

Imperfect Simulacra, Mortal Bodies and Immortal Creatures. Heinrich Heine’s “Florentinische Nächte”

Alessandro Fambrini

Abstract

Between the late eighteenth and early nineteenth century, science began to investigate the reproducibility of the human being, both biologically (via experiments on electricity, Galvani and Volta) and mechanically (automata, animated dolls). Literature reflects this idea. German literature from the nineteenth century offers many examples of artificial creatures, generally seen as inferior to humans: this inferiority is linked to the fact that they seem to lack an essential part, consisting in something immaterial, namely the soul. Our hypothesis, however, is that behind these imperfect simulacra lies the idea of a new, different perfection. Our specific focus will be on a text by Heinrich Heine, “Florentinische Nächte”.

Keywords

Heinrich Heine; Simulacra; German literature; Posthuman; Nineteenth century

Simulacri imperfetti, corpi mortali e creature immortali. “Florentinische Nächte” di Heinrich Heine

Alessandro Fambrini

I

Tra fine Settecento e inizio Ottocento la scienza comincia a indagare la riproducibilità dell’essere umano, sia per via biologica (gli esperimenti sull’elettricità, Galvani e Volta), sia per via meccanica (gli automi, le bambole animate). Tale idea si riflette in letteratura: il *Frankenstein, or, The modern Prometheus* (*Frankenstein o il moderno Prometeo*, 1818) di Mary Shelley è un ponte tra il *gothic novel*, in cui il fantastico e l’occulto contaminano di notturno la rappresentazione della realtà, e un nuovo atteggiamento che assegna alla scienza le potenzialità del meraviglioso, spostando «la fonte del terrore dal soprannaturale allo scientifico» (Evans 2009: 13) e inaugurando simbolicamente e concretamente il genere della fantascienza¹. È un fantastico di tipo nuovo quello che si coagula nelle forme riconoscibili del romanzo di Mary Shelley e che emerge in modo diffuso nel primo scorciò dell’Ottocento. In Germania, in particolare, dalle macerie del romanticismo la tensione verso il meraviglioso emigra verso ciò che nella cultura

¹ Questa è la tesi di Brian W. Aldiss in *Billion Years Spree. The History of Science Fiction*, Weidenfeld & Nicolson, London 1973 (poi ampliato in: *Trillion Years Spree. The History of Science Fiction*, con David Wingrove, Gollancz, London 1986), successivamente ripresa e condivisa poi da numerosi studiosi, a partire da Robert Scholes e Eric S. Rabkin in *Science Fiction: History, Science, Vision*, Oxford University Press, Oxford 1977. Anche Darko Suvin, nel suo seminale e capitale *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, New Haven 1979, definisce il romanzo di Mary Shelley come un cardine situato sull’asse Swift-Wells, link tra il paradigma utopico in cui egli individua l’origine della *science fiction* e l’assunzione della scienza come agente della modernità nel *romance* tardo-ottocentesco.

dell'epoca possiede statuto di centralità rispetto ai movimenti anche convulsi che caratterizzano l'evolversi del secolo: la logica scientifica e le sue ricadute attraverso le innovazioni tecnologiche.

In questo processo di rivolgimenti e sussulti, tuttavia, i vecchi dèi fanno fatica a morire: e la creatura artificiale nel corso dell'Ottocento e per buona parte del Novecento viene rappresentata come inferiore all'umano. Proprio *Frankenstein* è un'epitome di questa tendenza: la Creatura è irrimediabilmente assegnata al rango di *monstrum*, pur in presenza di qualità intellettuali e morali che ne fanno per molti versi un uomo ideale. Ma si tratta dell'uomo ideale dell'Illuminismo, l'uomo-macchina che nel proprio principio giustifica la possibilità di essere costruito e riprodotto come qualsiasi meccanismo automatico, e anzi portato a perfezione ben al di là di quelle che sono le caratteristiche umane. Tale prospettiva è implicita nella celebre formulazione di La Mettrie, che retoricamente si chiede:

Occorre altro [...], per provare che l'uomo non è che un animale, ossia un insieme di molle che si caricano tutte le une con le altre senza che si possa dire da quale punto del cerchio umano la natura abbia cominciato? (de La Mettrie 1990: 58)

E continua:

Se queste molle differiscono fra loro non è che per la sede e per il grado di forza, e mai per la loro natura: e di conseguenza l'anima non è che un principio di movimento, o una parte materiale sensibile del cervello che si può, senza tema di errore, considerare come una molla principale di tutta la macchina che ha un'evidente influenza su tutte le altre e sembra perfino essere stata fatta per prima; in modo che tutte le altre ne sarebbero soltanto un'emersione, come si vedrà da alcune osservazioni, che io riferirò, fatte su diversi embrioni. L'oscillazione naturale, propria della nostra macchina, di cui è dotata ogni fibra e, per così dire, ogni elemento fibroso, simile a quella di un pendolo, può sempre avvenire. A mano a mano che si perde bisogna rinnovarla, quando langue bisogna darle forza, affievolirla invece quando è oppressa da un eccesso di forza e di vigore. E soltanto in questo che consiste la vera medicina. Il corpo non è che un orologio, di cui il nuovo chilo è l'orologiaio. (*Ibid*: 58-59)

L'idea del corpo come orologio, variamente ripresa negli scritti dell'e-

poca², pone in primo piano quella che secondo Lewis Mumford³ è la macchina-chiave della modernità, che struttura in organizzazione del tempo la perfezione meccanica e con ciò dichiara il tempo come un assoluto, nel rapporto con il quale si misura il valore (un valore sostanzialmente economico): ciò che più dura, più vale, e la macchina-uomo, che ha un tempo di scadenza segnato, è potenzialmente inferiore ad altri organismi di più lunga portata.

E se il corpo non è che un orologio, «se l'anima non è che un principio di movimento o, peggio ancora, una molla principale di tutta la macchina», come scrive Antonio Caronia, «nulla in linea di principio esclude che l'uomo possa essere replicato artificialmente» (1996: 19). È questo l'assioma che si incarna nella figura dello scienziato, del Victor Frankenstein in cui Mary Shelley proietta quel potenziale di conoscenza e progresso attraverso la scienza e la tecnica che comprende anche il suo opposto, ovvero assenza della ragione e insieme sua crisi. «Mostro prodotto dal sonno della ragione», definisce Giovanna Covi la «creatura perturbante e innominabile, vero prodigo divino» (1994: 88) di Mary Shelley, in una lettura che assegna il mostruoso al lato oscuro e irrazionale delle forze che agiscono in Victor: ma in realtà c'è di più, c'è la risultante di entrambe le opposte tensioni che animano l'azione dello scienziato, quella che lo innalza verso il desiderio di conoscenza e il sogno di trascendenza e quella che lo precipita nel calderone indifferenziato del pre-razionale. In *Frankenstein* agisce cioè quella logica post-illuministica che alle creature artificiali, non umane, inumane, ricorrenti nelle pagine della letteratura ottocentesca, assegna come contrappeso e reazione alla loro superiorità supernaturale e/o macchinale la mancanza inevitabile di qualcosa di sostanziale, un quid che va oltre l'aspetto fisico e le capacità razionali. Questo quid, che possiamo definire sommariamente come 'anima', marca il territorio dell'umano e ne esclude chi ne è privo, sia esso dotato di capacità intellettuali e morali superiori come la Creatura di

² Scrive ad esempio Diderot: «Considerate l'uomo automa come un orologio ambulante: supponiamo che il cuore rappresenti la grande molla, e che le parti contenute nella cassa toracica siano gli altri pezzi principali del meccanismo di movimento. Immaginate che nella testa ci sia un campanello provvisto di martelletti da cui si dipartono un numero infinito di fili che vanno a finire in tutti i punti della cassa. Mettete sopra questo campanello una di quelle piccole figure con cui adorniamo la parte superiore delle nostre pendole; essa deve porgere l'orecchio rivolgendolo in basso, come un musicista che ascolti se il suo strumento è ben accordato: questa piccola figura sarà l'anima» (Diderot 1984: 24-25).

³ Cfr. Mumford 1934.

Mary Shelley o di sensibilità ed empatia come la Sirenetta di Andersen⁴ o l’Ondina di La Motte Fouqué⁵. È lo stesso principio che Heinrich Heine, sul quale s’impernierà in seguito il nostro intervento, riprende ironicamente nel celebre passo con cui si apre il terzo libro del suo *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (*Per la storia della religione e della filosofia in Germania*, 1834):

Circola la leggenda che un meccanico inglese, già inventore di macchine artificiali, avesse infine avuto l’idea di fabbricare anche un essere umano; l’impresa gli sarebbe finalmente riuscita, l’opera delle sue mani poteva assumere le espressioni e i comportamenti di un uomo, nel petto di cuoio celava perfino una specie di sentimento umano, per nulla diverso dai normali sentimenti degli inglesi, poteva comunicare in toni modulati le sue sensazioni, e il frusciare, il raspare e l’avvitarsi dei meccanismi interni, dava a quei toni un accento autenticamente inglese; in breve, questo automa era un perfetto gentleman, e non gli mancava nulla per essere un autentico essere umano se non un’anima. Quella però il meccanico inglese non aveva potuto dargliela, e la povera creatura, che si rendeva conto della propria mancanza, tormentava giorno e notte il suo creatore con la preghiera di dargliela, un’anima. Una richiesta che, ripetendosi con sempre maggiore urgenza, alla fine fu così insopportabile a quell’artista, che egli pensò bene di fuggire dalla sua opera d’arte. L’automma, tuttavia, prese subito un espresso postale, lo seguì in continente, seguitò a incalzarlo, qualche volta riusciva a trovarlo e in quelle occasioni gli gracchiava e gli grugniva in faccia: give me a soul! (Heine 1979: 79)⁶

Ma non solo: alla condanna dell’inumanità sono destinati anche quei soggetti le cui origini ricadono al di fuori dei confini filogenetici tradizionali, sia perché provengono da mondi-altri rispetto a quelli ai quali si assegna la liceità di ‘umano’ (è questo il caso della Venere rediviva della novella di Eichendorff *Das Marmorbild* (*La statua di marmo*, 1818), in cui la misura dell’umano si stabilisce attraverso la dialettica pagano-cristiano; oppure della serie di ‘selvaggi’ che vengono a turbare i sonni tranquilli degli occidentali e risvegliano i loro terrori più profondi e i loro sensi di colpa: dal diabolico Babo del *Benito Cereno* (1855) di Melville al protagonista ‘nero’ di quello che è uno dei più straordinari romanzi sul doppio di tutto l’Otto-

⁴ Hans Christian Andersen, *Den lille Havfrue*, 1837.

⁵ Friedrich de La Motte Fouqué, *Undine*, 1811.

⁶ Le traduzioni, qui e dove non diversamente indicato, sono mie.

cento, *Armadale* (1864) di Wilkie Collins alla galleria esemplare di stranieri – romeni cinesi africani⁷ – che affollano i racconti di un maestro del fantastico primo-novecentesco come Karl Hans Strobl, altrettanti paradigmi del terrore della contaminazione e del diverso), sia perché la loro genesi ricade al di fuori dall’alveo stabilito da leggi ‘naturali’. Si pensi alle varie tipologie di creatura artificiale: oltre al già rammentato e paradigmatico Frankenstein, ad esempio, alla Olimpia di *Der Sandmann* (*L’uomo della sabbia*, 1815) di Hoffmann, una bambola meccanica con le sembianze di un essere vivente, capace soltanto, tuttavia, di scimmiettare alcune caratteristiche umane in una sinistra parodia delle funzioni vitali più essenziali; o, ancora, alla protagonista di *Alraune* (1911) di Hanns Heinz Ewers, un romanzo più tardo, ma per molti versi imparentato con il fantastico ottocentesco, storia di un esperimento scientifico-alchemico in cui il mito della mandragola viene riattualizzato attraverso un procedimento di inseminazione artificiale che produce una creatura dal fascino irresistibile e assolutamente amorale, destinata a condurre a rovina tutti coloro che incontra sulla sua strada.

Questo paradigma inizia a cambiare, per quanto lentamente e solo in parte, nella seconda metà del Novecento. Con l’ingresso sempre più massiccio nelle nostre vite delle protesi anatomiche e delle neuroprotesi, delle bio-, delle nano- e delle cyber- tecnologie culmina il lungo processo, inaugurato tra Settecento e Ottocento, di caduta di confine tra naturale e artificiale. Tutti siamo almeno potenzialmente entità composite, soggetti di corpi creati e creatori di corpi, anche del nostro. Ha luogo un mutamento di status nelle gerarchie dell’umano e giunge alla fine il percorso che il romanzo di Mary Shelley annunciava: la Creatura di Frankenstein non è più un *monstrum*, è uno di noi, siamo noi. Il cyborg entra nel novero del reale, se non di un quotidiano gestito dalla tecnica, e da incubo regressivo, eco dei mostri ottocenteschi, finisce per incarnare una prospettiva di evoluzione positiva: non più meccanizzazione e tecnicizzazione dell’umano, ma potenziamento delle sue prerogative e accrescimento di orizzonti delle sue prospettive evolutive. Tale fase, che annuncia il tramonto di ciò che è stato definito «complesso di Frankenstein»⁸ (e in correnti recentissime

⁷ Rappresentazioni di totale alterità, una comunità di romeni che vivono in condizioni bestiali, ma dotati di poteri soprannaturali e sinistri, compare in *Take Marinescu* (1917), cinesi malvagi, capaci di esercitare influssi mentali a distanza, sono i *villains* in *Der Fall des Leutnants Infanger* (*Il caso del tenente Infanger*, 1911), mentre un demoniaco stregone africano è al centro del racconto *Busi-Busi* (1917); gli esempi in Strobl potrebbero continuare *ad libitum*.

⁸ L’espressione, coniata da Isaac Asimov per designare la paura delle derive

come il Solarpunk⁹ propone scenari di futuri ecoconsapevoli, in cui scienza e coscienza si abbracciano nella costituzione di un'umanità radicalmente nuova) sembra in realtà il naturale compimento di un percorso organico dietro il quale, ben nascosti, vi sono anche quei simulacri ottocenteschi imperfetti. Già in essi, in nuce, si cela un'idea di perfezione, negata perché giudicata traditrice della matrice umana, e che tuttavia irresistibilmente attrae. Anche quei simulacri, cioè, erano una risposta all'imperfezione alla quale come creature naturali gli esseri umani sono soggetti – o all'incompletezza, riprendendo la categoria di Roberto Marchesini che, nel suo *Post-human* (2002), definisce attraverso il «mito dell'incompletezza» la condizione dell'uomo, «un essere imperfetto che si completa attraverso la cultura» (2002: 15): ma la dialettica tra incompletezza biologica e sua surroga attraverso la cultura è un processo che si sviluppa e muta nel corso del tempo. Lo stadio di imperfezione al quale cerca di ovviare il concetto di anima è quello della caducità: ma si tratta di una soluzione troppo precaria e incerta, che l'evoluzione verso la secolarizzazione della società occidenta-

tecnologiche, si attaglia bene anche all'ambito di un fantastico *tout court*: «A mano a mano che il controllo dell'uomo diminuisce, la macchina assume connotati orrorifici. Anche quando il controllo esercitato dall'uomo non diminuisce visibilmente, o lo fa con un ritmo molto basso, si può, con l'immaginazione, raffigurarsi il momento in cui si realizzi l'autonomia completa della macchina, e avvertire in anticipo la paura. [...] A cominciare dal 1939 io scrissi una serie di racconti sui robot che ebbe molto successo, e mi adoprai a combattere con essi il "complesso di Frankenstein"» (Asimov 1984: 109 e 115).

⁹ Nato e battezzato ufficialmente in Brasile circa un decennio fa con l'antologia *Solarpunk: Histórias ecológicas e fantásticas em um mundo sustentável* (2012) di Gerson Lodi-Ribeiro, il movimento Solarpunk si è diffuso ben presto nel resto del mondo, abbracciando gli ambiti dell'estetica e della progettazione architettonica oltre che della letteratura. In Italia ne è stato pioniere Francesco Verso, con l'antologia curata insieme a Fabio Fernandes *Solarpunk: Come ho imparato ad amare il futuro* (2020) e con il romanzo *I camminatori* (due volumi, 2018 e 2019), mentre a Franco Ricciardiello si deve la raccolta-manifesto *Assalto al sole. La prima antologia solarpunk di autori italiani* (2020). Ma conformemente alle idee che lo animano, il movimento Solarpunk ha luogo soprattutto al di fuori della carta stampata, e principalmente sulla rete. Ecco alcuni dei principali siti di orientamento: <https://solarpunks.net/>; <https://longreads.com/2018/12/12/solarpunk-review/>; http://www.susted.com/wordpress/content/solarpunk-the-pedagogical-value-of-utopia_2020_05/; <https://newrepublic.com/article/123217/new-utopians>; <https://qz.com/quartz/1402716/solarpunk-fashion-fiction-and-design-is-the-new-steampunk/>; <https://hieroglyph.asu.edu/2014/09/solarpunk-notes-toward-a-manifesto/>.

le mina irreparabilmente. Il simulacro, che per sua natura ne è privo, può negoziare su altre basi la pretesa di perfettibilità dell'uomo: e l'orizzonte estremo di tale perfettibilità è l'immortalità.

È questo l'obbiettivo che ha nel mirino il post-umano della nostra contemporaneità, sia che si tratti di immortalità fisica raggiunta attraverso interventi tecnologici o biologici o con ibridazioni corpo-macchina a vario livello, sia virtuale, ottenuta attraverso duplicazione o trasferimento della coscienza sui piani cibernetici e del web. Ma non diversa, benché sepolta sotto strati di camuffaggio che la rendono poco perspicua, è anche la prospettiva di molti testi ottocenteschi, a partire da quel seminale *Frankenstein* che risponde con il suo mostro alla mostruosità della morte. Tenterò di dimostrare questo assunto attraverso un testo di Heinrich Heine, una delle sue opere in prosa, a metà tra *fiction* e memoriale, "Florentinische Nächte" (*Notti fiorentine*, 1836).

II

"Florentinische Nächte", come buona parte della narrativa di Heine, è un testo frammentario, incompiuto. Pubblicato dapprima sul *Morgenblatt für gebildete Stände* nel 1836 poi nella terza parte del *Salon* heiniano nel 1837, il manoscritto rivela una serie di cancellazioni, correzioni e rimaneggiamenti¹⁰ che indicano la difficoltà dell'autore a mantenersi coerentemente nel solco del genere narrativo: come scrive Werner Vordtriede, «evidentemente per lui la forma della novella era una costrizione troppo grande» (1980: 948). E in effetti anche "Florentinische Nächte", come già il suo unico romanzo *Der Rabbi von Bacherach*, resta un'opera sospesa, che sviluppa i propri temi in due soli capitoli (o notti), restando aperta per eventuali continuazioni o aggiunte che non vi furono mai. Tra le divagazioni attraverso le quali il testo è costruito, tuttavia, è possibile rintracciare una serie di fili rossi, il più significativo dei quali sembra essere quello che si riconnette al motivo della statua animata e più in generale del simulacro, nella duplice accezione di ciò che sembra vivo e non lo è e di ciò che non è vivo, ma lo sembra.

Sono due, come abbiamo accennato, le «notti fiorentine» e si svolgono entrambe nel segno di una conversazione tra Maximilian (una sorta di alter

¹⁰ Oskar Walzel, che curò un'edizione heiniana a inizio Novecento ed ebbe modo di visionare il manoscritto, scrive che «quell'iniziare le frasi e interromperle, quel cancellare e riscrivere, sarebbe impossibile da visualizzare in forma di lettura» (1912: 506-507).

ego di Heine) e l'ammalata, forse moribonda Maria. È lui a parlare, e Maria è soprattutto un'ascoltatrice passiva, anche se non riluttante, come se, in una rivisitazione del modello delle *Mille e una notte* (del resto già richiamato nel titolo), le parole del suo interlocutore potessero prolungarle la vita: prolungarla nel sonno, poiché – e qui l'ironia di Heine non resiste allo sberleffo – mentre Maximilian parla, Maria inevitabilmente si addormenta. La si può capire: la narrazione di Maximilian – che poi è il racconto – è fluviale, consiste di frequenti divagazioni e ricordi sconnessi, ruota intorno a centri in continuo movimento, che variano da una all'altra notte, ma anche all'interno della stessa, in quella discontinuità, o disorganicità, che è sempre stata avvertita come il limite della prosa heiniana, ma che in realtà rappresenta la sua cifra specifica, il riflesso di una modernità che Heine avverte come franta, spezzata, impossibile da riportare a unità, se non nel breve spazio della lirica, in cui tuttavia è come se tutto avvenisse per gioco (un serissimo gioco). Tra questi centri tematici cangianti, comunque, due assumono maggiore consistenza e, ricorrendo ripetutamente, finiscono per costituire una vera spina dorsale del racconto: sono quello della statua e quello della musica. Motivi antitetici in apparenza: staticità contro movimento, fissità contro fluidità, essere contro divenire. In realtà vedremo come Heine li usi come contrappunti l'uno dell'altro, rappresentando in entrambi direzioni possibili di un moto che va dall'umano all'oltreumano.

La statua innanzitutto. Maximilian dichiara di essere incapace di innamorarsi di donne viventi, i suoi sensi sono attratti soltanto da statue inanimate e inerti, e attribuisce tale sua condizione a un'esperienza fondante, che risale a quando, a dodici anni di età, si era trovato a trascorrere alcuni giorni insieme alla madre in un castello di famiglia. Lo scenario è quello convenzionale di un certo immaginario romantico, tanto che in esso la critica ha registrato analogie con le ambientazioni di possibili fonti, di storie simili per il portato fantastico¹¹, ma che Heine utilizza come puro materiale archeologico finalizzato a mostrarne ironicamente l'usura:

Ho detto il castello di mia madre, ma per carità non pensi a niente di pomposo o di splendido. Ho preso ormai l'abitudine di chiamarlo così. [...] Era il mio primo viaggio. Per tutto il giorno la vettura camminò

¹¹ Scrive Werner Vordtriede che la descrizione architettonica dei luoghi in cui è ambientata l'esperienza di Maximilian dodicenne «ricorda da vicino il castello della giovane contessa Dolores di Arnim, da Heine tanto ammirato, ma anche le case desolate di E. T. A. Hoffmann e le enigmatiche statue di marmo di Eichendorff» (Vordtriede 1980: 948).

entro un bosco fitto i cui cupi terrori sono rimasti indelebili nella mia memoria, e solo a sera ci fermammo davanti a una lunga sbarra che chiudeva l'accesso a un gran prato. [...] Giovanni, il nostro servitore, che anche lui aveva sentito spesso parlar del "castello" sgranò tanto d'occhi quando il giovane ci condusse nel piccolo edificio cadente ch'era stato dimora del defunto padrone [...]. La bicocca, alta appena un piano, che, a' suoi bei tempi poteva disporre al massimo di cinque vani abitabili, offriva ora il quadro del più pietoso decadimento. Mobili fracassati, tappeti a brandelli, non una lastra intera, il pavimento sconnesso e pieno di buche e, dovunque, tracce detestabili del passaggio di una dissoluta soldatesca. (Heine 1970: 187-189)¹²

Il bosco, il castello e in seguito il giardino disseminato di macerie: è il paesaggio romantico in uno stadio di decadimento e rovina, in cui agisce una servitù goffa e stracciona in mezzo ad arredi grotteschi. Le uniche cose che, pur coinvolte nel generale sfacelo, sembrano possedere ancora una parvenza di vita sono quelle apparentemente più morte: le statue. E sono statue di divinità classiche, di dèe che, su uno sfondo tipicamente notturno, lunare, proiettano nel presente prosaico l'ombra onirica del tempo mitico dal quale provengono:

Veniva anche da qui un senso desolato di devastazione. I grandi alberi eran stati stroncati o abbattuti in gran parte e ironiche piante parassitarie germinavan dai tronchi giacenti. Cespi di mortella cresciuti in disordine segnavan la traccia degli antichi viali. E statue eran sparse qua e là, cui mancavan le teste o, per lo meno, i nasi. Ricordo una Diana le cui parti basse erano avvolte dall'edera scura nel più buffo modo e mi rammento anche di una Dea dell'Abbondanza dalla cui cornucopia non usciva che una quantità d'erbacce male odoranti.

Solo una statua era stata risparmiata, Dio sa come, dalla malvagità degli uomini e del tempo. La si era bensì rovesciata dal piedestallo nell'erba alta; ma quivi giaceva intatta la marmorea Dea, co' bei tratti e coi nobili seni discosti ed erti che spicavano nell'erba alta come un'ellenica rivelazione. Quasi mi spaventai quando la vidi: il simulacro m'incuteva un timore strano, soffocante, e una timidezza segreta non mi consentiva d'intrattenermi a lungo a contemplar l'immagine bella. (*Ibid*: 189-190)

¹² Uso questa traduzione, che risale nella sua prima edizione al 1934, nonostante la sua vetustà, perché conserva un "sapore d'epoca", oltre a essere ragionevolmente coerente con l'originale.

Sembra qui effettivamente agire la reminiscenza di quel piccolo classico sul tema della statua animata che è la già rammentata novella di Eichendorff *Das Marmorbild*: ma Heine rovescia l'assunto (invero alquanto contraddittorio¹³) del suo modello, che individuava un pericolo vivo nell'aninarsi della statua di Venere e nelle insidie da essa tese al giovane protagonista, il richiamo sensuale della paganità al quale egli riusciva a sfuggire solo dopo un faticoso travaglio interiore. Heine, invece, lascia che il suo Maximilian ceda all'abbraccio della dea innominata (ma la sua innominazione ne rafforza l'identità venerea) e che anzi lo ricerchi con un atto di volontario abbandono. Dopo il primo, fatale incontro con la statua, il ragazzo non riesce a prendere sonno («Avevo un bel rivoltarmi a destra e a sinistra nel mio giaciglio, un bel chiudere e riaprire impazientemente gli occhi; non potevo fare a meno di pensare alla bella statua di marmo che avevo visto stesa tra l'erba», Heine 1970: 191), entra in uno stato di sovrecitazione che lo spinge verso di lei («Domani – mi dicevo sottovoce – domani ti bacerò, bel viso di marmo, ti bacerò proprio ai begli angoli della bocca dove le labbra si perdono in quelle divine fossette», *Ibid.*) e trasforma il successivo convegno in un vero e proprio rito di passaggio che lo solleva verso l'età adulta:

Sull'erba verde la bella Dea giaceva anch'essa immota. Ma non era morte di pietra la sua, anzi un tranquillo sopore pareva avvincesse le membra graziose sì che, avvicinandomi, ebbi persino il timore che il più lieve fruscio non avesse a destarla dall'assopimento. Trattenni il respiro nel curvarmi a contemplare i bei tratti. Un'angoscia paurosa mi teneva a distanza, una concupisienza da ragazzo tornava ad attrarmi verso di lei, il cuore mi batteva come se stessi per commettere un delitto e finalmente baciai la Dea con un ardore, con una tenerezza, con una disperazione tali, che mai più a quel modo ho baciato in vita mia. Né ho mai dimenticato la sensazione terrifica e dolce che m'inondò l'animo quando il gelo beatificante di quelle labbra sfiorò la mia bocca. (192)

L'episodio sembra realizzare un completo rovesciamento del *Marmorbild* eichendorffiano, al quale Heine riserva anche una parafrasi parodica all'interno di *Elementargeister*, pubblicato nel terzo volume del *Salon* insieme a *Florentische Nächte*:

Nelle rovine degli antichi templi continuano sempre ad abitare,

¹³ Sul motivo della statua animata nel *Marmorbild* di Eichendorff cfr. Rossi 2021.

secondo la credenza popolare, le vecchie divinità greche; ma esse hanno perduto ogni loro potere con la vittoria di Cristo, sono dei brutti diavoli che di giorno si tengono nascosti tra le civette e i rospi nei ruderii bui del loro trascorso splendore, mentre di notte ne emergono in leggiadra figura per allettare e sedurre qualche ingenuo viandante o qualche tipo temerario. A questa credenza popolare si riferiscono ora le leggende più meravigliose, e poeti moderni vi hanno attinto i motivi delle loro opere più belle. (Heine 1978: 39)

In *Elementargeister* segue poi la descrizione della seduzione esercitata dalla statua pagana sull'ingenuo «cavaliere tedesco, che per la sua giovane inesperienza, o anche per la sua persona snella, viene irretito dai bei mostri con astuzie particolarmente amabili» (*Ibid.*), secondo una dinamica del tutto analoga a quella di cui fa esperienza Maximilian in “Florentinische Nächte”:

All'improvviso egli si trova dinanzi a una statua di marmo, alla cui vista si arresta quasi fulminato. È forse la dea della bellezza, ed egli le sta faccia a faccia, e il cuore del giovane barbaro viene colpito segretamente dall'antica magia. Che cos'è mai? Non ha mai visto membra tanto snelle, e in quel marmo egli intuisce una vita più intensa di quanto abbia mai trovato nelle rosse guance e labbra, in tutta la carnalità delle sue connazionali. (40)

La descrizione si rinnova in “Florentinische Nächte”. Attraverso il bacio tra Maximilian e la scultura di Venere si realizza un duplice atto demiurgico: la statua riprende vita e dalla statua la vita viene trasferita a Maximilian, che in virtù quell'esperienza si riconnette a una dimensione dell'essere esclusa dalla civiltà a cui appartiene, per quanto tale civiltà sia da essa innervata nel profondo, attingendo a forze primordiali che, simboleggiate nell'antichità pre cristiana, lo investono di vitalismo, di sensualità e di energia creativa, tali da portarlo a compiere il miracolo dello sconfiggere la morte, del restituire la vita. L'impresa sulla quale quale naufraga il protagonista di un testo coevo a “Florentinische Nächte”, il racconto *Lenz* (1836) di Georg Büchner, in cui il tentativo fallito di resuscitare una bambina morta spinge Lenz verso il tracollo psichico definitivo, si realizza in Heine scavalcando il cristianesimo, in cui la condizione di impotenza dell'uomo di fronte alla propria caducità può essere aggirata solo attraverso un patto di fede – un'ipotesi, quest'ultima, lontanissima dal sensualismo di Heine (e anche di Büchner), che già in *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* aveva affermato che la religione cristiana era responsabile di

aver trasformato «l'intero Olimpo [...] in un inferno celeste», e che «la tetra follia dei monaci aveva colpito tanto più duramente la povera Venere, [...] considerata una figlia di Belzebù» (Heine 1979: 20)¹⁴.

Heine ritinerà sul tema con l'opposizione nazareni-elleni nel suo *Ludwig Börne* (1840) e gli offrirà forma poetica in opere come *Die Götter im Exil* (*Gli dei in esilio*), in cui quegli «dèi greco-romani» che il cristianesimo «quando conquistò il mondo trasformò in démoni» (aaaa [1853]: 707)¹⁵ danno vita a un'ultima, crepuscolare sarabanda. Ecco allora che in “Florentinische Nächte”, in cui gli echi della dialettica paganesimo-cristianesimo sono profondi¹⁶, quell'atto demiurgico fallito in Büchner (cui è estranea l'irridente paradossalità heiniana) qui riesce, è efficace perché avviene attraverso l'immaginazione e il pensiero. È un processo estetico ciò che fonda – o rifonda – la realtà, e annulla il limite estremo della morte. Così Heine descrive le circostanze del rapporto di Maximilian con la bambina destinata alla miracolosa resurrezione, alla quale lo lega un rapporto affettuoso:

Quando conobbi la piccola Very, mi piacque straordinariamente.
Per tre giorni non m'occupai che di questa giovinetta prendendo il
più gran diletto a tutto ciò ch'essa faceva o diceva, a ogni gesto di
quella piccola creatura affascinante e bizzarra senza tuttavia sentirmi
turbato da troppi teneri moti. Né m'impressionai eccessivamente

¹⁴ In *Elementargeister* Heine insiste su questo motivo scrivendo che le divinità pagane «non sono spettri, poiché, come ho più volte sostenuto, non sono morte; sono esseri increati, immortali, che dopo la vittoria di Cristo furono costretti a ritirarsi in nascondigli sotterranei, dove, insieme con gli altri spiriti elementari, praticano le loro arti demonologiche» (1978: 46). Da qui, poi, arriva a celebrare la leggenda del Tannhäuser: «La leggenda più originale, di romantica meraviglia, narrata dal popolo tedesco è quella della dea Venere, rifugiatasi – dopo la distruzione dei suoi templi – in un monte misterioso ove conduce una vita straordinariamente felice in compagnia dei più lieti spiriti dell'aria, di belle ninfe dei boschi e dell'acqua, nonché di alcuni famosi eroi, scomparsi all'improvviso dal mondo» (*Ibid.*).

¹⁵ Heinrich Heine, *Die Götter im Exil*, in *Sämtliche Werke II. Dichterische Prosa. Dramatisches*, cit, p. 707.

¹⁶ E vanno oltre i motivi che stiamo enucleando: Lia Secci nota ad esempio i caratteri dionisiaci della danza divinatoria di Laurence, «baccante ebbra calata dalle figurazioni dei vasi antichi nella società borghese della Restaurazione» (Secci 1978: 16), nella seconda delle due notti fiorentine; sull'argomento si veda anche Agazzi 2000: 13 segg.

apprendendo, pochi mesi dopo, ch'era morta d'improvviso in seguito a febbre nervosa. (Heine 1970: 195)

E così gli eventi che seguono:

Sett'anni interi erano passati da allora e mi trovavo a Potsdam per godervi una bella estate in piena solitudine. Non avevo contatti con anima viva e i miei rapporti si limitavano alle statue seminate nel parco di Sansouci [*sic!*]. Ed ecco che un giorno mi tornarono in mente i tratti di un volto e una maniera stranamente soave di parlare e di muoversi senza ch'io potessi rammentarmi di chi fossero. [...] Fu pertanto una piacevole sorpresa, alcuni giorni dopo, quel risovvenirmi improvviso della piccola Very, l'accorgermi che la sua cara immagine dimenticata era quella che, inquietandomi, m'era balenata dinanzi. [...] La dolce personcina risorse infine dinanzi a me, viva sorridente imbronciata briosa e più bella ancora di quanto non fosse mai stata. Da quell'istante l'ombra cara non volle più lasciarmi e invase tutta l'anima mia. [...] Non me ne potei più distaccare e m'innamorai della piccola Very malgrado fosse morta già da sette anni. (*Ibid.*)

È proprio la morte a far evolvere Very da distaccata attrazione simpatica a vero e proprio oggetto del desiderio. Attivata dalle statue di Sanssouci, l'energia vitale che si scarica in Maximilian restituisce all'esistenza reale la bambina defunta e porta a maturazione l'elemento di sensualità che soggiaceva in lei. Dalla materia inerte della statua, dal polo negativo che essa rappresenta rispetto al corpo vivo, scaturisce un polo positivo di grande forza vivificante che porta Heine a uscire dal possibile *impasse* del suo nichilismo, lo stesso in cui invece precipita il Lenz di Büchner.

III

“Florentinische Nächte” continua esplorando altre direzioni possibili di questo moto che va dall’umano all’oltreumano, per tornare poi all’umano. Una di esse riprende i motivi della fatale attrazione della monumentalità funeraria, incarnata da un’altra figura femminile, Laurence, «di natura così eterea da non potermisi rivelare che in sogno» (200), dichiara Maximilian. E a Maria, che gli domanda «ora mi dica: madamigella Laurenzia [*sic!*] era una statua di marmo o un quadro? una morta o un sogno?» (201), Maximilian risponde: «Forse un po’ di tutto questo insieme» (201). È qui che, innescato da uno scatto concettuale improvviso, si apre un cortocircuito che attiva il secondo nucleo centrale delle “Florentinische Nächte”,

quello, a cui si è già accennato, della musica:

L'azione della musica ch'io osservo all'Opera su visi delle belle signore somiglia in tutto a quegli effetti di luce e d'ombra che tanto ci colpiscono se di notte contempliamo le statue alla luce delle fiaccole. I simulacri marmorei ci rivelano allora, con evidenza impressionante, lo spirito che li abita e i loro spaventosi segreti muti. (203-204)

La musica, dunque, come cifra di trasmutazione tra animato e inanimato, elemento fluido che paralizza e anzi 'statuizza' i corpi viventi e, sottraendo loro il quid vitale, realizza il paradosso della loro eternizzazione in «simulacri marmorei». Ben presto lo spunto si fa pretesto per ritagliare all'interno della narrazione tre vividi medaglioni su altrettante celebrità musicali, il primo su Rossini, il secondo su Bellini e l'ultimo, il più ampio, su Paganini. Ma, a ben guardare, vi è una coerenza organica tra questi ritratti e le parti che li precedono. In Paganini, in particolare, la dimensione performativa spinge l'esecuzione a un registro sublime (o diabolico, che è poi la stessa cosa, come ben conferma il numero più celebre del violinista genovese, il *Trillo del Diavolo*), al quale il musicista può accedere a patto di una metamorfosi radicale che lo porta dapprima a smarrire le proprie caratteristiche umane e infine a farsi macchina, a farsi, letteralmente, automa:

Nelle mosse angolose del suo corpo c'era una legnosità paurosa e insieme qualcosa di così pazzescamente animalesco che, a vederlo inchinarsi a quel modo, una strana voglia di ridere ci dovette assalire; ma allora il suo viso, che per le luci abbaglienti della ribalta appariva anche più cadaverico, assumeva un non so che di così supplichevole, di così balordamente umile che una pietà piena di raccapriccio soffocava ogni nostro impulso di riso. Da chi ha imparato quegli inchini, da un automa o da un cane? Quello sguardo supplichevole viene da un malato a morte [...], un uomo ancora vivo ma agonizzante [...] ? O è forse un morto uscito dalla sua fossa, un vampiro col violino? (218-219)

Paganini diventa un simulacro, una neoincarnazione del flautista di Vaucanson¹⁷ con elementi soprannaturali e addirittura vampirici, e con ciò

¹⁷ Jacques de Vaucanson (1709-1782) fu un ingegnere meccanico e celebre costruttore di automi. Tra questi, quello del flautista, realizzato nel 1737, è uno dei più noti. Su Vaucanson si vedano: André Doyon e Lucien Liaigre, *Jacques Vaucanson, mécanicien de génie*, PUF, Paris 1966; Gian Paolo Ceserani, *I falsi Adami. Storia e*

raggiunge la perfezione, la perturbante perfezione negata all’umano. Così, allo stesso modo, la musica, evidente riflesso del meccanismo di orologeria che la lega al tempo, è quella che guida la trasformazione di Laurence – già per nascita creatura a suo modo postumana o diversamente umana¹⁸ – dapprima in bambola meccanica, vera e propria Olimpia di carne, attraverso la danza:

Madamigella Laurenzia [sic!] non era una grande danzatrice, le punte de’ suoi piedi non erano molto flessibili, le sue gambe non erano esercitate a tutte le possibili contorsioni, ella non capiva nulla dell’arte della danza al modo in cui l’insegna Vetris, ma danzava come la natura impone agli uomini di danzare: tutto il suo essere era in armonia col suo passo, e non soltanto i suoi piedi ma tutto il suo corpo danzava, e danzava anche il suo viso... a momenti impallidiva, si sbiancava quasi mortalmente, gli occhi le si sbaravano in modo spettrale, intorno alle sue labbra fremevan concupisienza e dolore e i suoi capelli neri, che le racchiudevano in lisci ovali le tempie, si muovevano come due svolazzanti ali di corvo.(246)

E infine in statua, sullo sfondo della *Marche au supplice* di Berlioz, suonata da Liszt in persona:

mito degli automi, Feltrinelli, Milano 1969, pp. 61-102. Altri famosi suonatori meccanici dell’epoca sono “la musicista”, opera della famiglia Jaquet-Droz ed esibita per la prima volta a La Chaux-de-Fonds nel 1774 (oggi conservata nel museo di Neuchâtel), o “la suonatrice di timpano” costruita nel 1784 per Maria Antonietta d’Asburgo-Lorena dagli orologiai tedeschi Peter Kintzing e David Roentgen. È da notare come il flautista di Vaucanson e la flautista dei Jaquet-Droz compaiano insieme, unitamente ad altri simili musicisti automatici, in *Der Maschinen-Mann nebst seinen Eigenschaften* di Jean Paul Richter, episodio contenuto in *Auswahl aus des Teufels Papieren* (1789).

¹⁸ Laurence è nota come «la figlia della salma» ed ella stessa spiega questo attributo, raccontando che suo padre, alla morte della madre, «la fece seppellire in gran pompa. Ma ell’era in istato di avanzata gravidanza e la sua morte non era che apparente. Allorché dunque alcuni ladri scoperchiarono la tomba per derubare la salma riccamente adorna, trovarono la contessa vivissima e in preda alle doglie del parto. Ella spirò subito dopo aver partorito e allora i ladri la rimisero tranquillamente nella sua sepoltura, presero con sé la bambina e l’affidarono per l’allevamento alla loro ricettatrice [...]. Questa povera bambina che era stata sepolta prima di nascere la si chiamò quindi dappertutto la figlia della salma» (Heine 1970: 277).

È lei o non è lei? Era lo stesso volto che, per la forma e il colorito dorato, ricordava quello di una statua antica; solo che non era più marmoreamente puro e liscio come una volta. A uno sguardo esercitato si sarebbero rivelati sulla fronte e sulle guance alcune piccole raschiature, forse butteri del vaiolo che si vedono sul volto delle statue esposte per qualche tempo alla pioggia. Erano ancora gli stessi capelli che in lisci ovali coprivano, come ali di corvo, le tempie. Ma quando il suo occhio incontrò il mio, e precisamente con quel noto sguardo di sbieco il cui rapido baleno mi traversava sempre più arcanamente l'anima, non dubitai più... Era madamigella Laurenzia [*sic!*]. (262)

Musica e statualità finiscono così per coincidere nello stesso principio che salda insieme il divenire nel tempo della prima e sottrazione al tempo della seconda: entrambi superamento dell'umano.

IV

Maria malata, Maria che si addormenta alle narrazioni labirintiche di Maximilian: è anch'essa, viva, un'incarnazione di quel fascino del non-più o non-ancora vivente che rappresenta l'ossessione erotica di Maximilian, ed è come se Maximilian, attraverso la sua continua affabulazione, la trascinasse verso di sé, la trasformasse da amica cameratesca ad autentico oggetto del desiderio («Ascolti, Maria – dice a un certo punto della prima notte – quando poco fa stavo qui davanti a lei e la vedevo dormire, stesa nella sua bianca veste di mussola sul verde divano, mi si destò il ricordo della statua bianca tra il verde dell'erba. Se lei avesse dormito più a lungo, le mie labbra non avrebbero resistito», p. 193). Questa è una delle dimensioni possibili del racconto. Ma come spesso in Heine vi è un ulteriore elemento che sposta la prospettiva verso direzioni nuove.

Nella statua agisce il dubbio perturbante dell'animazione di ciò che dovrebbe essere inanimato, e la vertigine che ne scaturisce è, come si è visto, elemento di attrazione e di tensione erotica: in fondo è un impulso vitale. Non stupisce allora che nelle stesse pagine, oltre a queste manifestazioni simulacrali rivolte al passato, virate su moduli tradizionali, Heine evochi una loro proiezione al futuro, un futuro impregnato di presente, dello spirito di progresso che informa l'Ottocento. Sono le macchine dopo le statue, in una descrizione di quella Londra che già aveva dato vita alla leggenda del «meccanico inglese»¹⁹, capitale della rivoluzione industriale,

¹⁹ Cfr. sopra, nota 6.

a caricarsi di sensualità, una sensualità deviata, disturbante, ma potentissima (e irresistibile):

Andavo cercando distrazione tra una gente che già per conto suo riesce ad ammazzare la noia solo nel gorgo della vorticosa attività mercantile e politica. La perfezione delle macchine, che qui vengono usate ovunque e sostituiscono già tante manipolazioni umane, aveva anch'essa per me qualcosa d'indisponibile; tutto quel mobile artifizio di ruote, bielle, cilindri e di migliaia di griffe, di punte e d'ingranaggi che si muovono quasi con furore mi riempiva di spavento. Il determinato, l'esatto, il commensurato e la puntualità nella vita degli inglesi m'angosciavano non meno; poiché allo stesso modo che in Inghilterra le macchine ci sembrano uomini, gli uomini ci sembrano macchine.
(Heine 1970: 238-239)

Ciò che Heine individua è una possibile evoluzione dell'umano, è, alla lontana, la prefigurazione di quei connubi uomo-macchina che offriranno i decenni a venire. Il disagio provato dallo scrittore tedesco discende dalla consapevolezza che la presenza sempre più invasiva delle macchine potrà produrre inumanità e alienazione qualora non si sciolga il nodo di contraddizioni alla base del sistema produttivo del quale esse sono strumento e che la civiltà britannica sembra incarnare sinistramente. Ma nella negazione è implicita un'affermazione, che si legge in controluce nella sequenza di statue e donne morte alle quali Heine ha affidato i suoi sospiri: la liberazione da quei vincoli affrancherà anche gli uomini trasformati in macchine e potrà rendere a loro volta le macchine, con i loro pistoni che battono una vitalità irrefrenabile, autentici strumenti di progresso e di appagamento dei sensi (due nozioni che per Heine sono poi, sempre, una cosa sola). Anche grazie a esse l'uomo potrà trascendere i propri limiti e realizzare il proprio sogno di non essere effimero, di essere felice, qui e ora, su una terra in cui finalmente «cresca pane a volontà/ Per tutti i figli dell'umanità,/ E rose e mirti, bellezza e piacere,/ E piselli zuccherini in gran quantità», e in cui il cielo sia lasciato «Non appena i gusci sian rotti/ [...] a voi/ Angeli, e a voi passerotti» (Heine 1985: 2).

Bibliografia

- Agazzi, Elena, *Il corpo conteso. Rito e gestualità nella Germania del Settecento*, Milano, Jaca Book, 2000.
- Asimov, Isaac, "Il mito della macchina", in *Guida alla fantascienza*, trad. it. di Laura Serra, Milano, Mondadori, 1984.
- Caronia, Antonio, *Il corpo virtuale. Dal corpo robotizzato al corpo disseminato nelle reti*, Padova, Muzzio, 1996.
- Covi, Giovanna, "Traduzioni: mostruose interpretazioni", *In forma di parole*, terza serie, II-4, 1994: 88-101.
- Diderot, Denis, *Lettre sur les sourds et muets* (1751), trad. it. e cura di Fernando Bollino, *Lettera sui sordi e muti*, Modena, Mucchi, 1984.
- Evans, Arthur B., "Nineteenth-Century Science Fiction", *The Routledge Companion to Science Fiction*, Ed. Bould M., London- New York, Routledge, 2009: 88-105.
- Heine, Enrico [sic!] "Florentinische Nächte" (1836), trad. it. di Enrico Rocca "Notti fiorentine", *Il rabbi di Bacharach e altri racconti*, Milano, Mondadori, 1970.
- Heine, Heinrich, *Die Götter im Exil*, in *Sämtliche Werke II. Dichterische Prosa. Dramatisches*, Textrevision von Jost Perfahl, Einf., ZeiXtafel und Anmerkungen von Werner Vordtriede, München, Winkler, 1980; trad. it. e cura di Lia Secci, "Gli spiriti elementari", in *Gli dèi in esilio*, Milano, Adelphi, 1978.
- Heine, Heinrich, *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, in *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, 1973-1997, hrsg. von Manfred Windfuhr in Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut [Düsseldorfer Ausgabe], Bd. 8/1, *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland. Die romantische Schule*, bearbeitet von Manfred Windfuhr, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1979: 9-120.
- Heine, Heinrich, "Deutschland ein Wintermärchen", *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, cit., Bd. 4, Atta Troll. *Ein Sommernachtstraum / Deutschland. Ein Wintermärchen*, bearbeitet von Winfried Woesler, Hoffmann und Campe, Hamburg 1985: 89-160.
- de La Mettrie, Julien Offroy, *L'Homme machine* (1747), trad. it. di Giulio Preti *L'uomo macchina e altri scritti*, Milano, SE, 1990.
- Marchesini, Roberto, *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.
- Mumford, Lewis, *Technics and Civilization* (1934), trad. it. di Ettore Gentilli, *Tecnica e cultura*, intr. di Salvatore Veca, Il Saggiatore, Milano, 2005.

Alessandro Fambrini, *Simulacri imperfetti, corpi mortali e creature immortali*

Rossi, Francesco, "La statua animata e i limiti dell'umano. Una ricognizione sul tema del simulacro", in Joseph von Eichendorff, *La statua di marmo*, ed. Hammoud I., Bologna, Elara, 2021: 153-172.

Secci, Lia, "Introduzione" in Heine 1978: 9-28.

Vordtriede, Werner, "Anmerkungen", in Heine 1980: 915-965.

Walzel, Oskar, "Anmerkungen", in Heinrich Heine, *Sämtliche Werke in zehn Bänden*, unter Mitwirk von Jonas Fränkel - Walther Gensel - Albert Leitzmann - Julius Petersen, Ed. Oskar Walzel, Leipzig, Insel, 1910-1920, Bd. 6, 1912.

L'autore

Alessandro Fambrini

Dal 1995 al 2015 ha lavorato presso l'Università di Trento. Attualmente insegna Letteratura tedesca presso l'Università di Pisa.

Si è occupato di letteratura tedesca dell'Ottocento con saggi e articoli su Tieck, Heine, Hebbel, Stifter, Wagner, Nietzsche, e con le monografie *L'età del Realismo* (2006) e *Nietzsche. La prima ricezione* (2014). La sua ricerca si è rivolta anche alla letteratura del Novecento con saggi su Wedekind, Rilke, Thomas Mann, Friedell, Kafka, Mühsam, e con il volume *La vita è un ottovolante. Il circo nella letteratura tedesca tra Ottocento e Novecento* (1998). Tra le sue ultime pubblicazioni, il volume *Guida alla letteratura tedesca. Percorsi e protagonisti 1945-2017* (2018).

Contribuisce come critico e come scrittore all'ambito del fantastico e della fantascienza, e sono numerosi i suoi racconti e saggi usciti su varie pubblicazioni del settore. Negli ultimi anni ha scritto un saggio su Philip K. Dick (*Il libro meraviglioso*, 2016) e tradotto e curato opere di Kurd Laßwitz, H. H. Ewers, Karl Hans Strobl e un'edizione italiana della rivista *Der Orchideengarten*.

Email: alessandro.fambrini@unipi.it

L'articolo

Data invio: 31/03/2022

Data accettazione: 31/07/2022

Data pubblicazione: 30/11/2022

Come citare questo articolo

Fambrini, Alessandro, "Simulacri imperfetti, corpi mortali e creature immortali. "Florentinische Nächte" di Heinrich Heine", *Entering the Simulacra World*, Eds. A. Ghezzani - L. Giovannelli - F. Rossi - C. Savettieri, *Between*, XII.24 (2022): 225-245, www.betweenjournal.it

