletaria⁸⁴.

La condizione lavorativa della donna-artista nella capitale parigina è di fatti un altro tema affrontato da Heine nella sua polemica anti-capitalistica. È il particolare contesto dell'industria culturale, delle sale da ballo e dei teatri, centri nevralgici del *demi-monde*, a mostrare la precarietà di quella «sudicia vita» che lo scrittore scruta con coinvolgimento critico e compassionevole a un tempo. Sia l'incrinarsi dei rapporti sociali, sia il peggioramento delle condizioni lavorative che si registrano dalla fine della Monarchia di Luglio rappresentano un problema, soprattutto per la parte femminile. Tra gli anni Trenta e Quaranta, Heine sembra inoltre mettere in discussione l'idea entusiastica della rivoluzione: la Francia, da sempre indicata dalla Giovane Germania come la cartina tornasole di un ideale percorso rivoluzionario, emerge in tutta la sua irruenza come "terribile" (*entsetzlich*)⁸⁵, sì che il modello sembra progressivamente sfaldarsi. Inoltre, Heine matura via via la consapevolezza di come l'esempio francese non possa essere applicato alla Germania.

Nelle lettere *Sul teatro francese*, Heine utilizza l'espedito della critica teatrale per illustrare le contraddizioni della società e imbastire così una polemica di natura ideologica, che prende ironicamente le mosse dalla teoria dei caratteri nazionali. Ponendo a confronto le naturali inclinazioni e i temperamenti dei francesi e dei tedeschi, Heine mette a nudo il paradosso degli estremismi, in cui né il materialistico francese, né lo spiritualismo tedesco sembrano offrire infine un modello politico virtuoso, né a livello socio-politico, né a livello domestico e interrelazionale. In tale orizzonte, si evidenzia altresì una presa di posizione rispetto alla questione femminile, che era emersa in Francia con un destabilizzante vigore rivoluzionario.

L'emancipazione, da sempre considerata da Heine quale il «compito dell'intero mondo civilizzato»⁸⁶, non può progredire per lo scrittore in maniera incontrollata, ma deve essere controbilanciata da altre spinte. Proprio le ultime dichiarazioni sul tema del matrimonio nel dialogo con la Lewald evidenziano di fatto un ripensamento e una presa di posizione più moderata da parte di Heine nei confronti di quest'istituzione, che egli considera, tutto sommato ancora positiva per la donna rispetto alla precarietà degli

⁸⁴ Con il circolo dei giovani hegeliani e protosocialisti Ruge, Heß, Börnstein, Herwegh e Marx Heine è in stretto contatto a Parigi. Con Marx in particolare ha un fecondo scambio tra il 1843-44, che lascia una traccia importante nella sua produzione a partire da *Deutschland. Ein Wintermärchen* a *Zeitgedichte*. Se i rapporti tra Heine e Marx sono stati ampiamente indagati dalla critica, quelli con Friedrich Engels sono invece rimasti in ombra.

⁸⁵ È un termine che ricorre spesso in Heine in relazione al dirompente fenomeno rivoluzionario, anche nella terza lettera *Sul teatro francese*.

⁸⁶ Heine, *Reisebilder*, DHA 7/1, p. 69.

scenari che si profilano al di fuori di esso. Appellandosi al bilanciamento tra il cattolicesimo dogmatico e il radicale materialismo, Heine sostiene in ogni caso la necessità di adempiere ancora una volta a quella sintesi tra spirito e carne, tra castigazione della morale ed emancipazione delle libertà — sintesi per altro, all'origine della sua missione letteraria e ideologica a Parigi.