

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FOGGIA
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
Dipartimento di Studi Umanistici

TESI DI DOTTORATO
IN
“FILOLOGIA, LETTERATURA, TRADIZIONE”

(CICLO XXV)

Novalis, Orfeo e il velo di Maya
La riscrittura del mito di Orfeo nell'opera di
Novalis

COORDINATORE: Chiar.mo Prof. Marcello MARIN

TUTOR: Chiar.mo Prof. Giovanni CIPRIANI

DOTTORANDA: Annarita RUNGETTI

ANNO ACCADEMICO 2012-2013

Indice

Premessa

- 1. Friedrich Philipp von Hardenberg, detto Novalis, pag. 7**
- 2. ORFEO NELL'OPERA DI NOVALIS, pag. 22**
 - 2.1 Orfeo nell'opera giovanile, pag. 22**
 - 2.1.1 Traduzioni mitiche, pag. 32
 - 2.1.2 L'utopia semiotica della traduzione: del viaggio e della divinazione, pag. 39
 - 2.1.3 La produzione lirica giovanile, pag. 50
 - 2.2 Il Cristo orfico nelle opere mistiche, pag. 61**
 - 2.2.1 Inni alla notte, pag. 65
 - 2.2.2 Enrico von Ofterdingen, pag. 80
- 3. Sulle tracce di Orfeo, pag. 103**
- 4. Poesia, Poetica, Poetologia, pag. 120**
- 5. Il viaggio orfico della poesia novalisiana, pag. 140**
- 6. Solo nella musica e nella poesia si possono ritrovare le passate stagioni della vita, pag. 160**
- 7. Il ritorno a casa dell'Eroe-Wanderer Orfeo-Novalis, pag. 182**

Appendice

Bibliografia

Premessa

Il presente progetto di ricerca si propone di ricostruire l'operazione di riscrittura del mito di Orfeo ed Euridice a cui il poeta tedesco Friedrich Philipp von Hardenberg, detto Novalis, si dedica in momenti diversi della sua storia biografica e artistica. Si tratta di una riscrittura che ha significato un contributo originale al dibattito tra Settecento e Ottocento sull'essenza, il ruolo e il destino del poeta e della sua arte, nel più ampio contesto di rivalutazione del genere mito, e che ha prodotto un ricco corpus di testi e fonti documentarie a carattere autografo, filosofico, artistico e letterario, afferenti al mito di Orfeo: vi si troveranno le motivazioni della fascinazione di Orfeo in Novalis, colto mentre si esercita a tradurre testi poetici di contenuto mitico, quindi mosso da un interesse entusiastico e intuitivo, ma già vitale per la poesia. E la cifra poetica costituisce il denominatore comune certamente di tutta la produzione giovanile del poeta, ma ne orienta anche l'opera per così dire più matura. L'interesse di Novalis per la poesia nasce dalla necessità, avvertita ancora come istintiva dal giovane studente, prima liceale e poi universitario, ma già percepita con forza e vigore, di una nuova narrazione del mondo e dell'umanità, abbandonati entrambi da divinità in fuga, una sorta di *waste land ante litteram*, immemore delle

passate grandezze, che giacciono silenti, nascoste dalle giovani macerie, a cui Novalis contrappone una nuova mitologia.

Vi si scoprirà che questi esercizi di traduzione possano intendersi come qualcosa di più che meri esercizi traduttivi di scuola, vale a dire che il loro valore frammentario possa significare una scelta precisa di Novalis nel suo approccio ai classici, e quindi al mito, e ancora che le modalità di traduzione con cui il poeta si avvicina ai classici non siano del tutto casuali, al contrario che esse anticipino *in nuce* la concezione novalisiana del linguaggio come traduzione della realtà, della traduzione mitica come traduzione poetica, e dunque viaggio verso una non ancora nota proliferazione di senso poetico. Vi si troverà, infine, che mito e poesia siano due entità indivisibili nella composizione metaforica delle dissonanze del reale,¹ una voce unica, perpetua, indissolubile, che possa restituire al mondo la sacralità perduta.

Novalis si concentra sul mito per forgiare un nuovo Orfeo, eroe positivo, incarnazione felice del potere demiurgico della poesia del

¹ «Aber die schönste Schönheit, ja die höchste Ordnung ist denn doch nur die des Chaos, nämlich eines solchen, welches nur auf die Berührung der Liebe wartet, um sich zu einer harmonischen Welt zu entfalten, eines solchen wie es auch die alte Mythologie und die Poesie war. Denn Mythologie und Poesie, beide sind unzertrennlich.»: Friedrich Schlegel, *Rede über die Mythologie*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* (abbreviata in KA, seguita dal numero del volume, della pagina o della parte, e tra parentesi quadre del frammento), a cura di Ernst Behler in collaborazione con Jean-Jacques Anstett e Hans Eichner, Monaco - Paderborn - Vienna - Zurigo, 1967, vol.2, pp. 311-329, qui p.311. (Fonte digitale. Permalink: <http://www.zeno.org/nid/20005619025>)

sentimento. In questa chiave esegetica la cifra poetica dell'Orfeo novalisiano si sostanzia nella concezione della *Gefühlpoetik* e nel più ampio progetto di *Poesia universale progressiva*, attraverso cui il Romanticismo si riappropria del suo significato autenticamente positivo in contrapposizione al nichilismo europeo².

² Cfr. G. Moretti, *Heidelberg romantica. Romanticismo tedesco e nichilismo europeo*, Napoli 2002.



Fig.1

Friedrich von Hardenberg
Jugendbildnis im Alter von etwa 15 Jahren

Zeichnung. Original verschollen. Nach einer Vorlage im Besitz
Von Dagny Gräfin von Hardenberg (Foto-Kind, Weißenfels)

CAPITOLO I

Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg, detto *Novalis**

Gregor Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg, al secolo Novalis, si firma per la prima volta con lo pseudonimo Novalis nel febbraio del 1798. L'allora venticinquenne studente all'Accademia mineraria di Sassonia invia al Professor Wilhelm August Schlegel, su suo invito³, una raccolta di «Frammenti» appuntando in calce agli stessi la seguente richiesta:

*Per le citazioni del corpus novalisiano si è ricorsi a Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Handenbergs*, a cura di Paul Kluckhohn e Richard Samuel (curr.), in collaborazione con H. Ritter e G. Schulz, 5 voll., Stoccarda 1960 e ss, *edizione critica d'ora in poi indicata* con l'abbreviazione NS, seguita dal n. del volume e della parte, entrambi in cifre romane, dal numero della pagina e/o del frammento. L'operazione di riordino degli scritti novalisiani ha avuto inizio nel 1960. Il volume I, l'opera poetica, infatti, è stato pubblicato nel 1960/1977; i voll. II-III, che contengono gli scritti filosofici di Novalis, sono stati pubblicati nel (rispettivamente) 1965 e 1968; il vol. IV, l'epistolario, nel 1975; nel 1988 è stato pubblicato il volume V delle Opere complete di Novalis, riordinate secondo un criterio scrupolosamente cronologico. Si è ricorsi anche a Novalis, *Opera Filosofica*, 2 voll. a cura rispettivamente di G. Moretti e F. Desideri, Torino 1993 (d'ora in poi indicata con l'abbreviazione OF seguita dal numero romano del volume, dal numero del frammento e della pagina; R. Samuel, Novalis, *Der handschriftliche Nachlaß des Dichters. Auktionskatalog mit beschreibendem Verzeichnis*, Berlino 1930, nuova edizione Hildesheim 1973; si veda anche *Zur Geschichte des Nachlasses Friedrich von Hardenbergs (Novalis)*, in "Jahrbuch der deutschen Gesellschaft" 2, a cura di Martini, Fritz, Stubenrauch, Herbert, Zeller, Bernhard, 1958, pp. 301-347; G. Schulz (cur.), *Novalis Werke*, Monaco 2001⁴; Novalis, *Werke, Tagebücher, Briefe Friedrich von Hardenbergs*, a cura di Hans-Joachim Mähl e Richard Samuel, vol.1, *Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe*, a cura di Richard Samuel, Monaco - Vienna 2004².

³ F. Schlegel aveva proposto al giovane Friedrich di collaborare a un giornale, che era sua intenzione fondare di lì a breve. Cfr. a proposito G. Schulz, *Novalis. Leben und Werk Friedrich von Hardenbergs*, Monaco 2011, p.13

«Hätten Sie Lust öffentlichen Gebrauch Davon zu machen, so würde ich um die Unterschrift Novalis bitten – welcher ein alter Geschlechtsname von mir ist und nicht ganz unpassend.»⁴

«Nel caso vogliate farne pubblico uso, vi pregherei della firma Novalis – che è un vecchio nome di famiglia e per nulla inappropriato.»

Gli Hardenbergs erano un'antica famiglia nobiliare sassone, la cui storia appare documentata sin dal XII secolo, epoca in cui si attesta l'esistenza di un Bernhard de Novali. Friedrich von Handenberg utilizzerà lo pseudonimo Novalis a firma delle sue opere fino a quando, non ancora 29enne, morirà di tubercolosi. La sua vera identità sarà nota a pochi. In società, in famiglia e tra gli amici, Novalis resterà "der Fritz" o "der liebe Handenberg". Se pur riconducibile ad un ramo medievale della famiglia degli Hardenbergs⁵, appunto "de Novali", lo pseudonimo Novalis sembra essere nelle intenzioni del poeta più legato alla sua derivazione dal termine latino *novus*.

«Wer etwas Latein gelernt hat, erkennt Beziehungen zum lateinischen Adjektiv "novus", das "neu" im weitesten Sinne bedeutet. Darauf offenbar verweist das Wort, das jedoch kein Personennamen ist, kein auch nur irgendwoher bekannter Vor- und Nachname, sondern Phantasiewort, Pseudonym»⁶.

⁴ *Ibidem*.

⁵ «Das Geschlecht der Freiherrn von Handenberg, dem der Dichter Novalis entstammt, niedersächsischen Uradel, läßt sich in gerader Linie bis ins zwölfte Jahrhundert zurückverfolgen. In einer Urkunde Kaiser Friedrichs I. erscheint ein Desiderius de Handenberg»: P. Kluckhohn, *Friedrich von Handenbergs Entwicklung und Dichtung*, in *NS I*, 1.

⁶ *Ibidem*, p.14

«Chi ha masticato un po' di latino, sa che l'aggettivo "novus" designa il termine "nuovo" nel significato più ampio. Da ciò ne consegue che il termine non sia né un nome né un cognome, ma che sia un nome tratto dalla fantasia del poeta, appunto uno pseudonimo.»

Quando inizia a scrivere, Friedrich ha 17 anni: siamo negli anni '80 del Settecento. Dotato già di una cultura poliedrica e raffinata, era stato introdotto alla letteratura del tempo dalle numerosissime letture delle opere di Goethe, Lessing, Wieland, Shakespeare e Cervantes, letture fatte nella ricca biblioteca di famiglia dello zio paterno, Friedrich Wilhelm von Hardenberg, nella cui dimora, lo sfarzoso castello di Lucklum, nei pressi di Braunschweig, Novalis vive per un anno.

Costui, tipico uomo di mondo in stile ancien régime, austero e rigoroso, figura autoritaria e di riferimento per tutta la famiglia, aveva a cuore l'educazione del nipote⁷; ne riferisce lo stesso nipote in una lettera al consigliere della Finanza di Dresda, Julius W. von Opper:

«Mein Onkel, der im Deutschen Orden ist, hatte von Kindheit auf mir vorzüglich seine Gnade angedeihen lassen und eine besondere Sorge für meine Erziehung getragen⁸».

⁷Ivi, p. 5

⁸Novalis, *Lettera a J.W.von Opper da Weißenfels*, fine Gennaio 1800, in NS IV, 308, anche in *Das Dichterische Werk, Tagebücher, Briefe*, a cura di Richard Samuel, Monaco - Vienna 2004², p.718.

«Mio zio, che è nell'ordine teutonico, aveva esteso su di me sin dall'infanzia la sua grazia e una particolare cura per la mia educazione.»

Nell'occasione Novalis ne dà anche un fedele ritratto:

« Mein Vater stand von seiner Jugend an in den engsten Verbindungen mit diesem in aller Absicht vortrefflichen Mann. Seine Verhältnisse stand vor seiner Jugend zu ihm waren aber immer mehr die Verhältnisse eines Sohns zum Vater, als die eines Bruders zum Andern. Meines Onkels Charakter ist unerschütterliche Rechtschaffenheit und die strengste Anhänglichkeit an seine Grundsätze. Sein Verstand hat die Cultur eines alten Weltmanns, aber auch dessen Eingestränktheit. [...] Dürftigkeit fühlte er nie und mithin lernte er auch nie die Erträglichkeit der Einschränkung auf die unentbehrlichsten Bedürfnisse und die Entschädigungen des Herzens und Geistes für tausende Bequemlichkeiten des Wollebens kennen. In der großen Welt wuchs er auf und lebte unaufhörlich in ihren Kreisen⁹»

«Mio padre era con questo uomo eccellente da ogni punto di vista sin dalla gioventù in strettissimi rapporti. Rapporti che erano sin dalla gioventù più simili a quelli di un figlio verso il padre che di un fratello verso un altro fratello. Il carattere di mio zio è rettezza irremovibile e severissima fedeltà ai suoi principi. Il suo intelletto mostra la cultura di un vecchio uomo di mondo, ma ne rivela anche la limitatezza. Non provò mai neanche la povertà e di conseguenza non imparò mai a conoscere la sopportazione della limitazione ai bisogni più vitali e i risarcimenti del cuore e dello spirito per le mille agiatezze del benessere. Egli crebbe nel gran mondo e vi rimase dentro per sempre.»

A casa dello zio, Novalis ha anche l'opportunità di importanti frequentazioni che gli erano mancate nella casa paterna. Nel 1785 si trasferisce con la famiglia a Weißenfels, città da cui il padre in qualità di direttore amministrerà le saline di Artern, Kösen e Dürrenberg. Qui la vita trascorre tra gli affetti familiari, la madre e i fratelli. Nel giugno del 1790 si trasferisce a Eisleben per frequentare il liceo

⁹ *Ibid.*, pp. 308-309, anche in Novalis, *Das dichterische Werk, Tagebücher, Briefe*, cit., pp.718-719.

pietista diretto dallo stimato classicista e pedagogo C.D. Jani. Con lui Novalis costruisce un rapporto significativo. Ricchissime letture dei classici spingono il promettente liceale a diversi tentativi di traduzione dei classici: Virgilio, Orazio, Teocrito, Pindaro. Risale agli anni immediatamente precedenti al suo trasferimento a Jena, dove Novalis si recherà nel 1790 dopo la morte del professor Jani per studiare diritto, la gran parte dei suoi primi tentativi poetici. La molteplicità dei temi scelti dal giovane per le sue prime produzioni è estesa, come evidente appare la dipendenza da modelli esterni. I poeti prediletti della seconda metà del settecento sono a lui noti, i cosiddetti poeti anacreontici, Klopstock tra tutti, e i poeti dello Hain di Gottinga¹⁰. Con alcuni di questi Friedrich stringe rapporti personali, come con il poeta Gottfried August Bürger, che Friedrich conosce personalmente nel maggio del 1789 durante il soggiorno di costui a Lagendorf nei pressi di Weißenfels, del quale imita liriche e romanzi¹¹; il giovane Friedrich gli scrive alcune lettere, si reca a trovarlo e gli dedica alcune poesie, allo stesso modo in cui si rivolge a A.W. Schlegel, che a quel tempo era un allievo sapiente del Bürger nella forma del sonetto.

Scrive Novalis:

¹⁰ Per questi ultimi si trattava in gran parte di studenti di diritto e teologia che si riconoscevano tutti nel comune richiamo al poeta Klopstock.

¹¹ All'inizio dello stesso anno era stata pubblicata una seconda edizione delle liriche del Bürger comprendente una serie di sonetti. *Ibidem*.

«Sehn Sie, trotz ihrer bitte und Warnung für Nachahmung habe ich es doch gewagt mich leicht in die Fesseln eines Sonnets hineinzuschmiegen, und übersicke ich Ihnen hier 2 Proben. Ob sie unglücklich ausgefallen sind kann ich nicht entscheiden, und überlasse ich Ihnen völlig das Urtheil und die Entscheidung, ob sie ins Schofelarchiv oder unter die mittelmäßigen Producte gehören; und sollte ich vielleicht die Ehre haben Sie noch einmal vor Ihrer Abreise zu sehn, so würde ich mich sehr freuen, wenn Sie ganz aufrichtig mir Ihre Meinung sagten, ob ich es künftig mit einiger Hoffnung auf Beyfall noch wagen sollte die Schwierigkeiten eines guten Sonnets zu überwinden oder es ganz zu unterlassen¹²»

«Veda, nonostante la sua raccomandazione e il suo monito circa il rischio di imitazione, ho osato tuttavia legarmi ai lacci di un sonetto, e le invio qui 2 Prove. Se siano riuscite, non so dirlo, lascio a lei il giudizio e la decisione se metterle nell'archivio delle cose inutili o tra i prodotti mediocri; dovessi avere io l'onore di vederla prima della sua partenza, sarei felice se mi dicesse in tutta onestà la sua opinione, se in futuro debba con qualche speranza ancora vagheggiare di poter superare le difficoltà di un buon sonetto o se sia il caso invece di lasciar perdere del tutto.»

Nei due semestri trascorsi a Jena Novalis si dedica alle gioie della vita studentesca più che allo studio del diritto. E' un periodo di frequentazioni importanti e di intensa vivacità culturale. A questi anni risale l'incontro di Novalis con la filosofia, in particolare di ispirazione kantiana; frequenta le lezioni di Karl Leonard Reinhold, professore di filosofia critica all'università di Jena dal 1787 al 1794, e di Friedrich Schiller, storico puro, filosofo poeta e drammaturgo, che gli succede nel 1794. Se pur a Lipsia dal 1792 e poi a Wittemberg - per ultimare la sua formazione legale - Friedrich resta negli anni successivi vicino alla cultura filosofica di Jena grazie alle sue personali relazioni, tra tutte con i fratelli Schlegel, fra i principali esponenti del

¹² Lettera a G.A.Bürger Lagendorf da Weißenfels del 10 Maggio (ca.) 1789, e Lettera a G.A. Bürger Lagendorf da Weißenfels del 27 maggio 1789, in (rispettivamente) NS I, 72 e 74, anche in Novalis, *Das dichterische Werk, Tagebücher, Briefe, cit.*, p. 497.

neo-battezzato circolo di Jena. Novalis incontra nel 1792 Friedrich Schlegel, che si trovava a Jena per svolgere studi letterario-storici sull'Antichità classica, ma che seguiva anche con ardente interesse gli sviluppi della rivoluzione francese. Tra i due nasce una profonda amicizia che durerà tutta la vita. Novalis riconoscerà in Schlegel la paternità della sua formazione storica. Schlegel è anche colui che spinge Novalis a scandagliare gli abissi della vita e dell'anima.

«Für mich bist du der Oberpriester von Eleusis gewesen. Ich habe durch dich Himmel und Hölle kennen gelernt¹³»

«Tu sei per me sei stato il sommo sacerdote di Eleusi. Grazie a te ho conosciuto il cielo e l'inferno.»

Novalis nutre un interesse sincero per la filosofia, tale da sentirsi lui stesso 'filosofo' e della filosofia dirà più tardi nella raccolta asistemica di frammenti denominata "Das Allgemeine Brouillon" (1798-1799):

«Die Phil[osophie] kann kein Brot backen – aber sie kann uns Gott, Freyheit und Unsterblichkeit verschaffen – welche ist nun praktischer – Phil[osophie] oder Ökonomie¹⁴»

«La Fil[osofia] non è in grado di fare il pane – ma può darci Dio, libertà e immortalità – qual è dunque più pratica – la fil[osofia] o l'economia? »

Nella città universitaria Friedrich conosce tutti gli esponenti del 'Weimarer Musenhofes', in particolare Christoph Martin Wieland,

¹³ Novalis, *Lettera a Friedrich Schlegel da Wittenberg*, del 20 Agosto (ca.) 1793, in NS IV, 124, anche in Novalis, *Das dichterische Werk, Tagebücher, Briefe, cit., ivi*, p.542.

¹⁴ NS III, IX, 315, Nr 401.

che diventa per i racconti in versi epici e comici il suo principale riferimento, e i poeti del 'cenacolo di Gottinga' (o Göttinger Hain), tra cui Claudius, Voß, Hölty e in particolare G. Bürger. Friedrich possedeva le opere di Stolberg, Hölty, Gotter, Voß, come testimonia il «Verzeichnis der Bücher» - (indice dei libri) - risalente al 1790¹⁵, M. Wieland introduce il giovane Friedrich all'ars poetica pubblicando nell'aprile del 1791 sulla rivista «Teutsche Merkur»¹⁶ il componimento poetico «Klagen eines Jünglings», nato dall'ammirazione del giovane poeta per Friedrich Schiller; proprio in difesa di una sua lirica, «Götter des Griechenlands», il giovane Friedrich scriverà un'apologia, rimasta inedita, su cui torneremo più avanti. Schiller è per Novalis «vollendeter Meister reiner Humanität» - «maestro perfetto di umanità». La sua idea che la 'bellezza morale' determini i valori di un'opera d'arte influenzerà la concezione novalisiana della poesia come 'Sinn für Mystizism'.¹⁷

A 21 anni, terminati gli studi universitari, Novalis viene avviato alla professione. In un primo tempo lo zio cerca di indirizzare il talentuoso nipote ad una carriera nel grande mondo, grazie ai suoi

¹⁵ Ne riferisce G. Schulz nel suo commento alla produzione lirica novalisiana della gioventù: «Als Beleg für sein literarisches Interesse ist ein Verzeichnis seiner Bücher aus dem Jahre 1790 erhalten, das neben den genannten Autoren z.B. auch die Oden K.W. Ramlers nennt, der gerade für Novalis' panegirische Dichtung von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist.»: G. Schulz, *Kommentar zum lyrischen Werk*, in *Novalis Werke*, cit., p.590.

¹⁶F. Hiebel, *Novalis: German poet, European thinker, Christian mystic*, Chapel Hill 1954, p.10

¹⁷ «Der Sinn für Poesie hat viel mit dem Sinn für Mystizism gemein»: NS III, 685, Nr 671.

legami con il ministro prussiano¹⁸: questo tentativo, però, non andrà in porto. Allora, su sollecitazione del padre, Novalis viene introdotto alla prassi amministrativa in Tennstedt. Il funzionario Just viene incaricato della sua formazione e l'uomo diviene presto un amico del suo giovane apprendista. Sebbene il lavoro a Tennstedt non fosse stato una sua scelta, Novalis vi si dedica con serietà e dedizione, perché in esso egli vede uno strumento di autoformazione e di compartecipazione all'umanità.

«Ich fühle in allem immer mehr die erhabnen Glieder eines wunderbaren Ganzen – in das ich hineinwachsen, das zur Fülle meines Ichs werden soll¹⁹» – scrive nel 1796 a proposito del suo lavoro nelle saline. Egli sa che, nonostante la cura e la diligenza richiesta dalla professione, continua a essere preservata in lui la forza per ogni altra attività spirituale. A Tennstedt, un quarto della giornata viene da lui dedicato ad altri interessi e in particolare agli studi filosofici:

«Ich habe ohngefähr 3 Stunden des Tags frey i[d] e [st] wo ich für mich zu arbeiten *wollen kann*. Dingende Einleitungsstudien auf mein ganzes künftiges Leben, wesentliche Lücken meiner Erkenntniß und nothwendige Uebungen meiner Denkkräfte überhaupt nehmen mir diese Stunden größtentheils weg²⁰».

¹⁸ Cfr. Novalis, *Lettera a Julius Wilhelm von Oppel* da Weißenfels, fine Gennaio 1800, in NS IV, 309, anche in Novalis, *Das dichterische Werk, Tagebucher, Briefe, cit.*, p.719.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Novalis, *Lettera al fratello Erasmo* da Tennstedt, 12 November 1795, in *Das dichterische Werk, cit.*, pp.574-75

A Jena a casa del professor Niethammer conosce il Professore di filosofia Johann Gottlieb Fichte. Fichte era divenuto professore di filosofia presso l'università di Jena nel 1794; nell'arco del biennio successivo era apparsa la sua opera monumentale "Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre". Novalis si dedica agli studi degli scritti filosofici di Fichte dal 1795 al 1797. Essi saranno orientati verso la dottrina delle scienze, che postulava l'impossibilità ontologica di esistere del mondo esteriore nell'indipendenza dall'Io (Nr.5-8)²¹; il rapporto tra io e Dio (Nr.9-18)²² e il concetto di Dio²³.

Negli stessi anni lo studio del filosofo Baruch Spinoza, lo orienta verso un nuovo rapporto con la natura; di qui il suo impatto con Dio:

« Spinoza stieg bis zur Natur - Fichte bis zum Ich, ich bis zur These Gott²⁴»

«Spinoza si spinge fino alla natura, Fichte fino all'Io, io fino alla tesi di Dio»

Idealismo e realismo non si escludono l'un l'altro, al contrario devono essere riuniti - è la tesi che più di ogni altra convince il giovane neofita. Essere liberi significa oscillare tra gli estremi: tra l'essere e il non essere²⁵, il conosciuto e il non conosciuto, il finito e l'infinito²⁶, perché dirà Novalis «l'io ha una forza geroglifica²⁷».

²¹ Novalis, *Philosophische Studien der Jahre 1795-96*, in NS II, II, 107-108.

²² *Ibid.*, 108-115.

²³ *Ibid.*, 155 e sgg.

²⁴ *Ibid.*, 157, Nr 151. Altrove nei frammenti filosofici degli anni 1799-1800 Spinoza diventa «ein gotttrunkener Mensch»/ un uomo ebbro di Dio»: NS III, XII.

²⁵ *Ibid.*, 106-107, Nr 3.

²⁶ *Ibid.*, Nr 454 e sgg.

²⁷ «Das Ich hat hieroglyphische Kraft»: *Ibid.*, 107, Nr 6

«Frey seyn ist die Tendenz des Ichs – das Vermögen frey zu seyn ist die produktive Imagination- Harmonie ist die Bedingung ihrer Tätigkeit – des Schwebens, zwischen Entgegengesetztem. [...] Alles Seyn, Seyn überhaupt ist nichts als Freyseyn – Schweben zwischen Extremen, die notwendig zu vereinigen und notwendig zu trennen sind²⁸»

«Essere libero è la tendenza di Dio – La facoltà di essere libero è l'immaginazione produttiva - L'armonia è la condizione dell'attività – dell'oscillare tra gli estremi opposti. [...] Tutto l'Essere non è altro che Essere-libero – oscillare tra gli estremi, che devono essere (di volta in volta) necessariamente congiunti e separati.»

«Seyn, Ich seyn, Frey sein und Schweben sind Synonymen – ein Ausdruck bezieht sich auf den Andern. Es ist nur von einer Tatsache die Rede. Es sind Predikate des einzigen Begriffs²⁹»

Mentre si dedica agli studi filosofici, Novalis scopre la forza travolgente dell'amore. Tre settimane dopo il suo arrivo a Tennstedt nel castello di Grüning il giovane Novalis viene presentato da Just agli Hauptmanns di Rocken. Il 1795 è l'anno in cui incontra Sophie Kühn a casa del maestro cavaliere Johann von Rockenthien in un suo viaggio a Grüningen. Un quarto d'ora decide tutta la sua vita³⁰. Sophie è giovanissima, ha appena dodici anni. Nel marzo del 1795 i due si fidanzano. Nel novembre Sophie si ammala e muore nel marzo di due anni dopo. Gli anni che seguono testimoniano il grande dolore del poeta per la perdita della giovane amata, di cui

²⁸ *Ibid.*, 266, Nr 555.

²⁹ *Ibid.*, 267, Nr 556.

³⁰ «Eine Viertelstunde habe ihn bestimmt», così scrive Novalis una settimana dopo al fratello Erasmus in una lettera non rinvenuta ma che Erasmus ricevette con ogni probabilità il 27 novembre 1795, cfr. *ad loc.*, P. Kluckhohn, *Einleitung des Herausgebers (Introduzione del curatore)*, s.v. *Tennstedt-Grüningen*, in NS I, 10.

Novalis lascia tracce nelle lettere e nel suo diario. Gli appunti Nr.454 e 463³¹ contengono riferimenti al tentativo di elaborazione filosofica dell'esperienza personale. Essi testimoniano senza dubbio la preoccupazione di Novalis per il precario stato di salute di Sofia, ma in essi è possibile notare in nuce la problematica della conoscenza di sé attraverso la conoscenza del mondo. Scrive in proposito Novalis³²:

«Die Fähigkeit des Seyn Erkennens können wir im Einzelnen finden. Wo ein Erkennen ist - ist auch Seyn [...]. Das Erkennen ist ein allgemeiner Zustand, der nicht an einen einzelnen Fall gebunden ist. Wenn wir von uns sprechen, so reden wir von der Gattung und dem Einzelnen. Unser Ich ist Gattung und Einzelnes - allg[emein] und besonders»

«La capacità di conoscere l'Essere la troviamo nel singolo - dove c'è un conoscere - c'è un Essere [...]. Il conoscere è uno stato generale, che non si lega a un singolo caso. Quando parliamo di noi, parliamo del genere e del singolo. Il nostro Io è genere e singolo - generale e particolare».

Nello stesso anno in cui muore Sofia muore anche il fratello Erasmus; con lui Novalis perde, oltre al fratello più caro, il suo migliore amico, guida spirituale e confidente, una figura centrale nella vita del poeta, che nessuno mai potrà sostituire.

Nel 1797 Novalis aveva deciso di dedicarsi agli studi di scienze naturali e geologia nell'Accademia mineraria di Friburgo. Gli studi scientifici di questi anni (1797-1798) corrispondono senza dubbio

³¹ NS II, II, 266, Nr 555.

³² NS II, II, 248-49, Nr 462.

all'interesse di Novalis per la scienza dei suoi giorni. L'ultimo decennio del XVIII secolo è un'epoca di grandi scoperte e avvincenti ipotesi scientifiche. La scoperta dell'ossigeno aveva portato Joseph Priestley ad archiviare le teorie del flogisto nei processi di combustione; la chimica diventa fondamento dell'empirismo esatto attraverso gli studi di Antoine Laurent Lavoisier. L'opzione scientifica di Novalis, tuttavia, è sintomo anche di una svolta pragmatica nella sua vita di adulto, a favore della carriera di direttore delle saline sassoni di Weißenfels. Gli studi scientifici, tuttavia, non tradiscono la passione di Novalis per la filosofia; di questi ultimi si nutre la raccolta «Das Allgemeine Brouillon³³ ».

A questo periodo risale l'adesione di Novalis alla filosofia della natura di Friedrich Schelling, in particolare per quel che attiene il rapporto tra spirito e natura. Nell'opera del filosofo intitolata «Von der Weltseele» (1798), Natura e Spirito sono intesi come due mondi equivalenti, la Natura come spirito visibile e lo spirito come Natura invisibile. Si tratta di idee che troveranno un respiro immaginativo-onirico nei romanzi incompiuti «Lehrlinge zu Sais» e «Heinrich von Ofterdingen». Intensa è negli stessi anni la riflessione di Novalis sul

³³ Per una trattazione analitica dell'opera si veda anche: *Notes for a Romantic Encyclopedia: Das Allgemeine Brouillon*, a cura di David W. Wood, Cambridge 2003.

rapporto tra Poesia e Filosofia che anima le raccolte di frammenti

“Poesie³⁴” e “Poeticismen³⁵”.

«Die Poesie hebt jedes Einzelne durch eine eigentümliche Verknüpfung mit dem übrigen Ganzen – und wenn die Philosophie durch ihre Gesetzgebung die Welt erst zu dem wirksamen Einfluß der Ideen bereitet, so ist gleichsam Poesie der Schlüssel der Philosophie, ihr Zweck und ihre Bedeutung; denn die Poesie bildet die schöne Gesellschaft – die Weltfamilie – die schöne Haushaltung des Universums. Wie die Philosophie durch System und Staat, die *Kräfte* des Individuums mit den Kräften der Menschheit und des Weltalls *verstarckt*, das Ganze zum Organ des Individuums, und das Individuum zum Organ des Ganzen macht – So die Poesie, in Ansehung des *Lebens*. Das Individuum lebt im Ganzen und das Ganze im Individuum. Durch Poesie entsteht die höchste Sympathie und Coactivität, die innigste *Gemeinschaft* des Endlichen und Unendlichen.³⁶»

«La poesia eleva ogni singolarità tramite una peculiare connessione con la rimanente totalità - e se solo la filosofia, tramite la propria legislazione, prepara il mondo all'influsso effettivo delle idee, allora la poesia è per così dire la chiave della filosofia, il suo scopo e il suo significato; la poesia forma infatti la bella società - la famiglia universale - il bel governo domestico dell'universo.

Come la filosofia, attraverso sistema e Stato, *rinvigorisce* le forze dell'individuo con quelle dell'umanità e del cosmo, rendendo la totalità organo dell'individuo con quelle dell'umanità e del cosmo, rendendo la totalità organo dell'individuo e l'individuo organo della totalità - lo stesso fa la poesia, nei confronti della vita. L'individuo vive nella totalità e quest'ultima nell'individuo. Attraverso la poesia nascono la simpatia e la coattività [*Coactivität*]supreme, la *comunione* più intima fra finito e infinito. »

Merita qui un cenno l'utilizzo del termine “romantisch” denotato, non come derivante di “Roman”, bensì come costruito parallelo al termine “classico”; di qui la distinzione della poesia romantica dalla poesia descrittiva, didattica, retorica, che si rifa alla ragione e non

³⁴ NS, II, VI, 533-536.

³⁵ NS, II, VI, 537-566.

³⁶ NS II, VI, 533, Nr 31; OF I, n. 31, p. 472.

alla fantasia³⁷. Le questioni intorno al romanzo sono oggetto della sua riflessione estetica, sempre in continuità con le idee sul romanzo formulate da Friedrich Schlegel in «Brief über den Roman»³⁸.

«Nichts ist romantischer, als was man gewöhnlich Welt und Schicksal nennt – wir leben in einem kolossalen (im großen und kleinen) Roman. Betrachtung der Begebenheiten um uns her. Romantische Orientierung, Beurteilung, und Behandlung des Menschenlebens³⁹»

«Niente è più romantico di quel che si chiama abitualmente mondo e destino – Noi viviamo in un colossale (nel *grande* e nel *piccolo*) romanzo. Considerazione degli eventi attorno a noi. Orientamento, valutazione e trattazione della vita umana in senso romantico».

Nel 1800 si interrompono le annotazioni nei frammenti e nei diari: in quell'anno, infatti, sopravviene la malattia. L'orrore per la notizia della morte di suo fratello Bernhard appena tredicenne gli procura un ictus da cui il poeta non riuscirà più a riprendersi. Alla fine di gennaio del 1801 fa ritorno a Weißenfels. Nella seconda settimana di marzo, apprende dal suo medico di avere solo pochi giorni di vita. Fa sapere al suo amico Hans Georg von Carlowitz e all'amico Schlegel di sentirsi sereno in prossimità del suo ingresso nell'eternità. Riceve da entrambi un'accorata visita. Il 25 marzo, mentre il fratello Karl suona al pianoforte, si congeda dal mondo.

³⁷ NS, II, VI, 210, Nr 207.

³⁸ F.Schlegel, *Brief über den Roman (Lettera sul Romanzo)*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, cit.*, vol.2, pp.329-339.

Fonte digitale, Permalink: <http://www.zeno.org/nid/20005619033>

Per un approfondimento critico sul tema si veda inoltre: F. Cuniberto, *Friedrich Schlegel e l'assoluto letterario*, Torino 1991.

³⁹ NS III, IX, Nr 853; OF II, n.853, p.466.

CAPITOLO II

Il mito di Orfeo nell'opera di Novalis

2.1 Orfeo nell'opera giovanile

Quando muore nel 1801, a soli 29 anni, Novalis aveva pubblicato dei suoi scritti solo un'ottantina di pagine: un poema giovanile (*Glauben und Liebe*), 2 raccolte di frammenti (*Pollen*), 8 poemi brevi (*Blumen*), 10 frammenti anonimi e gli *'Inni alla notte'*⁴⁰. Furono Thieck e i fratelli Schlegel a pubblicare i suoi scritti un anno dopo la sua morte, aggiungendo alla terza edizione del 1815 una prefazione⁴¹. Il corpus poetico è stato pubblicato, tuttavia, solo in parte. Molti scritti autografi sono andati persi dopo la II guerra mondiale. Tra questi scritti si noverano una serie di racconti in versi e *Schwänke*, in parte restituiti in forma di frammento; alcune traduzioni della letteratura antica (Virgilio, Orazio, Teocrito, Pindaro); parti di drammi interrotti, bozze di racconti e novelle, propositi di trattazioni saggistiche⁴².

⁴⁰ W.A. O'Brein, *Novalis, Signs of revolution*, Durham 1995, cap.1, p.11.

⁴¹ Novalis, *Schriften*, a cura di Friedrich Schlegel e Ludwig Thieck, in 2 voll., Berlin 1802, 1805², 1815³, 1826⁴, 1837⁵.

⁴² Un catalogo d'asta, contiene un elenco completo della produzione giovanile pp.5-28, cfr. R. Samuel, *Zur Geschichte des Nachlasses Friedrich von Hardenbergs (Novalis)* in *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 2, 1958, pp.301-347; sull'argomento si veda anche: *Novalis (Friedrich Freiherr von Hardenberg), Der handschriftliche Nachlaß des Dichters. Auktionskatalog mit beschreibendem Verzeichnis*, Berlino 1930, Hildesheim 1973².

Nell'opera giovanile di Novalis si ritrovano tutte le tendenze poetiche del tempo, dalla poesia del Rococò con i suoi motivi e temi prediletti - valle, sorgente, collina, pastori, ninfe fauni -, all'esaltazione anacreontica del vino e dell'amore, della natura, di una società naturale, nella quale scherzo e piacere sono legati insieme con misura e felicità, e ancora al credo dei poeti dell'Hainbund in un tempo primordiale, alla visione arcadica di un futuro più luminoso, di una vita semplice vissuta in stretto contatto con la natura.

Il giovane von Hardenberg viene introdotto all'*ars* poetica da Christoph Martin Wieland, che gli fa pubblicare i suoi primi lavori nella rivista da lui fondata, *Teutschen Merkur*⁴³, e da Gottfried August Bürger, i cui sonetti egli aveva avuto modo di leggere e apprezzare. A lui il poeta dedicherà diversi sonetti e un sincero scambio epistolare.

Ma è l'incontro con Schiller all'università di Jena, dove von Hardenberg si immatricola nel 1791, e la lettura delle sue liriche, «Götter des Griechenlands»(1788) e «Die Künstler» (1789), a segnare la posizione di Novalis sulla vita e la scrittura poetica, una vera e propria svolta nel passaggio del giovane Friedrich da apprendista della poesia a poeta: da questa fase di transizione nascerà la sua prima pubblicazione «Klagen eines Jünglings».

⁴³ Cfr. F. Hiebel, *Novalis, cit.*, p.10

Una ricchezza straordinaria dunque di generi, forme, influenze letterarie e affinità spirituali. In molti casi si può parlare di esercitazioni di formazione all'arte, come per le traduzioni; per il resto, di lavoro in gran parte portato avanti al fine di esercitare *per imitationem* la versificazione e il gesto poetico. Questo sembra essere anche il giudizio di August Schlegel, riportato da Balmes e Schulz, nei compendi delle opere di Novalis.

Così scrive August al fratello (1792)⁴⁴:

«Der äußerste Unreife der Sprache und Versification, beständige unruhige Abschweifungen von dem eigentlichen Gegenstand, zu großes Maaß der Länge, und üppiger Überfluß, an halbvollendeten Bildern, so wie beym Übergang des Chaos in Welt nach Ovid - verhindern mich nicht das in ihm zu wittern, was den guten großen lyrischen Dichter machen kann - eine originelle und schöne Empfindungsweise, und Empfindlichkeit für alle Töne der Empfindung.»

Dunque uno straordinario talento creativo, certo ancora acerbo. Resta tuttavia da considerare che, come sottolinea lo Schulz, pur rilevando la forte dipendenza dai suoi modelli e quindi il carattere imitativo dei suoi scritti di quegli anni, occorre riconoscere al giovane talento un'interessante autonomia di scelta dei modelli a cui rifarsi e soprattutto la convincente originalità nella modulazione di alcuni

⁴⁴ «L'estrema immaturità del linguaggio e della versificazione, le costanti e irrequiete divagazioni dall'oggetto reale dovute alla smisurata lunghezza e all'eccesso di immagini complete solo a metà, cosa che si può osservare per il passaggio del Chaos nel mondo secondo Ovidio - non mi impediscono di 'fiutare', ciò che può fare [di lui] il bravo, forse il grande poeta lirico - un Sentire originale e bello, una sensibilità per tutte le tonalità del Sentimento»: Oskar Walzel, *Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*, Berlino 1800, p.35. Cito da G.Schulz, *Novalis Werke, cit., Kommentarteil*, p.589. Si veda *ad loc.*: Novalis, *Das dichterische Werk: Tagebücher, Briefe, Kommentar und Register zu den Bänden I u. II*, a cura di H. J. Mähl, R. Samuel, H.J. Balmes, München-Wien 2004, p. 224.

pensieri, immagini e forme. In altri termini - fa notare lo Schulz -, non si tratta qui di separare l'epigonale dall'originale, ma piuttosto di trovare nella ricchezza di generi, forme e influenze della produzione giovanile il terreno nel quale rintracciare le coordinate che lo portano alla produzione poetica matura⁴⁵.

L'opera giovanile di Friedrich von Hardenberg è dedicata in misura prominente alla poesia. Il suo incontro con la poesia avviene attraverso la mediazione culturale e artistica dei classici, e fra tutti Orazio e Virgilio. A questi ultimi si rivolge Friedrich, giovane studente liceale, per le sue prime esercitazioni poetiche, facendo ricorso non già ai temi eroici o religiosi della tradizione, bensì attingendo a motivi mitologici.⁴⁶ Qui, agli inizi della sua formazione di poeta e pensatore, si affaccia prepotentemente il volto di Orfeo, poeta e cantore tracio, che si spinge nell'Ade per salvare la sua amata dall'oblio della morte.

Orfeo, figlio del re di Tracia e della Musa Calliope, fu considerato nell'immaginario il più famoso poeta e musicista mai esistito. Apollo gli donò la lira e le muse gli insegnarono a suonarla. Era talmente

⁴⁵ «Steht also die Jugendliryk von Novalis noch stark unter dem mittelbaren oder unmittelbaren Einfluß einzelner literarischer Vorbilder [...]. Im Keime finden sich hier Gedanken, die sich im späteren Werk voll entwickelten.»: *Kommentar zum lyrischen Teil*, s.v. *Schul- und Studentenzeit 1788-1793*, in *Novalis Werke, cit.*, pp.590-91

⁴⁶ La sua attività di traduzione non si limita a una ventina di traduzioni classificate come 'esercizi di scuola', tratte per la maggiorparte dall'Iliade e dall'Odissea. Una ulteriore serie di poesie appartenenti alla produzione lirica del lascito di Novalis rientra nel novero delle traduzioni o parafrasi di Novalis di poesie classiche. Tra i diversi autori Orazio risulta l'autore maggiormente tradotto. Cfr. *Einleitung von Richard Samuel*, in *NS I, Anhang Dichterische Jugendarbeiten*, pp. 439-528, *ivi* p. 453.

bravo che riusciva a rendere mansuete le belve feroci, ma anche gli alberi ed i sassi restavano incantati dalla sua musica. Ma, un giorno, Euridice, la sua sposa, cercando di sfuggire ad una aggressione, calpestò un serpente che la morse provocandone la morte. Orfeo, disperato, decise di scendere nel mondo degli Inferi per ricondurla sulla terra. Arrivato nell'Oltretomba, grazie alla sua straordinaria bravura, convinse Plutone e Proserpina a restituire Euridice al mondo dei vivi. Plutone, però, pose una condizione: Orfeo non si doveva voltare indietro finché Euridice non fosse arrivata alla luce del sole. Per tutto il viaggio di ritorno la giovane seguì il suono della lira di Orfeo, che, però, appena intravide la luce del mondo dei vivi, si girò per controllare se Euridice fosse con lui e fu così che la perse per sempre.

La figura di Orfeo diventa da questo momento in poi un motivo catalizzante dell'opera di Novalis, in tutte le fasi della sua pur breve vita. Thorsten Valk parla di *Ubiquità*⁴⁷ del tema di Orfeo nell'opera di Novalis.

Cosa spinge il giovane Novalis verso l'orfismo? Se autori come Walter Rhem individuano nel tratto escatologico del pensiero

⁴⁷Thorsten Valk: *Der Dichter als Erlöser poetischer Messianismus in einem späten Gedicht des Novalis*, in "Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein", a cura di Olaf Hildebrand, Böhlau, Köln, Weimar, Wien, 2003, pp.70-81. Nuova pubblicazione sul Goethezeitportal, 06.02.2005.

URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/novalis/valk_messianismus.pdf

romantico⁴⁸, la popolarità del mito orfico nel XVIII secolo, che diventa negli stessi anni tema prediletto di poeti e operisti, noi crediamo di poter individuare nella predilezione del lato oscuro dionisiaco della cultura ellenica (di matrice schlegeliana) rispetto al lato apollineo (di matrice schilleriana) le ragioni dell'interesse di Novalis per Orfeo e per l'orfismo.

Occorre qui ricordare che, se Orfeo è all'inizio della sua storia un fenomeno religioso più che artistico, un tratto distintivo del suo culto è nella relazione tra Apollo e Dioniso⁴⁹. L'alleanza con Dioniso è attestata dai seguaci del culto Orfico nel VI e V secolo a.C., sostenitori delle dottrine di Pitagora e Eraclito, i cui punti fermi erano la *cosmogonia* e una *dottrina dell'anima*, che lega l'Orfismo alla teologia cristiana. La cifra apollinea di Orfeo è nella dimensione lirica e narrativa, meta-religiosa; la dimensione della separazione dagli dèi, che rende possibile il principio dell'individuazione e dell'autonomia umana, principalmente attraverso la ragione illuminata. Il tratto dionisiaco è nella non-separazione dagli dei, nell'*Aller-Einer sein* con la divinità, in stretto contatto con gli elementi

⁴⁸ Cfr. Walther Rhem, *Orpheus. Der Dichter und die Toten: Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis, Hölderlin, Rilke*, Düsseldorf 1950.

⁴⁹ «A problem which remains fundamental to an analysis of the myth is the position occupied by Orpheus with respect to Apollo and Dionysus. [...]», W. Strauss, *Descent and Return. The Orfic theme in modern Literature*, Cambridge-Massachusetts 1971, p.6.

ctonici della terra, attraverso i poteri irrazionali e più oscuri del corpo e dell'anima⁵⁰.

Si tratta qui del recupero della matrice divina, del *sensu communis* teorizzato dal filosofo Friedrich Christoph Oetinger, la traccia eterna lasciata nell'individuo al momento del processo di generazione dell'universo; il senso posseduto da tutti ma trasformabile in intuito divino solo se pazientemente coltivato ed educato alla ricezione dell'illuminazione dello Spirito⁵¹.

Novalis esplicita così la relazione che a suo vedere intercorre tra corpo e anima:

«Wir haben 2 Systeme von Sinnen, die so verschieden sie auch erscheinen, doch auf das innigste mit einander verwerbt sind. Ein System heißt der Körper, Eins, die Seele. Jenes steht in der Abhängigkeit von äußern Reitzen, deren Inbegriff wir die Natur oder die äußre Welt nennen. Dieses steht ursprünglich in der Abhängigkeit eines Inbegriffs innerer Reitze, den wir den Geist nennen, oder die Geisterwelt. Gewöhnlich steht dieses letztere System in einem Assoziationsnexus mit dem andern System – und wird von diesem afficirt. Dennoch sind häufige Spuren eines umgekehrten

⁵⁰ «[...] since Orpheus is at the beginning as much a religious phenomenon as an artistic one, the fusion may be expressed thus: the Apollinean way designates essentially a separation from the gods, making possible the "principle of individuation" and human autonomy, primarily through enlightened Reason; the Dionysiac way designates, essentially, nonseparation, indeed, union with gods, through the darker and irrational powers of the body and the soul, in close conjunction with the "chthonic" elements of the earth.»: *Ibidem*, p.7

⁵¹ Ci sembra di poter individuare a proposito di una concezione non dualistica della 'corporeità spirituale' una contiguità tra il pensiero di Novalis e la *philosophia sacra* teorizzata dal filosofo prelado di Murrhardt, Friedrich Christoph Oetinger. «L'originale soluzione anti-idealistica e anti-materialistica della «corporeità spirituale» costituisce senza dubbio una delle affinità più ingenti tra la riflessione del secondo Schelling (dopo i "Weltalter" ma già a partire da "Clara") e il pietismo speculativo svevo, ossia la religiosità in cui il filosofo di Leonberg si è formato e il cui apice teoretico è probabilmente rappresentato dalla *philosophia sacra* del prelado di Murrhardt, Friedrich Christoph Oetinger (1702-1782). Schelling ne riabilita molte tesi.»: T. Griffero, *Oetinger e Schelling. Teosofia e realismo biblico alle origini dell'idealismo tedesco*, Segrate Milano 2000, p.4.

Verhältnisses anzutreffen, und man bemerckt bald, daß beyde Systeme eigentlich in einem Vollkommen Wechselverhältnis stehn sollten, in welches jedes von seiner Welt afficirt [...] Kurz beide Welten, wie beide Systeme sollen eine freie Harmonie, keine Disharmonie oder Monotonie bilden».⁵²

«Abbiamo 2 sistemi di sensi, i quali, per quanto diversi appaiano, sono tuttavia connessi nella maniera più intima. Un sistema si chiama corpo, l'altro, anima. Il primo è dipendente dagli stimoli esterni, il cui insieme chiamiamo natura o mondo esterno. Il secondo è originariamente dipendente da un insieme di stimoli interni, che chiamiamo spirito, o mondo degli spiriti. Generalmente questo secondo sistema è in connessione associativa con l'altro - e ne viene affetto. In breve entrambi i mondi, come entrambi i sistemi, debbono costituire una libera armonia, non una disarmonia né una monotonia.»

Orfeo è un pontificatore tra due mondi; media i due livelli⁵³. Lo studio dei neoplatocinici e in particolare di Plotino⁵⁴, e la sua

⁵² Novalis, *Poeticismen*, NS II, VI, 546, Nr 111; OF I, *Lavori preparatori per raccolte di frammenti*, s.v. *Poeticismi*, n. 111, p. 486.

⁵³ «Orpheus serves as mediator between the two orientations - without, however, losing his identification with the followers of Dionysus.»: W. Strauss, *cit.*, p.7.

⁵⁴ Novalis testimonia il suo interesse per Plotino in una lettera a Friedrich Schlegel del 10 Dicembre 1798 che conteneva, al di là degli accenni al progetto comune («l'istituzione di un ordine letterario, repubblicano, una sorta di avamposto mercantile e politico, di una vera loggia cosmopolita») e l'urgenza di una sua realizzazione, il seguente passaggio: *ich weiss nicht, ob ich Dir schon von meinem lieben Plotin schrieb. Aus Tiedemann lernt ich diesen für mich gebornen Philosophen kennen - und erschreckt beynah mit seiner Aehnlichkeit mit Fichte und Kant - und seine idealische Aehnlichkeit mit ihnen. Er ist mehr nach meinem Herzen als beyde. Jemand hat mir gesagt, daß meine Entdeckung nicht neu, und schon in Maimons Leben diese wunderbare Uebereinkunft bemerckt worden sey. Warum ist aber alles still davon? In Plotin liegt noch vieles ungenutzt - und er wäre wohl vor allen einer neuen Verkündigung werth./non so se ti ho già parlato del mio amato Plotino. Ho conosciuto questo filosofo nato per me grazie a Tiedemann, e ho sobbalzato a causa della sua vicinanza con Fichte e Kant, della sua ideale vicinanza con loro. Egli però è più vicino al mio cuore dei due. Qualcuno mi ha detto che la mia scoperta non è nuova e che già nella vita di Maimon sarebbe stata osservata questa coincidenza. Ma perchè non se ne parla? In Plotino c'è ancora così tanto di inutilizzato - e varrebbe certo la pena di un nuovo annuncio.»: Novalis, Lettera a Friedrich Schlegel da Friburgo del 10 Dicembre 1798, in NS IV, 269, anche in Id., *Das dichterische Werk, Tagebücher, Briefe, cit.*, p. 679. Sul problema della presenza del pensiero di Plotino nella riflessione di Novalis si fa ricorso a G. Moretti, *L'estetica di Novalis, cit.*, e in questo volume alla sezione 'Novalis tra Plotino e L'Arythmetika universalis', pp.132-142; si veda inoltre di H.J.Mähl, *Novalis und Plotin*, in *Novalis*, a cura di G. Schulz, Darmstadt 1970.*

Cosmogonia orfica e *Teogonia*, che sostenevano la storicità di Orfeo e dei suoi scritti, determinano un crescente interesse in Novalis per l'Orfismo. Oltre alle traduzioni di passi dell'"Odissea" di Omero e delle "Georgiche" di Virgilio, tra i progetti poetici del giovane Novalis si trovano appunti su due traduzioni di 'Empedocle'⁵⁵ e dei 'Paramiti'⁵⁶. Empedocle filosofo della natura presocratico e sacerdote orfico, già protagonista del dramma omonimo di Hölderlin. 'Paramiti' è un'espressione coniata da Hölderlin, che designava con tale termine un genere della poesia didattica, che interpreta un mito in chiave moralistica e lega al tema prescelto un insegnamento etico-filosofico⁵⁷. Si tratta di un concetto, questo, che sembra rimandare con forza al senso della riscrittura mitica 'poetologica' di Novalis, di cui si dirà più avanti (v.cap.3).

Nel suo *Lexikon* ⁵⁸ Hederich riferisce sull'identità di Orfeo nell'accezione che sarà fatta propria da Novalis nella sua riscrittura del mito. Orfeo è il primo cantore, inventore del canto, primo musicista, che con la sua lira è riuscito a muovere l'Incommensurabile⁵⁹. Gli elementi naturali, gli animali, le rocce, e persino i venti lo seguono

⁵⁵ NS I, 436.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 433.

⁵⁷ G.v.Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur. Deutsche Autoren. Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch nach Autoren A-Z*, 2004⁴, p.430, cito da S. Pott, *Poetiken, Poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke*, Berlin 2004.

⁵⁸ B. Hederich, *Gründliches Mythologisches Lexikon, Orpheus*, Lipsia 1770, in „*Zeitschrift für Germanistik*“, 2007, p.460, versione digitale in <http://www.zeno.org> Permalink: <http://www.zeno.org/nid/20002825775>, col. 1809-20; cfr. S. Pott, *cit.*, p.31.

⁵⁹ *Ivi*, col. 1811.

rapiti dalla magia della sua arte. Ora stregone egiziano, ora inventore greco e maestro che introduce i neofiti al culto di Bacco, ora convertito dagli Argonauti, l'Orfeo di Hederich è comunque creatura dotata di creatività, conoscenza e talento. Fa da sfondo a una simile rappresentazione di Orfeo la grande popolarità del mito nel XVIII secolo, che diventa in questi anni tema prediletto da poeti e operisti. Nel 1774 calca le scene del teatro parigino la prima dell'"Orfeo ed Euridice" di Christoph Willibald Glück. Questa volta il librettista Raniero Calzabigi offre al pubblico una storia d'amore a lieto fine. Euridice muore sempre sotto lo sguardo colpevole di Orfeo, ma quest'ultimo, al contrario del suo modello classico, viene persino premiato dal dio dell'amore in omaggio alla *Treue* e alla *Zärtlichkeit*.

2.1.1 Traduzioni mitiche.

Come poeta 'doctus' il giovanissimo Friedrich si avvicina al mito seguendo la tradizione di Virgilio; traduce un passo (v.454-480) dell'epillio virgiliano noto come "Favola di Aristeo", che chiude il IV libro delle *Georgiche* (v.453-527), dando vita, tuttavia, a un autentico Orfeo romantico.

Novalis ne realizza tre diverse traduzioni probabilmente risalenti tutte al 1789⁶⁰, che testimoniano anche l'inizio del suo lavoro di riscrittura del mito. In Virgilio il racconto si conclude al v.527 con l'immagine di Orfeo smembrato dalle baccanti, il cui capo che canta e la cui lira che suonano, vengono gettati nell'Ebro; un'immagine questa che Novalis riprende negli appunti sullo sviluppo dell'Offerdingen. Solo pochi antichi rappresentano il mito di Orfeo in maniera così suggestiva come fa Virgilio (v.454-458): Orfeo perde la sua amata Euridice in seguito al morso di un serpente; cerca di suscitare la commozione degli Dèi in modo che questi gli restituiscano l'amata.

[Vergil, *Georgika*, Buch IV, Zeilen 464-480]

«Ipse cava solans aegrum testitudine amorem
te, dulcis coniunx, te solo in litore secum,
te veniente die, te descedente canebat.

⁶⁰ Novalis, *Freie Übersetzungsversuche*, in NS I, III, *Anhang: Dichterische Jugendarbeiten*, pp.439-585, *ivi* 552-553.

Taenarias etiam fauces, alta ostia Ditis,
et caligantem nigra formidine lucum
ingressus, Manisque adiit, regemque tremendum
nesciaque humanis precibus mansuescere corda.
At cantu commotae Erebi de sedibus imis
umbrae ibant tenuis simulacraque luce carentum
quam multa in foliis avium se millia condunt,
Vesper ubi, aut hibernus agit de montibus imber,
matres, atque viri, defunctaque corpora vita
magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae,
impositique rogis iuvenes ante ora parentum;
quos circum limus niger et deformis harundo
Cocyti tardaque palus inamabilis unda
alligat et noviens Styx interfusa coerceset.»

(b)

«Orpheus linderte mit der Theorbe die leidende Liebe
Sang dich, süßes Weib, sich selbst, am einsamen Ufer
Schwebte der Morgen herauf, errötete Tellus am Abend,
Stieg auch in Taenars Schlund, der hohen Pforte des Pluto
Unerschüttert im graunverhüllten Dunkel des Waldes.
Ging zu den Manen, zum furchtbaren König, zu Herzen
Nimmer vordem vom Flehn der Menschen erwärmt. Vom Gesange
Munter entführen die nichtigen Schatten des tiefsten Erebus
Sitzen, und lichtberaubte Gestalten, unzählig wie Scharen der Vögel
Welche die kommende Nacht und das Ungewitter vom Berge
In das Gebüsch verscheucht; es waren Mütter und Männer,
Leiber entseelter Helden von hohem Mut einst beseelet,
Knabe und halbgereifte Mädchen und Jünglinge vor den
Augen der Eltern von neidischen Flammen verschlungen; sie alle
Fesselt ein schwarzer Schlamm und Cocytus schleußliches Schilfrohr,
Und die zögernde Well' des Sumpfes von Schiffes verlassen,
Neumal rollet herum der Styx und zwingt sie zusammen»

«Cantava a se stesso di te, dolce sposa, di te
sul lido deserto, di te all'alba, di te al tramonto.
Entrò persino nelle gole tenarie, profonda porta
di Dite, e nel bosco caliginoso di tetra paura,
e discese ai Mani, e al tremendo re ed ai cuori

incapaci di essere addolciti da preghiere umane.
Colpite dal canto, dalle profonde sedi dell'Erebo,
venivano tenui ombre e parvenze private dalla luce,
quante sono le migliaia di uccelli che si celano tra le foglie,
quando Vespro o la pioggia invernale li caccia dalle

[montagne

Madri e uomini, e corpi privi di vita
di magnanimi eroi, fanciulli e giovinette ignare di connubio,
giovani posti sul rogo davanti agli occhi dei genitori:
li imprigiona intorno la nera melma e l'orrido canneto
di Cocito, e l'infausta palude dall'onda morta,
e li serra la Stige aggirandoli nove volte»⁶¹

Il dolore struggente motiva il canto di Orfeo, ma forte è anche il desiderio di rivedere l'amata perduta. Discende negli inferi attraverso i monti del Tenaro. Gli ultimi versi di Virgilio spiegano come Orfeo si aspetti che gli dèi cedano alla grazia del suo canto. Qui si interrompe la traduzione di Novalis, che resta nelle tre varianti sostanzialmente vicina all'originale. Nel corpo della traduzione Novalis modifica alcune parole e non sembra produrre un testo di gran pregio da un punto di vista filologico. Tuttavia, la variante c) evidenzia la scelta del verso libero al posto dell'esametro virgiliano, mentre la variante b), se pur modesta rispetto alla prima, si distingue per una maggiore attenzione nella scelte lessicali. E' da un punto di vista poetico-poetologico, tuttavia, che la variante b) assume un

⁶¹ Virgilio, *Georgiche*, tradotte da Luca Canali, Milano 1999⁷, p.345.

significato importante nel contesto della riflessione novalisiana sulla traduzione e la Poesia.

Il testo novalisiano, nonostante il suo carattere frammentario, costituisce una prima significativa testimonianza dell'adesione del giovane poeta alla *Gefühlpoetik*, di affezione romantica, che in quegli anni non era ancora al centro del dibattito estetico e poetologico, ma che molto di più si lasciava ricondurre alla poesia di Christoph Martin Wieland e Gottfried August Bürger⁶².

Nel v.1 Novalis, fedele al testo originale, parla di "Liebe" (Amor), nel v.5 di un Orfeo "unerschütterlich" - irremovibile-, "edelhaft" - eroico. Nel v.12 parla di "hohem Mut", nobile coraggio degli eroi caduti in guerra; nel v.14 di 'neidischen Flammen' - fiamme invidiose - che intrecciano l'un nell'altro fanciulle e fanciulli.

Le traduzioni di Novalis non sono le uniche del XVIII secolo. Nel 1778 era apparsa *Orpheus und Eurydice (Nach Vergil)* di Friedrich Leopold Graf zu Stolberg. Stolberg traduce il passo virgiliano dal v.464, imitando il testo originale, conservandone anche la forma in esametri e rivelando un minore slancio emotivo rispetto a quanto fa Novalis. Va detto che Stolberg non si ferma al v.480, ma giunge al verso 527:

⁶² S.Pott, *cit.*, p.31.

Orpheus tröstete mit der gewölbten Leier sein Sehnen;
Dich, du süßes Weib, dich sang er am einsamen Ufer,
Dich mit dem kommenden, dich mit dem niedersinkenden Tage!
Durch die Tánarischen Schlünde durch die Pforten des Pluto
Ging er, hin zu den Manen, hin zu dem schrecklichen König.
Herzen, nimmer vordem durch menschliches Flehen erweicht!

Sieh es erregte sein Lied des Erebus nichtige Schatten,
Daß sich von ihren Sizen die dunklen Gestalten erhoben,
Zahllos, wie der Vögel Tausende, welche der Abend,
Oder ein Ungewitter, von Bergen in Büsche verscheuchet.
Weiber und Männer erschienen, und abgeschiedene Seelen
Edler Helden, noch unverlobter Jungfraun und Knaben,
Und der Jünglinge, die dereinst, vor den Augen der Eltern
Auf dem Scheiterhaufen die Flamme hatte verzehret,
Welche nun alle schwarzer Schlamm und scheusliches Schilfrohr,
Und der menschenfeindliche träge Sumpf der Kocytus
Einschleust, und der Styx neunmal umhergossen.

Nelle sue traduzioni Novalis segue per qualche verso Stolberg facendo suoi solo pochi concetti del suo predecessore. In nessuna delle sue tre versioni del mito Novalis cita la seconda perdita di Euridice.

La sua prima traduzione di Virgilio influenzerà in maniera decisiva la fortuna letteraria di Orfeo. Il suo Orfeo è il cantore pieno d'amore, che con il suo canto spinge gli dei degli Inferi a compiere un atto straordinario, fuori dagli schemi. Novalis taglia il lato oscuro del

mito, che invece in Virgilio predomina e giunge a determinare il tragico epilogo degli eventi⁶³:

„cum subita incautum dementia cepit amantem/ignoscenda quidem,
scirent/ignoscere manes []”

„quando l'improvviso furore prese l'incauto amante, quantunque
perdonabile, se solo i mani conoscessero il perdono[]”

E' questo il commento con cui Virgilio bolla l'irrazionalità dello sguardo di Orfeo, che respinge Euridice negli inferi. Qualificando come *„furor”* e subita *„dementia”* la condotta di Orfeo, Virgilio individua nel suo cieco delirio d'amore l'ineluttabilità del suo destino. Uno sguardo al contesto storico del poema didascalico conferma la concezione negativa della figura di Orfeo veicolata da Virgilio e inserita nell'impianto ideologico complessivo delle *Georgiche* nell'ottica di restaurazione morale⁶⁴.

Il giovane Novalis non è interessato al furore distruttivo di Orfeo, carnefice delle proprie passioni, né intende esaltare l'oggetto del suo desiderio.

La traduzione di Heinrich von Voß, apparsa sotto il titolo titolo *„Landbau”* e contemporanea al testo novalisiano, è fedele al testo

⁶³ Cfr. S. Pott, *cit.*, p.35.

⁶⁴ Non v'è dubbio che nelle intenzioni di Ottaviano e Mecenate, le *Georgiche* dovessero essere un poema di grande slancio ideale, che dopo la crisi delle guerre civili, dopo la rovina dell'agricoltura e specialmente dei piccoli coltivatori, dopo il logoramento dei valori religiosi, politici e morali, favorisse il ritorno alla terra, ridesse la fiducia nel lavoro, nello stato romano-italico centro dell'impero. Per la caratterizzazione negativa del personaggio di Orfeo di fine settecento si rinvia all'opera di Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, e del suo librettista Alessandro Striggio (1607).

virgiliano (per i vv. 454-458). Mentre Heinrich von Voß è impegnato nella meticolosa restituzione dell'esametro virgiliano, Novalis si concentra sul mito di Orfeo ed Euridice con l'intento di forgiare un nuovo Orfeo, figura poetologica⁶⁵, trasfigurazione del poeta lirico.

⁶⁵ S. Pott, *cit.*, p.37

2.1.2 L'utopia semiotica della traduzione: l'arte del viaggio e della divinazione⁶⁶

In relazione alla concezione della '*Gefühlpoetik*' e del più ampio progetto di *Poesia universale progressiva*, credo di poter condividere la tesi formulata da Sandra Pott circa la natura poetica dei tentativi di traduzioni mitiche operati da Novalis.

La traduzione in epoca romantica deve essere retrospettiva, tentare cioè di ricalcare quei tratti dell'originale che possono suscitare un effetto di straniamento sulla lingua ricevente. E' interessante riportare qui la lettura della traduzione che Peter Kofler⁶⁷ propone in chiave metaforica, laddove la traduzione cessa di essere determinata dalla logica della sostituzione, cioè di una rappresentazione equivalente del prototesto, aprendosi, nella dimensione che le è propria di mediazione ermeneutica, alla polisemia e alla proliferazione semantica. Se la metafora, asserisce Kofler, per la sua natura topologica, sposta un termine da un luogo che gli è proprio ad un altro a cui è estraneo inducendo uno spostamento semantico, la traduzione, intesa in senso metaforico, determina lo spostamento di

⁶⁶Il concetto di 'utopia semiotica della traduzione' presente nel titolo di questo paragrafo è stato tratto da S. Berretta, *Trasformare e mitizzare: aspetti della traduzione nella Germania dell'età romantica*, Trento 2005, e in questo volume dal capitolo dedicato al contributo dato da Novalis alla traduttologia negli anni della *Frühromantik*, pp.59-79.

⁶⁷P. Kofler, *La sostituzione negata. Metafora e traduzione nel romanticismo tedesco* in *Il viaggio della traduzione. Atti del convegno*, (Firenze, 13-16 giugno 2006), a cura di M. G. Profeti, Firenze 2007, pp. 3-13, *ivi* pp.3-4.

un intero testo da una lingua, da una cultura all'altra, producendo un effetto simile a quello dello straniamento metaforico: ne altera la struttura e ne amplia le potenzialità espressive. Come la metafora, per essere viva, deve far trasparire la propria origine, anche la traduzione, in epoca romantica, deve essere retrospettiva, tentare cioè di ricalcare quei tratti dell'originale che possono suscitare un effetto di straniamento sulla lingua ricevente. E se la metafora, in quanto predicazione insostituibile, produce un plusvalore semantico, un sapere nuovo o addirittura una realtà prima inesistente, anche alla traduzione deve essere attribuita una funzione cognitiva, epistemologica, perfino demiurgica⁶⁸.

Questo concetto di traduzione come viaggio «senza inizio e fine» in una incessante attività traspositiva di senso, da segno a segno, da lingua a lingua, colloca la traduzione nell'ambito di quel progetto universale e progressivo, enciclopedico del romanticismo tedesco che prevede, secondo Friedrich Schlegel, oltre alla riunificazione di tutti i generi, anche una messa in contatto della poesia con la filosofia e la retorica, nella tensione verso l'unità delle dissonanze.

⁶⁸ Scrive P. Kofler: «A partire dal superamento di una filosofia del linguaggio basata sull'universalità dei concetti di cui le parole, nelle diverse lingue, sono soltanto diverse oggettivazioni, la traduzione cessa di essere concepita in età romantica come mera sostituzione di segni per diventare in un'accezione moderna parte centrale di una concezione storica del linguaggio, secondo cui «i segni, passando da un soggetto all'altro, da un testo all'altro e da una lingua all'altra, sono esposti ad una incontrollabile proliferazione semantica, ad una tensione tra frammentarizzazione e ricomposizione, ad una paradossale apertura all'unità.»: P. Kofler, *art. cit.*, p.4.

Il pensiero traduttologico della Germania dell'età classico-romantica rinviene il suo comune denominatore nel dubbio che possa esservi tra originale e traduzione una relazione instabile. Lo sforzo traduttologico dei romantici ci consegna il proprio apporto più innovativo nella definizione della poesia universale progressiva, dove per qualità progressiva è da intendersi una concezione dinamica del tradurre che si apre oltre gli spazi di uno scambio tra prototesto/lingua di partenza e testo ricevente/lingua d'arrivo. Nell'illustrare il pensiero romantico della rivista jenense "Athenaeum", Antoine Berman ne sottolinea il carattere «proteiforme» (*ivi*, p.89) che sincretizza filosofia, pensiero e poesia come arte della traduzione e scienza della critica⁶⁹. Poesia e traduzione sono per i romantici due attività, due modalità di creazione che nascono sempre dall'ascolto di voci altrui, siano essi testi da altre lingue, richiami del passato, o altre fonti che appare del tutto lecito mettere insieme. L'empatia con il testo è per August Wilhelm Schlegel il presupposto imprescindibile di qualsiasi contatto con la lingua, il verso, il suono. Compito del traduttore è trasporre nello spirito del verso. «La semplice teoria» – afferma Schlegel – «non sarebbe d'aiuto senza l'arte stessa»; non contano dunque solo le

⁶⁹ Sulla teoria della traduzione in epoca romantica cfr. G. Catalano e F. Scotto, *La nascita del concetto moderno di traduzione: le nazioni europee tra enciclopedismo e epoca romantica*, Roma 2001 e in questo volume il capitolo dedicato alla teoria della traduzione di August Wilhelm Schlegel, pp. 139-149, *ivi* p. 154. Sulla teoria della traduzione dei fratelli Schlegel cfr. anche S. Berretta, *cit.*, e in questo volume il capitolo «Friedrich Schlegel: per una filologia del tradurre», pp. 81-89.

regole della prosodia, ma la loro funzione poetica⁷⁰. Il dinamismo critico romantico si realizza compiutamente nel concetto di 'traduzione generalizzata', laddove la traduzione «si confonde [...] con la *manifestazione di qualche cosa, l'interpretazione di qualche cosa*» (*Athenäum*, p.109), con la ricerca di un modo di tradurre il proprio sentire che rischia però di «cancellare tutte le differenze»(*ibid.*)

Tale concetto, elaborato dai Romantici di Jena nell' 'Enciclopedia' come sviluppo della poesia universale progressiva di Friedrich Schlegel, fa della loro teoria della poesia una traduzione, quindi «della traduzione un doppio della poesia» (*ivi*, p.110)⁷¹. Il concetto di progressività universale viene così declinato da Novalis nel coacervo di frammenti ribattezzati con il nome di *Teplitzer Fragmente* (Frammenti di Teplitz)⁷²:

«Di tutto si occupano l'arte e la scienza, di giungere dall'uno all'Altro - e dall'Uno al Tutto - in maniera rapsodica o sistematica - l'arte spirituale di viaggiare - l'arte della divinazione⁷³».

Nel raccordo tra queste due figurazioni del linguaggio, scrive Beretta⁷⁴, più propriamente storico-mitologica nel primo caso, di ispirazione mistica nel secondo, si concentra la ricerca linguistica di

⁷⁰ Nel quarto fascicolo di «Athenaeum», rivolgendosi a Thieck che aveva appena tradotto il *Chisciotte*, August Wilhelm Schlegel gli sottopone alcune riflessioni maturate durante la traduzione dell'undicesimo canto dell'*Orlando Furioso*. A queste pagine si rifanno le riflessioni di Schlegel, così come riportate nel testo: cfr. G. Catalano, p.142; cfr anche S. Berretta, *cit.*, p. 82.

⁷¹ G.Catalano, *cit.*, p.154.

⁷² NS II, VI, 596-622.

⁷³ NS, II, VI, 598, Nr 334; OP I, *Lavori preparatori per le raccolte di frammenti*, n.334, p. 538.

⁷⁴ S. Berretta, *cit.*, p.61.

Novalis. In un altro frammento Novalis individua una triplice strutturazione della facoltà linguistica “arbitraria”, “sintomatica” e “mimica”, di fondamentale importanza per comprendere la teoria novalisiana della traduzione. Se ciò che noi chiamiamo linguaggio - continua Beretta, è una definizione transitoria, che di volta in volta si può manifestare in una delle tre incarnazioni qui enunciate, neppure la traduzione potrà sottrarsi a questo destino di provvisorietà⁷⁵. Il frammento contrassegnato nella sezione denominata *Blütenstaub* (Polline) con il numero 70 e apparso nel fascicolo inaugurale di “*Athenaeum*” nel maggio del 1798, traccia le linee di un progetto filologico-poetologico atto a denunciare l’inadeguatezza delle categorie linguistiche abituali:

«Unsere Sprache ist entweder - mechanisch - atomistisch - oder dynamisch. Die ächt poetische Sprache soll aber organisch lebendig sein. Wie oft fühlt man die Armut an Worten - um mehrere Ideen mit einem Schlage zu treffen⁷⁶»

«Il nostro linguaggio è - meccanico - atomistico - oppure dinamico. Il vero linguaggio poetico deve essere però vitale e organico. Spessissimo si percepisce la povertà delle parole - quando si vogliono riunire più idee in un colpo solo.»

Nella raccolta di frammenti assemblati nella sezione ‘*Poeticismen*’ (*Poeticismi*), Novalis asserisce che «il mondo deve essere

⁷⁵ *Ibidem*, p. 63

⁷⁶ NS II, IV, 440, Nr.70; OF I, *Osservazioni sparse e polline*, n. 70, p. 384.

romantizzato. Romantizzare non è altro che un potenziamento qualitativo. Così si trova il senso originario. In questa operazione il sé inferiore viene identificato con un sé migliore⁷⁷».

In un altro frammento decifrato dai manoscritti Novalis annota che «Il linguaggio alla seconda potenza [...] ha meriti poetici e non è retorica - subalterna [...] se è per così dire *un'espressione con, finalizzata all'espressione stessa - se quanto meno non appare come mezzo - ma è in se stessa una produzione compiuta della *facoltà linguistica superiore**⁷⁸».

⁷⁷ «Die Welt muß romantisiert werden. Romantisieren ist nichts, [als eine] qualit[ative] Potenzirung. So findet man den urspr[ünglichen] Sinn wieder. Das niedre Selbst wird in dieser Operation mit dem bessern Selbst identifizirt»: NS II, VI, 545, Nr 105.

Tale combinazione non va interpretata al di fuori dello sforzo novalisiano per la costruzione di un sistema gnoseologico fondato su strutture algebriche e sulla vicinanza fra aspetto poetico e aspetto matematico del mondo reale-astratto. La matematica viene collegata all'attività poetica dell'interiorità e rinviata alla possibilità che l'individuo ha di riferirsi a un ordine superiore, quello stesso mondo sul quale poggiano i rimandi analogici. A confermarlo è lo stesso poeta: «Ogni *reale* creato dal nulla, come ad esempio i numeri e i termini astratti, ha una meravigliosa affinità con le cose di un altro mondo - con una serie infinita di composizioni e rapporti singolari - per così dire con un mondo in sé mate[matico] e astratto - con un mondo poetico mate[matico] e astratto»: NS III, 440-1; OF II, n.898, p.472. Nel loro comune carattere liberamente immaginativo, puramente arbitrario e generativo di connessioni infinite a partire da serie infinite di segni astratti sta, quindi, l'affinità tra poesia e matematica. Cfr. S. Berretta, *cit.*, p.63; G. Moretti, *L'estetica di Novalis*, Torino 1991, e in questo volume la sezione dedicata alla presenza del pensiero di Plotino e della *Arythmetika universalis* nella riflessione di Novalis, pp.132-142. Si veda inoltre di G. Moretti, *Opera filosofica II*, e in questo volume la sezione *Ars combinatoria e ars inveniendi: poesia e matematica*, pp.243-253.

⁷⁸ Novalis, *Anekdoten*, in NS II, VI, 588, Nr 264; OF I, *Lavori preparatori per raccolte di frammenti*, n. 264, p. 528. S. Berretta ha sottolineato all'interno della teoria novalisiana della traduzione l'assoluta rilevanza del riferimento al ruolo dell'individualità nel processo di distillazione di una capacità linguistica più elevata e poetizzante; capacità, questa, che va collegata, a suo avviso, alle osservazioni sull'identità formulate nelle *Fichte-studien* (Studi su Fichte) del 1795-96, come ricavabile dal seguente frammento: «Poiché l'io è ininterrottamente determinato, può riconoscere il contenuto generale fuori di sé. Allorchè pone il contenuto generale fuori di sé - gli deve credere. Non lo può conoscere come una determinazione, perché altrimenti dovrebbe essere al suo interno» (NS II, 105).

E se la mitologia è la poesia dei tempi antichi, la conseguenza è una.

Così scrive Novalis nei „*Blutenstaubfragmente*“ (Frammenti di Polline)

trattando delle possibili varianti della traduzione⁷⁹:

«Le traduzioni mitiche sono traduzioni nello stile più alto. Espongono il carattere puro e compiuto dell'opera d'arte individuale. Non ci presentano l'opera d'arte reale, bensì il suo ideale [...] Per le traduzioni modificative, quelle vere, occorre spirito poetico al massimo grado. Cadono facilmente nel travestimento [...] Il vero traduttore di questo tipo deve essere in effetti l'artista stesso, in grado di dare a piacere in un modo o nell'altro l'idea del tutto - Dev'essere il poeta del poeta, in grado di far parlare quest'ultimo *al contempo* secondo la sua idea e secondo la propria. »

Il valore metaforico del linguaggio è il filo immaginario che nel pensiero novalisiano avvicina il viaggio della traduzione al gesto poetico. In tale linea interpretativa l'arte del tradurre si pone al centro di un rapporto di reciprocità tra filologia e traduzione. Novalis elabora l'idea di linguaggio come attività separata e autonoma capace di giungere al significato proprio quando lo si separa dall'intenzionalità razionale. E' questo il senso che il poeta ci consegna nel suo celeberrimo "Monologo" del 1798⁸⁰:

«Nel gergo filosofico venato di idealismo fichtiano», è l'interpretazione di Berretta, «viene contemplata un'urgente questione gnoseologica, vale a dire la inevitabile scissione tra chi conosce e l'oggetto della conoscenza [...]. Se per Novalis «la necessità della relazione di un segno con un designato deve risiedere nel designante» (NS II, 109), la prerogativa di questo codice - conclude il filologo - è l'indeterminatezza, che determina la labilità dei confini tra i concetti e si comprende bene nell'anelito romantico a istituire sempre nuove relazioni tra il piano soggettivo e la realtà oggettiva»: S. Berretta, *cit.*, p. 64 e 65.

⁷⁹ NS II, IV, 438, Nr 68; OF I, *Osservazioni sparse e Polline*, n.68, p. 68.

⁸⁰ Novalis, *Monolog*, in NS II, VII, 672-673; OP I, *Monologo*, p.619-20.

«Es ist eigentlich um das Sprechen und Schreiben eine närrische Sache. Der lächerliche Irrtum ist nur zu bewundern, da die Leute meinen – sie sprächen um der Dinge willen. Gerade das Eigentümliche der Sprache, daß sie sich bloß um sich selbst kümmert, weiß keiner. Darum ist sie ein so wunderbares und fruchtbares Geheimnis, – daß wenn einer bloß spricht, um zu sprechen, er gerade die herrlichsten, originellsten Wahrheiten ausspricht. Will er aber von etwas Bestimmtem sprechen, so läßt ihn die launige Sprache das lächerliste und verkehrteste Zeug sagen. Daraus entsteht auch der Haß, den so manche ernsthafte Leute gegen die Sprache haben. Sie merken ihren Mutwillen, merken aber nicht, daß das verächtliche Schwatzen die unendlich ernsthafte Seite der Sprache ist. Wenn man den Leuten nur begreiflich machen könnte, daß es mit der Sprache wie mit den mathematischen Formeln sei – sie machen eine Welt für sich aus – sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum sind sie Verhältnisspiel der Dinge. Nur durch ihre Freiheit sind die Glieder der Natur und nur in ihren freien Bewegungen äußert sich die Weltseele und macht sie zu einem zarten Maßstab und Grundriß der Dinge. So ist es auch mit der Sprache – wer ein feines Gefühl ihrer Applikatur, ihres Takts, ihres musikalischen Geistes hat, wer in sich das zarte Wirken ihrer innern Natur vernimmt, und danach seine Zunge oder seine Hand bewegt, der wird Prophet sein, dagegen wer es wohl weiß, aber nicht Ohr und Sinn genug für sie hat, Wahrheiten wie diese schreiben, aber von der Sprache selbst zum Besten gehalten und von den Menschen wie Cassandra von den Trojanern, verspottet werden wird. Wenn ich damit das Wesen und Amt der Poesie auf das deutlichste angegeben zu haben glaube, so weiß ich doch, daß es kein Mensch verstehen kann, und ich ganz was Albernnes gesagt habe, weil ich es habe sagen wollen, und so keine Poesie zu Stande kommt. Wie, wenn ich aber reden müßte? Und dieser Sprachtrieb zu sprechen das Kennzeichen der Eingebung der Sprache, der Wirksamkeit der Sprache in mir wäre? und mein Wille nur auch alles wollte, was ich müßte, so könnte dies ja am Ende ohne mein Wissen und Glauben Poesie sein und Geheimnis der Sprache

verständlich machen? und so wär ich ein berufener Schriftsteller, den ein Schriftsteller ist wohl nu rein Sprachbegeisterter?»

«Nel parlare e nello scrivere accade in realtà qualcosa di folle; il vero dialogo è un semplice gioco di parole. L'errore ridicolo sta però nel meravigliarsi che la gente creda - di parlare per le cose. Nessuno sa che la peculiarità del linguaggio è proprio quella di preoccuparsi soltanto di se stesso. Perciò esso è un mistero così portentoso e fecondo, - se infatti si parla soltanto per parlare allora si pronunciano verità più splendide e originali. Se invece si vuol parlare di qualcosa di determinato, allora il linguaggio, questo spiritoso, ci fa dire le cose più ridicole e insensate. Da qui discende anche l'odio che alcune persone serie provano nei confronti del linguaggio. Ne riconoscono la vivacità, ma non invece che il disprezzabile ciarlare rappresenta l'aspetto infinitamente serio della lingua. Potessimo far capire alla gente che per il linguaggio accade lo stesso che per le formule matematiche - Costituiscono un mondo a sé - Giocano soltanto con se stesse, non esprimono altro che la loro meravigliosa natura, e proprio perciò sono così espressive - proprio perciò vi si rispecchia l'insolito gioco dei rapporti tra le cose. Soltanto attraverso la loro libertà esse sono membri della natura e soltanto nel loro libero moto si manifesta l'anima del mondo, che ne fa un criterio delicato e una proiezione delle cose. Lo stesso è con il linguaggio - chi possiede un sentimento raffinato della sua ditteggiatura, della sua cadenza, del suo spirito musicale, chi percepisce interiormente la lieve azione della sua natura riposta, e muove poi conformemente la propria lingua o la propria mano, sarà un profeta; chi invece è ben in grado di scrivere verità come queste, ma non possiede orecchio e sensibilità sufficienti per esso, sarà preso in giro dal linguaggio stesso e la gente lo deriderà, come i Troiani Cassandra. Pur ritenendo di aver indicato con ciò, nel modo più chiaro, l'essenza e la funzione della poesia, so però anche che nessuno può comprenderle, e di aver detto delle sciocchezze, perché appunto ho voluto dirle, e così non nasce nessuna poesia. E se dovessi però parlare? e se quest'impulso linguistico al parlare fosse il contrassegno dell'ispirazione del linguaggio, dell'efficacia del linguaggio in me? e se poi la mia volontà volesse tutto ciò che io dovessi,

ciò non potrebbe infine essere, senza che io lo sapessi o vi credessi, poesia, e non potrebbe infine rendere comprensibile un mistero del linguaggio? sarei dunque così uno scrittore nato, visto che lo scrittore non è che un entusiasta del linguaggio? »

La funzione poetica dunque si basa su un meccanismo di riflessione del linguaggio su se stesso. Ciò che viene detto poeticamente è un'espressione determinata, eppure mai conclusiva perché rimanda a tutto il sistema di relazioni che la rende tale; a questo punto «il detto viene relativizzato e quasi ironicamente annientato a favore del dicibile⁸¹».

Secondo F. Schlegel la poesia trascendentale «deve rappresentare accanto al prodotto il produttore», deve «in tutto quello che rappresenta rappresentare anche se medesima ed essere insieme, poesia e poesia della poesia⁸²».

Ci sembra di poter cogliere qui un tratto distintivo della poesia trascendentale: l'autorispecchiamento estetico, principio poetologico in base al quale la poesia trascendentale riflette se stessa, e rispecchiandosi, non fa che tematizzare se stessa in quanto poesia, evidenziando il suo carattere artificioso e dunque il procedimento che la pone in essere⁸³. La traduzione, in virtù della sua funzione poetica in chiave trascendentale, mette in mostra il proprio essere opera e in quanto tale sistema di opere⁸⁴. In tale prospettiva si

⁸¹ *Ibidem*, p.48.

⁸² Friedrich Schlegel *Kritische Ausgabe II, Athenäum-Fragmente 238*, traduzione di V. Santoli in Friedrich Schlegel, *Frammenti critici e scritti di estetica*, Firenze 1967, p.83.

⁸³ A supporto di questa interpretazione faccio ricorso al saggio di P. Euron, *La poesia trascendentale*, in "Strumenti critici" diretta da Cesare Segre, anno XVII, 2002 (1), pp.45-74. Sul concetto di 'autorispecchiamento' si veda anche: W. Menninghaus, *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Francoforte sul Meno 1987.

⁸⁴ Nell'ampio e articolato contesto della poesia trascendentale ogni poesia – spiega P. Euron – si costruisce su altra poesia, e quindi la poesia trascendentale rinvia a questo carattere della produzione artistica: di essere sempre poesia alla seconda potenza, di essere sempre e allo stesso tempo il risultato di un atto di riflessione e

dispiega nel suo significato complessivo il principio enunciato in apertura di paragrafo. Il carattere retrospettivo della traduzione, in virtù del principio estetico che la sottende, si identifica nella sua essenza 'profetica', ossia dire accanto al proprio contenuto oggettivo la sua istanza superiore, il suo essere essa stessa poesia, il suo essere essa medesima opera, attività separata e autonoma, e dunque, in estrema sintesi, organicamente 'produttiva' e criticamente 'riflessiva', ovvero auto-riflessiva.

Nella logica dell'autorispecchiamento, persino lo sguardo *abwärts* di Orfeo sembra teso a riprodurre un gesto dal carattere retrospettivo, che nella riscrittura mitica di Novalis tenta di ricalcare solo quei tratti dell'originale che producono un effetto di straniamento nella dimensione poetica ricevente.

Non si può non scorgere nel contesto dell'articolata riflessione di Novalis sulla natura poetica della traduzione la contiguità esistente in epoca romantica tra la nascita della linguistica moderna e la fioritura della poesia tedesca. Le due esperienze si compenetrano. Nell'avventura della conoscenza l'uomo fuoriesce da se stesso per andare verso l'altro, che ne costituirà il completamento, nella predisposizione a ridiscutere, movimentare, trasformare, mitizzare. Con la stessa predisposizione il traduttore si avvicina all'autore, il poeta al mondo da poetizzare, e viceversa. Non ci sembra azzardato citare in proposito Friedrich W. Schlegel, il quale nello sforzo di spiegare la poesia romantica dirà che lo spirito del mondo umano in verità non può far altro che tradurre, in questo consiste ogni sua attività.

di un lavoro critico e rimando alla propria origine. A sostegno della propria tesi Euron fa ricorso a F. Schlegel «Soltanto un sistema è veramente opera», asserisce Schlegel (*Literarische Notizen*, 893), ricorrendo al concetto di sistema per spiegare la trama di relazioni che connette le opere a una totalità, mediante rimandi, citazioni, riferimenti, suggestioni: F. Schlegel, *Literarische Notizen 1797-1801*, a cura di H. Eichner, Francoforte sul Meno - Berlino - Vienna 1980; cfr. anche P.Euron, *art.cit.*, p.53.

2.1.3 La produzione lirica del giovane Friedrich von Hardenbergs

Se la maggior parte delle liriche giovanili di Novalis tematizzano motivi tipicamente romantici, non mancano scritti poetici dedicati alla figura Orfeo e più in generale al tema orfico.

Negli stessi anni in cui si dedica alle traduzioni dell'epillio virgiliano il giovane Hardenberg compone un poemetto in esametri intitolato a Orfeo, «Orpheus. Eine Verserzählung»⁸⁵. Nel racconto Novalis si presenta come io parlante. L'incipit del racconto è un'invocazione a Calliope, madre di Orfeo, affinché lo fregi del dono della poesia:

«Reiche dem blühenden Jüngling doch auch die epische Leier,
Du Kalliope, die Unsterblichkeit leihet dem Sänger⁸⁶»

Vi è qui una chiara allusione al mito di Orfeo, in cui Calliope è maestra del figlio. L'invocazione ha toni modesti e altrettanto modeste pretese letterarie. Il racconto narra dei grandi cantori del passato, per arrivare poi all'incoronamento di Orfeo come il cantore sommo (vv.37-43).

In contrasto con la tradizione dell'Epos eroico di Omero, Virgilio, Tasso, Milton, Klopstock, che hanno dato onore e lustro «*Mord und blutige Kriege*» (v.3), egli vuole cantare «*den sanfteren Orpheus*» - il

⁸⁵ *Orpheus*, in NS I, 547-551.

⁸⁶ *Ibidem*, 547

mite Orfeo (V.28), vuole cantare, si vuole, seguendo il suo diletto - «*wählt ich mir*», (v.28), poiché suo padre sin dalla nascita avrebbe visto in lui il poeta *heiter* e lo avrebbe consacrato alle «*sanfteren Grazien*» (V.27) .

«Du weihtest mich lächelndem Scherze,
Und den sanfteren Grazien, ländlich mit Blumen gekränzt,
Sieh drum wählt ich mir auch zu singen den sanfteren Orpheus
Welcher die Leier zuerst mit ärtlichen Tönen begabet
Und mit harmonischen Liedern die Sitten der Hirten gebildet
Singend zum schrecklichen Orkus hinabstieg, welchen noch niemals
Sterbliche Füße berührt, von klagender Liebe getrieben⁸⁷.»

Come protagonista del suo tentativo epico in esametri «*Orpheus*» [1789] Novalis sceglie dunque, in contrasto con la tradizione dell'Epos eroico, *den sanfteren Orpheus* - il mite Orfeo -(V.28), seguendo il suo diletto (*wählt ich mir*, Z.28) ma anche *die sanfteren Grazien* (V.27) del Rokoko.

Qui Orfeo è il cantore tracio, di cui si ritrovano tracce nella letteratura greca del VI secolo a.C. Il suo canto accompagnato dalle vibrazioni inconfondibili della sua lira incantano piante e alberi, che si raccolgono intorno a lui, ammansiscono bestie selvagge e sono in grado persino di smuovere le pietre. Orfeo, però, non ha solo il potere di domare e pacificare la natura; egli promuove anche civiltà e

⁸⁷ NS I, 67-72

cultura, migliora «*mit harmonischen Liedern die Sitten der Hirten*» - con canti armoniosi i costumi dei pastori (V. 30). Fra i più noti episodi del suo mito ricorre anche qui la tragica morte di Euridice , «*Schreckliches Schauspiel lähmt ihm die Glieder, die Seele*»- «lo straziante spettacolo che pietrifica le membra e l'animo di Orfeo»(v.62); la sua discesa negli Inferi(vv.124-155), mentre intona un canto di dolore e speranza, accompagnandosi con la lira. Le fonti del racconto sono Virgilio, «Georgiche», libro IV, e Ovidio, «Metamorfosi» X, che Novalis reinterpreta, introducendo due varianti: Euridice in Virgilio e Ovidio viene morsa al petto e non al piede o alla caviglia(vv. 67-74); *Venus* appare in sogno a Orfeo (vv.93-98), placa la sua disperazione e interviene come mediatrice per le sue preghiere:

«Guter Thessalier von dem Unglück grausam getroffen
Weine, aber verzweifle nicht, du erzürnest die Götter,
Welche Dich lieben
[...]
Steige zum Orkus hinab, den Sterblichen sonst unzugangbar,
Aber mit Liedern der Klage wirst Du den Pluto erweichen».

E' lei che intima a Orfeo di non perdere Euridice una seconda volta prima di rivedere la luce del giorno, perché questa volta sarà per sempre (vv.99-111),

«Aber hüte Dich wohl, daß Du sie nicht unvorsichtig
Wieder verlierst, eh Du das Licht des Tageserblickest.
Hüte Dich, den alsdann ist Dir dies Herze verschlossen.»

Entrambe le varianti vanno intese come un tributo di Novalis alla Musa amoreggiante.

La lirica *Die Musik*⁸⁸ è un inno all'arte. La climax della tensione lirica coincide con l'esaltazione del potere della musica che consente a Orfeo di avere accesso nell'Aldilà.

«Durch sie drang einstens Orpheus zu der Hölle,
die noch kein Lebender betrat

[...]

Auch Plutos Herz ward warm, das Herz von Stein
Vordem erwarmet [sic] sonst noch nie,
Und ungewohnte Güte floß durch sein Gebein
Durch Orpheus' Harmonie»

Segue poi la descrizione degli alberi, cespugli, animali, che la musica di Orfeo rende mansueti, infine delle rocce, che la musica risveglia. Qui Novalis evoca, in sintonia con la tradizione orfica⁸⁹, la capacità dell'arte di avere accesso diretto al 'Gemüt', all'immaginazione, alla fantasia.

⁸⁸ Novalis, "Frühe Lyrik", in NS I, 503-504.

⁸⁹ Il mito greco di Orfeo, mitico musico e cantore, capace di commuovere con la sua arte anche le belve feroci che, incantate, gli si sottomettono, è metafora del potere del suono armonico sugli impulsi animali e sulla natura istintuale inferiore dell'uomo, che vengono elevati e trasmutati dalle vibrazioni raffinate di natura superiore.

Alla produzione poetica matura appartiene la traduzione di un ditirambo oraziano⁹⁰, 'Quo me, Bacche'⁹¹:

Orazio, Carme III, 25

Quo me, Bacche, rapis tui
plenum? quae nemora aut quos
agor in specus,
Velox mente nova? quibus
antris egregii Caesaris audiar
aeternum meditans decus
stellis inserere et consilio Iovis?
Dicam insigne, recens, adhuc
indictum ore alio. Non secus in
iugis
exsomnia stupet Euhias,
Hebrum prospiciens et nive
candidam
Thracen ac pede barbaro
lustratam Rhodopen, ut mihi devio
ripas et vacuum nemus
mirari libet. O Naiadum potens
Baccharumque valentium
proceras manibus vertere fraxinos,
nil parvum aut humili modo,
nil mortale loquar. Dulce
periculum est,
O Lenaee, sequi deum
cingentem viridi tempora
pampino.

Novalis, 1799

Quo me, Bacche...

Wohin ziehst du mich,
Fülle meines Herzens,
Gott des Rausches,
Welche Wälder, welche Klüfte
Durchstreift ich mit fremden
Mut
Welche Höhlen
Höhren in den Sternenkranz
Caesars ewigen Glanz mich
flechten
Und den Göttern ihn zugesellen.
Unerhörte, gewaltige
Keinen sterblichen Lippen
entfallene
Dinge will ich sagen.
Wie die glühende
Nachtwandlerin,
Die bacchische Jungfrau
Am Hebrus staunt
Und im thrazischen Schnee
Und in Rhodope, im Lande der
Wilden
So dünkt mir seltsam und fremd
Der Flüsse Gewässer,
Der einsame Wald...

⁹⁰ Orazio, *Carmina*, III, 25.

⁹¹ Novalis, „*Letzte Gedichte*“ (1799-1800), in NS I, p.39.

Dioniso⁹²

Non so dove Dioniso
Colmo di sé mi rubi
a quali grotte e boschi
l'anima nuova.
La mia voce
dirà in qualche grotta
la gloria nei tempi di Cesare
l'unico, la sentirò
tra le stelle, nel pensiero
di Giove? nuovo
sarò. E dirò cosa
rara, non detta da altra
voce. Tra le giogaie
la Menade si risente
e guarda attonita
l'Ebro, la Tracia
che illumina la neve
il Rodope percorso
da passi stranieri:
così fuori di ogni via
guarda il mio piacere
rive, macchie inani.
Signore di Naiadi,
di Menadi forti
le cui mani flettono alti frassini
non avrò piccole parole,
prossime alla terra,

⁹² *Orazio. Odi e Epodi*, traduzione di Enzo Mandruzzato, Milano 1996² (Milano 1985), pp. 319.

mortali. Seguirti, Lenè, Dio
incoronato di tralcio
vivo, è rischio amato.

I primi versi raffigurano l'assoggettamento del poeta a forze sovra-sensoriali nell'atto della creazione. E' l'ebbrezza del cuore - «*Fülle seines Herzens*» - che lo obbliga a comporre. Essa è divina, («*Gott des Rausches*» - "Dio dell'ebbrezza») e spinge il poeta attraverso paesaggi impervi, come posseduto da uno spirito straniero e dal suo coraggio. In egual modo si mostra nella sacra notte dionisiaca la «baccante», ancella di Dioniso, mentre, presa dal fuoco della follia creatrice dell'ispirazione, rivela verità profetiche. Questa svolta nel mitico Novalis attualizza la magica atmosfera dell'atto della creazione. La magia tradisce anche un sottotono erotico. Essa suggerisce la predisposizione al sacrificio della vergine verso l'immanente opera d'arte. La vergine appare l'incarnazione della poesia. Il poeta lirico in quanto tale è demiurgo. La creazione è «ebbrezza del cuore», forza di fattezze divina che travolge i sensi e purifica l'anima. La necessità dell'ispirazione è confermata anche nei versi dell'*Ars poetica*, nella quale Orazio approda ad una sorta di *coincidentia oppositorum* fra talento innato (*ingenium*) e conoscenza tecnica (*ars*). Nell'«Epistola ai Pisoni sull'arte poetica», Orazio, nel definire il compito del buon scrittore (*munus et officium*), parla della poesia come di un'arte nobile, divina, che risale ai primordi della civiltà; il

buon poeta dovrà unire alle doti naturali (*ingenium*) la preparazione tecnica (*ars studium*)⁹³. Nell'*Ars poetica* incontriamo, però, anche la figura di un versificatore invasato (*versus ructatur*), che finirà per “far morire” la persona a cui riuscirà di far leggere i suoi versi⁹⁴.

Nel suo studio sulla presenza del *tópos* in Hölderlin e Novalis, Max Baeumer conclude che vi è una stretta connessione tra i processi di ispirazione interni al poeta e l'idea di ebbrezza⁹⁵. L'inserimento del *tópos* nella traduzione libera dell'ode oraziana crea un'evidente similitudine tra l'ardimento del cuore portato fino alla ebbrezza nel dio del vino e il processo di ispirazione poetica che trascina il poeta dalle rive e foreste in 'passeggiate inusuali'. Max Baeumer parla nel suo saggio su Stolberg di un'estensione del *tópos* dell'entusiasmo allo stato di estasi poetica⁹⁶. Nel gesto vivificante dell'arte si produce, quindi, una conoscenza più alta del mondo, in grado di cogliere la

⁹³ «Natura fieret laudabile carmen an arte,/quaesitum est; ego nec studium sine divite vena/nec rude quid prosit video ingenium; alterius sic/altera poscit opem res et coniurat amice» : Orazio, *Ars poetica*, vv. 408-411.

⁹⁴ Si tratta di una parodia dello stereotipo del poeta ispirato che, per avere un aspetto eccentrico, non si taglia né unghie né capelli e si rifiuta di lavarsi: «Ingenium misera quia fortunatius arte/ credit et excludit sanos Helicone poetas/ Democritus, bona pars non unguis ponere curat,/ non barbam, secreta petit loca, balnea vitat;/ nanciscetur enim pretium nomenque poetae,/ si tribus Anticyris caput insanabile nunquam/ tonsori Licino commiserit. O ego laevus qui purgor bilem sub verni temporis horam!»: *Ibid.*, vv. 295-302.

⁹⁵ Cfr. M. Baeumer, *Die zeitgeschichtliche Funktion des Dionysischen Topos in der romantischen Dichtung*, in *Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte, Literatur-, -kunst und musikwissenschaftliche Studien*, a cura di H. Kreuzer, Stoccarda 1969, pp.265-283.

⁹⁶ Cfr. O. Pöggeler, *Dichtungstheorie und Toposforschung*, in *Toposforschung*, a cura di M. L. Baeumer, Darmstadt 1973, pp. 23-135.

grande scrittura cifrata⁹⁷ che riposa in tutte le cose, ma anche un senso nuovo.

In tale chiave interpretativa ci sembra di scorgere l'adesione di Novalis alla teoria dell'Entusiasmo divino del poeta⁹⁸. Se, infatti, sarebbe errato identificare tout court la concezione classica dell'entusiasmo con quella romantica, sarebbe altrettanto errato negare una certa continuità tra le due concezioni. Da questo punto di vista è assai interessante osservare come molto spesso il recupero romantico della nozione di entusiasmo vada di pari passo con un rinnovato interesse verso il pensiero di Platone, quando non addirittura, verso i dialoghi platonici più specificamente incentrati sul tema della *théia manía*⁹⁹.

La fenomenologia platonica dell'entusiasmo poetico è assimilabile al furore dionisiaco dei coribanti o all'ebbrezza delle baccanti¹⁰⁰: cioè a quegli stati di estrema esaltazione in cui l'uomo diviene uno strumento della divinità. Allo stesso modo delle baccanti che, quando sono invasate, «attingono ai fiumi miele e latte», i poeti stessi «ci dicono che attingono i loro canti da fonti che versano miele e da

⁹⁷ Novalis, *Vermischte Gedichte*, in NS I, 105.

⁹⁸ Sul *tópos* del divino entusiasmo del poeta si è ricorsi alla ricerca di R. Bruni, *Il divino entusiasmo del poeta: Ricerche sulla storia di un tópos*, prodotta nell'ambito del dottorato di ricerca in "Scienze linguistiche, filologiche e letterarie", presso l'Università degli Studi di Padova nel 2008.

⁹⁹ Cfr. le pagine dedicate da R. Bruni alla concezione platonica della 'divina mania' nei Dialoghi *Fedro e Ione*, *ibid.*, pp.5-12.

¹⁰⁰ Cfr. H. JEANMAIRE, *La «mania divina»*, in Id., *Dioniso. Religione e cultura in Grecia*, Appendice e aggiornamento bibliografico di F. Jesi, Torino 1972, pp. 104-157 e R. VELARDI, *Enthousiasmòs: possessione rituale e teoria della comunicazione poetica in Platone*, Roma 1989.

giardini e da boschetti che sono sacri alle Muse, che a noi li portano come fanno le api, anch'essi volando come le api¹⁰¹». Ma la massima celebrazione dell'entusiasmo poetico è contenuta nel *Fedro*¹⁰². Come illustra Socrate, riprendendo in forma più radicale e suggestiva concetti già formulati nello *Ione*, la mania poetica

«impossessatasi di un'anima tenera e pura, la desta e la trae fuori di sé nella ispirazione bacchica in canti e in altre poesie, e, rendendo onore ad innumerevoli opere degli antichi, istruisce i poeti. Ma colui che giunge alle porte della poesia senza la mania delle Muse, pensando che potrà essere valido poeta in conseguenza dell'arte, rimane incompleto, e la poesia di chi rimane in senno viene oscurata da quella di coloro che sono posseduti da mania¹⁰³»

Nella concezione di Platone il poeta è *musólptos*, cioè «catturato/invasato dalle Muse», allo stesso modo in cui Socrate, mentre passeggia in compagnia di Fedro lungo l'Ilisso, è *nymphólptos* («catturato/invasato dalle Ninfe»).

Ai fini della nostra esegesi ci sembra opportuno considerare il contributo che la teoria dell'entusiasmo fornisce attraverso i secoli alla revisione o al superamento sul piano estetico e poetologico del tradizionale principio mimetico; contesto nel quale Novalis appare

¹⁰¹ Platone, *Ione*, 534 a-b, in *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Milano 1997.

¹⁰² Socrate interroga il rapsodo Ione - che si è guadagnato una notevole reputazione per la sua straordinaria abilità nel recitare i poemi omerici - a proposito della sua arte e delle sue competenze. Al contrario di ciò che sostiene Ione, le cui argomentazioni vengono sistematicamente confutate con la consueta ironia socratica, la poesia, come l'abilità nel recitare la poesia, non è il frutto di conoscenze specifiche e non può dunque definirsi un'arte (*téchné*), ma è ispirata dagli dei, e, più precisamente, trae origine da una «forza divina [*théia dýnamis*]»: Platone, *Ione*, 533d.

¹⁰³ Platone, *Fedro*, 245a.

significativo. Non v'è dubbio che in molti degli autori che hanno creduto nella matrice entusiastica della poesia, tale idea diventi nella maggior parte dei casi anche il presupposto del superamento di una visione mimetica della poesia¹⁰⁴. A partire dalla metà del Settecento l'idea di arte come *mímēsis* viene superata dall'idea di arte come *poiēsis*. Nel passaggio verso nuovi orizzonti poetologici la centralità della scena poetica passa da Prometeo, creatore in una *natura naturata*, a Orfeo, creatore in una *natura naturans*¹⁰⁵. Così per Novalis la condizione del poeta nell'attimo della creazione è nelle opere giovanili dedicate a Orfeo simile ad un rapimento dei sensi; mentre nell'opera più matura si fa beatitudine estatica attraverso riti di iniziazione e di passaggio verso la liberazione dai lacci dell'anima.

¹⁰⁴ Cfr. R. Bruni, *cit.*, p.4.

¹⁰⁵ «From about 1750 the idea of art as *mímēsis* began to be replaced, or at least transformed, by the idea of art as *poiēsis*. In this development the accent shifts gradually from the Prometheus-figure, creator in a *natura naturata*, to the Orpheus-figure, creator of a *natura naturans*»:W. Strauss, *cit.*, p.11

2.2 Il Cristo orfico nelle opere 'mistiche'

Gli Inni alla Notte e il romanzo incompiuto *Heinrich von Ofterdingen* aprono il binomio Orfeo/Poeta a un'estensione triadica: Orfeo/poeta/Cristo.

Entrambi i romanzi incompiuti attribuiscono al Poeta la forza che fu del padre mitico di cambiare il mondo. Il poeta si manifesta come *Orfeus redvovus*¹⁰⁶, che con la forza del suo canto annienta le leggi restrittive del profano mondo della vita. Come successore di Orfeo, egli poetizza il mondo prosaico, interiorizzando la magia del Fantastico; riafferma l'Intuizione e la Fantasia come Istanze centrali della comprensione intersoggettiva.

Orfeo è Cristo, strumento e fine assoluto di rigenerazione e redenzione, eredità della dottrina orfica e fulcro di una visione cristiana, che si propone con maggiore centralità nei "Canti spirituali". L'orfismo romantico, e questo vale in particolar modo per Novalis, cerca di conciliare Orfeo con Cristo¹⁰⁷. Il motivo del viaggiatore nell'Aldilà apre spazio a tale interpretazione, disegnando un percorso circolare che, dalla tradizione del culto orfico, nella quale Orfeo è un pontefice tra l'aldilà e i credenti, attraversa la storia delle religioni e del pensiero umano, per ritornare attraverso la sua identificazione con Cristo all'origine del culto e dunque alla

¹⁰⁶ T. Valk, *cit.*, p. 5

¹⁰⁷ W. Strauss, *cit.*, p.12

unità mistica e misterica con il divino. Già Orazio nell'«Epistula ad Pisones» collocava i poeti Orfeo e Anfione tra i fondatori di civiltà, ponendo le basi per interpretazione allegorica di Orfeo come Cristo, a cui attingeranno i padri della chiesa nella loro ricezione dell'Antico. Gli "Inni alla Notte" e i "Canti spirituali" sono un esempio di lirica escatologica di matrice cristiana e traduzione poetica del percorso spirituale dell'uomo e intellettuale Friedrich Hans-Georg Gadamer, uno dei massimi pensatori del Novecento (1900-2002), che esemplifica la propria riflessione sulla cifra rivoluzionaria del messaggio cristiano proprio con il ricorso a Novalis:

"La pretesa che conferì esclusività al messaggio cristiano fu il suo essere l'unica espressione religiosa che avesse superato realmente la morte annunciando, quale atto di redenzione, la sofferenza e la morte di Cristo al posto degli uomini. Nella prospettiva di questa pretesa esclusiva, la sublime solennità di una fede dei defunti trasfigurata in festa appare come un unico grande rifiuto della morte. Si pensi a come il Novalis degli Inni alla Notte ne abbia fatto il punto di partenza della sua visione storico-filosofica¹⁰⁸."

A Novalis si rivolge come ad un padre spirituale anche l'artista Caffarelli che musica sette dei canti spirituali del poeta nel suo proclama a sostegno di una visione cristiana dell'Arte spirituale moderna:

¹⁰⁸ Hans-Georg Gadamer, *Esperienza estetica ed esperienza religiosa*, in "Scritti di estetica", Palermo 2002, pp. 66-7.

«Ogni Genio scava nel Cristo.[...]

L'epoca precristiana ebbe i misteri Iranici, Egizi, Greci. Da questi misteri nasceva l'Arte Sacra. Il Mistero moderno è il Mistero del Golgatha. Da esso nasce l'Arte spirituale moderna¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Delle sette liriche musicate da Caffarelli su testi di Novalis due (*Ti vedo in mille immagini e Già s'alzano, Maria*) sono state tratte dai "Canti a Maria", e cinque (*Chi siede solitario nella tua stanza, Fra mille ore gioconde, Se tutti infedeli divengono, Vi sono tempi così, Se in tristi ore d'angoscia*) dai "Canti spirituali".

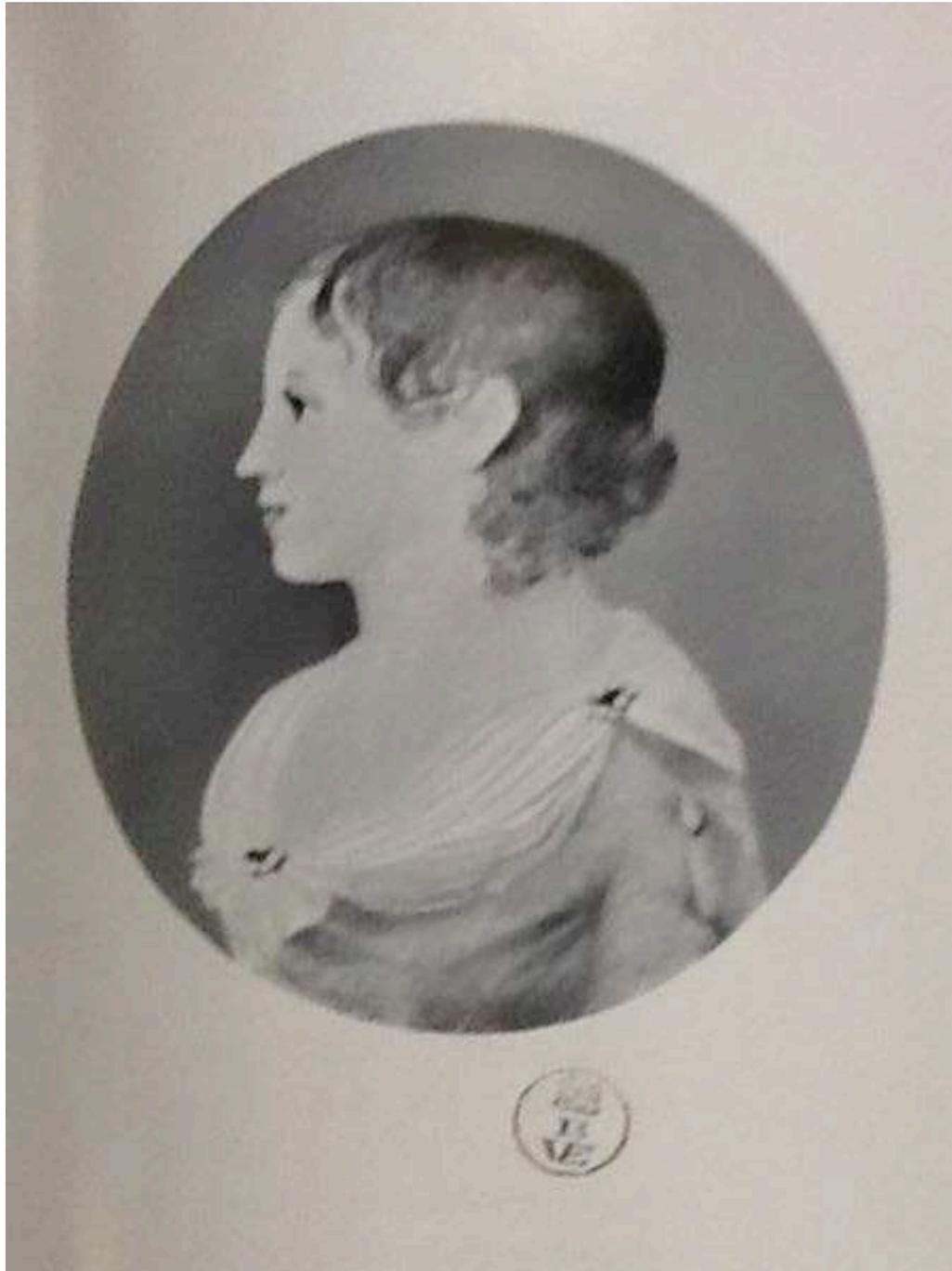


Fig.2

Sophie von Kühn

Medaillon im Besitz des Städtischen Museums Weißenfels

2.2.1 Hymnen an die Nacht

Gli "Inni alla notte" rappresentano l'unica opera in sé compiuta e completa di Novalis. Nelle sue visioni poetiche sono contenuti i principi della personalissima religiosità del poeta e della sua idea di mondo. L'opera esiste in due versioni, l'una pubblicata nell'agosto del 1800 sulla rivista "Athenaeum", in prosa e versi, l'altra manoscritta in versi liberi che nella sua idea complessiva risultava essere definita già intorno al 1797. Quest'ultima si presenta, rispetto all'impianto più bilanciato e unitario, più meditativo della prima redazione, con un ductus più passionale e commosso, come sotto l'urgenza di un turbamento profondo non ancora stemperato dal ritmo della prosa poetica. Il raffronto con il diario del 1797 e con le lettere scritte immediatamente prima e dopo la morte di Sophie mostra in maniera inequivocabile il motivo dirompente di ambedue le produzioni. Sophie è per Novalis l'amore della vita. Giovanissima, quasi una bambina quando il poeta si innamora di lei, Sophie appare al suo innamorato espressione della natura e di una femminilità appena accennata. Vergine - la definisce il poeta - nel senso che spiegherà in un frammento: «Jungfrau ist nichts als ewiges weibliches Kind [...]»¹¹⁰. Ma ad affascinare Novalis è anche la personalità della ragazza. In un foglio di appunti di studio recante la

¹¹⁰ «Ewige Jungfrau ist nichts, als ewiges, weibliches Kind. [...] Ein Mädchen, das nicht mehr wahrhaftes Kind ist, ist nicht mehr Jungfrau»: NS III, IX, Nr 236

denominazione "Klarisse"¹¹¹ sono presenti singoli tratti del suo essere e tra questi la frase che ritroviamo anche in una lettera a Karoline Just del 19 marzo 1795: «Sie will nichts seyn - Sie ist etwas¹¹²». Sophie muore, come anticipavamo, a due anni dal fidanzamento con Friedrich. Gli anni che seguono alla sua morte sono anni di dolore e di uno sconsolato senso della perdita per il poeta. Alla fine la vita vince e Friedrich si sente obbligato a renderla degna al cospetto dell'amata. Il poeta resta nella sua vita terrena intimamente legato a Sophie, che diventa per lui una tra le più nobili figure ideali, Matilde, la madre di Dio nel frammento di romanzo «Heinrich von Ofterdingen».

Nonostante le discrepanze tra le due versioni, entrambe mostrano la stessa enunciazione dei poemi ditirambici e possono essere pertanto considerate un esempio di stile di prosa poetica¹¹³. I sei inni iniziano nella versione apparsa sulla rivista jenense "Athenaeum" in prosa che in certi punti sconfinava in versi; così parti del quarto e del quinto sono in versi, il sesto è interamente rimato. Gli "Inni alla

¹¹¹ Novalis, *Klarisse*, in NS IV, 24; anche in Novalis, *Das dichterische Werk, Tagebücher, Briefe, cit.*, Weipfenfels, Agosto o Settembre 1796, pp. 452-54.

¹¹² *Ivi*, p.452.

¹¹³ Nella fase più propriamente poetica Novalis si adoperò con grande maestria sia in versi che in prosa, convinto com'era che non vi fosse distinzione tra «la prosa genuina più eccelsa» e «la composizione lirica». Così dirà nei frammenti assemblati nella sezione *Poeticismen (Poeticismi)*: «Wie man den Roman für Prosa gehalten hat, so hat man das lyrische Gedicht für Poesie gehalten - beydes mit Unrecht. Die höchste, eigentlichste Prosa ist das lyrische Gedicht»/ «Come si è ritenuto prosa il romanzo, del pari si è ritenuto poesia il poema lirico - sbagliando in entrambi i casi. La prosa più alta, più vera, è il poema lirico»: NS II, VI, 536, Nr 51; OF I, Poesia, n.51, p.475.

notte” si presentano come *Locus classicus* della mistica voluttuosa della notte e della definitiva espressione della nostalgia della morte. L’opera rappresenta il tentativo del poeta di guadagnare accesso al regno dell’aldilà di consacrare la morte come inizio di una vita più alta. In tale prospettiva, il mondo esteriore si riduce ad un mondo di ombre, il mondo interiore si dilata a regno della Luce: un percorso iniziatico, un processo di trasformazione interiore che, al di là del destino individuale, acquista a partire dall’Inno quarto il valore di un modello paradigmatico universale¹¹⁴.

Si tratta di una rinascita interiore che troverà espressione anche nella raccolta di frammenti mistici - definita dallo stesso poeta «Osservazioni sparse»¹¹⁵ apparsa nel maggio del 1798 sulla rivista “Athenaeum”. Sono componimenti che in gran parte si rifanno, su un piano personale, all’esperienza della perdita di Sophie e alla nuova posizione del poeta dinanzi alla morte, su un piano più

¹¹⁴ Cfr. Ferruccio Masini, *Introduzione agli Inni alla Notte*, in *Novalis, Inni alla notte e Canti spirituali*, traduzione in versi a cura di G. Bemporad, Milano 1999⁵ (Milano 1986), xxvii.

¹¹⁵ *Blüthenstaub*, «polline», è il titolo che Novalis premette alla raccolta di aforismi inviata nel Febbraio del 1798 ad August Wilhelm Schlegel, poi pubblicata all’interno della rivista “Athenaeum” nel Maggio del 1798; NS II, 413-471. Vale la pena ricordare qui che, prescindendo dalla poesia *Klagen eines Jünglings*, il *Polline* è la prima opera della quale Novalis aveva previsto espressamente la pubblicazione. Il manoscritto originale inviato da Novalis a A. W. Schlegel non è stato rivenuto. La decisione di pubblicare i frammenti giustapposti che compongono la raccolta *Osservazioni sparse* e *Polline*, è dovuta al ritrovamento, nel lascito novalisiano, di un manoscritto intitolato *Osservazioni sparse* e al tentativo di ricostruire più fedelmente l’evoluzione del pensiero novalisiano. Nel titolo è consegnato il senso segreto della raccolta: l’idea di fare del frammento il terreno per tracciare il confronto tra modernità e tradizione. Cfr. *ad loc.*: G. Moretti, *L’estetica di Novalis, cit.*, e in questo volume la sezione “La valenza estetico-analogica dei Frammenti novalisiani”, pp.83-121.

squisitamente speculativo, essi si rifanno agli intensi studi su Fichte (1795-97) e a quelli su Kant (1797) .

Si riconoscono qui referenze alla dottrina primigenia della mistica di Plotino, Jakob Böhme, Hemsterhuis, per citare solo alcuni filosofi mistici con cui Novalis allora o più tardi si confronta. Riteniamo di poter sostenere che non si tratti di semplici suggestioni letterarie, ma della riflessione filosofica e mistica che si è fatta esperienza. Se negli studi su Fichte Novalis aveva puntato l'attenzione sul problema della soggettività e della sua capacità creativa all'interno dello scambio con l'io e il mondo, giungendo all'idea dell'impossibilità dell'esistenza dell'io e del mondo senza la consapevolezza del soggetto, nel filosofo olandese Franz Hemsterhuis¹¹⁶ egli coglie l'idea di un organo morale, strettamente collegato all'anima e giunge a ipotizzare una dimensione ontologico-mistica, retta dall'amore, che pervade tutto l'universo, che è fonte di conoscenza e presiede ad ogni creazione poetica ¹¹⁷ . E' la nascita di una dottrina programmatica, un progetto ambiziosissimo, che Novalis stesso chiamerà "Idealismo magico". Una prospettiva magica in cui l'uomo è un essere «sovrasensibile», un io «trascendentale», che ama e dà fede e voce al sentimento, forma se stesso e il mondo; un mondo

¹¹⁶ Cfr. F. Hemsterhuis, *Lettre sur les désirs* (1770), in Hemsterhuis, *Ouvres philosophiques*, a cura di L.S.P. Meyborn, W. Eckhall, 3 voll., Lewarde 1846-1850.

¹¹⁷ «Was man liebt, findet man überall, und sieht überall Ähnlichkeiten. Je größer die Liebe, desto weiter und mannigfaltigen diese ähnliche Welt»: NS II, 485, Nr 4. Cfr. F. Cercignani, *L'età dell'oro tra poesia e filosofia*, in "Studia theodisca VII" (2000), pp.147-183.

«incommensurabile» che l'uomo ha il compito di liberare¹¹⁸. Novalis, reinterpretando in forma mitica l'idea di una realtà foggata dall'attività del soggetto, sviluppa l'idea della creazione artistica come prodotto della volontà di creazione del soggetto artistico, la quale, sebbene mai slegata dal mondo sensibile, oltrepassa i confini della stessa volontà individuale del suo creatore¹¹⁹. E' l'organo morale, che è amore e sentimento, e, in quanto tale, forma che attrae e unisce, a ricomporre l'omogeneità primigenia tra anima e mondo, tra corpo e spirito, principio in base al quale la natura diviene un'immagine simbolica e parlante della divinità. Idea questa, che rende l'età dell'oro un'utopia mistica dai contorni temporali e spaziali indefiniti¹²⁰, e in quanto tale "immediatamente fruibile"¹²¹. Per essere iniziati a una simile consapevolezza, che crea e unisce, bisogna amare - pare sembra dirci Novalis. Chi ama ha raggiunto l'età dell'oro¹²² e l'amore comprende anche la fede. E' qui racchiusa l'idea novalisiana di un amore assoluto che diviene religione¹²³: così l'amata diventa un'abbreviazione dell'universo e l'universo un

¹¹⁸ *Ibd.*, p.151

¹¹⁹ Questo passaggio segnerà anche il superamento di una visione mimetica dell'arte verso una concezione organica. Sull'argomento torneremo in modo più approfondito nel capitolo successivo.

¹²⁰ *Ibd.*, p.152.

¹²¹ « L'età dell'oro è vicina o è persino già qui, per quanto ancora non riconosciuta pubblicamente e generalmente diffusa»: NS II, 421. Sull'idea novalisiana di una mitica età dell'oro immediatamente fruibile, cfr. F. Cercignani, *cit.*, p. 155.

¹²² Cfr. F. Cercignani, *cit.*, p.156.

¹²³ «Ich habe zu Söphchen Religion - nicht Liebe. Absolute Liebe, vom Herzen unabhängig, auf Glaube gegründet, ist Religion»: NS II, III, Nr 56.

allungamento dell'amata¹²⁴. L'identificazione di Sofia con Cristo tiene conto proprio dell'assenza di una gerarchia di posizioni tra uomo e dio nella 'mitologia del cristianesimo' alla Novalis, secondo cui in ogni individuo si può trovare Dio¹²⁵. Non sorprende, in questa prospettiva, anzi sembra esserne una diretta conseguenza, lo sdoppiamento della figura del Messia nel suo equivalente mitico, Orfeo. Sull'identità del *Sänger* molte sono state le ipotesi avanzate dai commentatori, tra cui ci sembra di poter condividere in pieno quelle di Hiebel, che nella figura di Orfeo riconosce i tratti del cantore tracio e una netta oggettivazione dello stesso poeta¹²⁶.

L'impianto poetico e ideologico degli inni si sviluppa tutto intorno alla alternanza dialettica tra due tempi e spazi dell'essere, la luce e la notte, in un movimento continuo di *Hinein-* e *Hinaussteigen*, fuori da e dentro il *Dasein* e *Jenseits*, tra la morte e la vita, in cui i confini tra l'una e l'altra dimensione dell'essere si fanno sempre più sottili, fino al punto in cui l'oscurità della notte emana luce e la morte

¹²⁴ «Meine Geliebte ist die Abbeviatur des Universums, das Universum die Elongatur meiner Geliebten»: NS II, 485.

¹²⁵ «Über die mögliche Mythologie (Freies Fabeltum) des Christentums, und seinen Verwandlungen auf Erden. Gott, als Arzt, als Geistlicher, als Frau, Freund etc. In jedem Menschen kann mir Gott erscheinen»: NS III, XII, Nr 604.

¹²⁶ F. Hiebel, *cit.*, p. 19 «Dieser Sänger also trägt drei verschiedene Züge und bleibt deshalb anonym: er ist als Jünger Christi eine Johannes-ähnliche Gestalt, er ist als hellenischer Sänger dem Orpheus verwandt und er ist eine verklärte Objektivierung des Dichters selbst, der Gott dank, daß ihm so früh sein < Beruf zur Ewigkeit...zur apostolischen Würde > kundgemacht wurde». Si veda anche: G. Schulz (cur.), *Novalis Werke, cit.*, pp.636-37.

diviene potenziamento della vita¹²⁷. Nella dialettica tra luce e oscurità l'amore e quindi la religione cristiana¹²⁸ è per Novalis la luce che incomincia a splendere nel buio della notte¹²⁹. Giampiero Moretti individua nella fisica spirituale di Plotino il fondamento teoretico e gnoseologico della metaforica novalisiana della luce¹³⁰. Sebbene Novalis avesse maturato convincimenti personali sulla luce, continua Moretti, fu proprio la lettura di Plotino a rinvigorirne la forza¹³¹. Non v'è dubbio che nel pensiero del poeta-filosofo la luce va sempre più assomigliando all'estasi plotiniana e il termine di estasi compare per la prima volta nel lessico novalisiano a designare quel «fenomeno interno della luce=intuizione intellettuale¹³²», quel legame analogico che abbraccia ogni essere vivente nella *Weltseele* e che consente alla «magica interiorità» di intuire l'esteriore; la forza unitaria della

¹²⁷«Der Tod ist das romantisierende Prinzip unseres Lebens. Der Tod ist -, das Leben +. Durch den Tod wird das Leben verstärkt.»: NS III, XII, 559, Nr 30.

¹²⁸«Gott ist die Liebe. Die Liebe ist das höchste Reale - der Urgrund», annota Novalis nei frammenti apparsi con il nome «Das Allgemeine Brouillon» trattando di Teosofia: NS III, IX, 254, Nr 79.

¹²⁹«Sie [die christliche Religion] ist das Licht, was in der Dunkelheit zu glänzen anfängt»: NS III, XII, Nr 561.

¹³⁰ Sulla metaforica della luce ebbero grande influenza anche le *Freiberger naturwissenschaftliche Studien* (Studi scientifico-naturali di Friburgo) dedicati alle scienze applicate, dalla chimica alla fisica, dalla matematica all'astronomia, dalla geologia alla mineralogia, dalla cristallologia alla medicina. Nella città montana Novalis frequentò per un anno e mezzo (dal 1° dicembre 1797 al 12 maggio 1799) i corsi della *Bergakademie* (Accademia mineraria), tenuti da Abraham Werner, il fondatore di una geologia e mineralogia sistematiche, del chimico Wilhelm August Lampadius, propugnatore delle teorie antiflogistiche di Lavoisier, del matematico Johann Friedrich Lampe. Attraverso il loro prevalente carattere di commento o di riflessione estemporanea, insieme alla varietà dei commenti affrontati, questi scritti offrono una trama di riferimenti e agganci con la scienza a lui contemporanea che doveva sostenere quella *Enzyklopaedistik*, a cui Novalis lavora in quegli anni. Allo stesso periodo della permanenza a Freiberg risalgono, infatti, tanto le *Vorbereiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen* che *l'Allgemeines Brouillon*.

¹³¹ Cfr. G. Moretti, *cit.*, pp. 128-129.

¹³² NS III, 440.

Weltseele, chiosa Moretti, è una forza luminosa, la cui natura consiste nell'essere analoga alla divinità¹³³.

La natura attiva della luce viene da Novalis sottolineata nelle «Integrazioni ai Frammenti di Teplitz », nei quali Novalis afferma che «la luce è l'azione dell'universo¹³⁴.

Così il *primo inno* sembra essere celebrazione della luce, «König der irdischen Natur», la cui presenza manifesta lo splendore del mondo. Ma già dal secondo paragrafo si passa di nuovo alla realtà più misteriosa della notte *abwärts*, giù, verso il basso. Si annuncia proprio con questo *abwärts*, che indica una discesa, un primo volgersi dell'io lirico alla profondità della notte, che è poi la stessa dell'interiorità. I primi due inni presentano una dialettica impari tra luce e del giorno e la notte, mondo esteriore e mondo interiore, superficie e profondità, senso e *Gemüt*. Impari perché la notte è infinita e comprende anche il giorno. Il terzo inno raffigura il turbamento dell'anima del poeta sulla tomba della sua amata. Si colloca a metà del percorso degli Inni e si sviluppa in avanti e indietro. Nella profondità del suo dolore il poeta vive una radicale trasformazione

¹³³ Cfr. G. Moretti, cit., p. 129. «Ed in effetti» - continua Moretti nel medesimo passaggio - «è tutto un graduale «discendere» della luce purissima della divinità verso il mondo, quello che Novalis poté leggere nel resonto delle Enneadi offerto da Tiedemann, una discesa che l'anima riusciva a «colmare» con un solo, intensissimo atto: l'estasi, la «rottura» di ogni forma.»: *Ibid.*

¹³⁴ «Licht ist auf jeden Fall Action. Licht wie Leben , wirkende Wirkung – ein nur im Zusammentreffen gehöriger Bedingungen, sich Offenbarendes. Licht macht Feuer . Licht ist der Genius des Feuerprocesses. Leben ist, wie Licht.»: NS II, VI, 644, Nr 459.

dei sensi. Nel mentre si affievolisce la luce e i legami con il mondo si spezzano, scompare intorno a lui il mondo e con lui la tristezza. Tutte le dimensioni terrene si dissolvono «Jahrtausende zogen abwärts»¹³⁵ – millenni di storia dell'umanità vengono annullati in un istante.

Il *terzo* e *quarto inno* nascono dal centro della rigenerazione. Al sentimento di intima e indissolubile unione con Sofia, segue una calma spirituale. Tracce di questa evoluzione sono rinvenibili nei documenti diaristici.

Nell'Inno quarto si rende progressivamente manifesta la svolta cristiana, cristo-centrica, che punta al primato della redenzione più che alla creazione, in cui si esplicita la matrice pietista della prima formazione di Novalis. Un'incipiente e progressiva alienazione dal mondo, l'identificazione di Sofia con Cristo, che allude all'amore assoluto inteso come religione. Il tema orfico viene introdotto negli Inni attraverso la metaforica della notte. Come divinità orfica la notte rappresenta un "potere" trascendente. La «Notte» degli Inni è un importante simbolo: è l'antitesi di quella gretta «luce» dell'intelletto illuministico, che illumina parvenze, mentre la Notte è Assoluto. Nel sonno e nella morte sono custodite verità ineffabili, di contro il mondo della luce presenta le verità già dette della nostra

¹³⁵ *Hymne II*, in NS I, 134.

quotidianità. Per tale ragione il congedo dal mondo della luce è pieno di senso profetico di una nuova esistenza.¹³⁶ Il *quinto inno* sposta il contenuto del discorso poetico dalla narrazione di una soggettività io-centrica all'espressione delle convinzioni religiose di una comunità di credenti. Dalla comparazione tra la redazione manoscritta e quella stampata, posteriore alla prima, risulta la non-intenzionalità del cruciale passaggio, in cui si compie l'epifania orfica.

Il cantore giunge dall'Ellade in Palestina; il suo cuore è «ebbro di dolce amore» / «das Herz zog von süßer Liebe trunken» e lo riversa in canti accesi di passione sotto quel cielo mite nei mille cuori che si inchinano a lui in attesa del lieto annuncio:

«Von ferner Kueste
Unter Hellas
Heitern Himmel geboren
Kam ein Sänger
Nach Plestina.
Und ergab sein ganzes Herz
Dem Wunderkinde»¹³⁷

«Da una costa lontana
nato sotto il chiaro
cielo dell'Ellade,
venne un cantore
in Palestina
e offerse tutto il suo cuore
al fanciullo miracoloso...»

¹³⁶ «Der Tod ist eine Selbstbesiegung – die, wie alle selbstüberwindung, eine neue, leichtere Existenz verschafft»: NS II, IV, 414, Nr 11.

¹³⁷ NS I, 146; Novalis, *Inni alla notte e Canti spirituali, cit.*, pp.40-43.

E quel fanciullo miracoloso era Cristo, che dava nuovo senso alla morte palesandoci la vita eterna:

»Der Jüngling bist du, der seit langer Zeit
Auf unseren Graebem steht in tiefen Sinnen -
Ein troestlich Zeichen in der Dunkelheit
Der hoehern Menschheit freudiges Beginnen.
Was uns gesenkt in tiefe Traurigkeit
Zieht uns mit suesser Sensucht nun vonhinnen.
Im Tode ward das ewge Leben kund.
Du bist der Tod und machst du uns erst gesund.»¹³⁸

«Tu sei il fanciullo che da lungo tempo
Medita assorto sulle nostre tombe;
nella tenebra un segno che consola -
di umanità più alta inizio lieto.
Quanto in grave tristezza ci sommerse
Ora al di là ci trae con dolce ardore.
Nella morte si aprì la vita eterna,
tu sei la morte, e noi sola risani.»

Ancor prima che venga esplicitata l'identità del messia nella figura del cantore Orfeo, il suo tratto orfico viene prefigurato, nei versi che precedono, dall'allusione a Dioniso - «Più dolce era il sapore del vino donato da una visibile /pienezza giovanile -/un dio nei grappoli» - nella rappresentazione festosa e variopinta della nuova stirpe di dèi e di uomini nel grembo della dea madre ebrezza:

«un'amorosa, materna dea
cresceva nei gonfi, aurei covoni -

¹³⁸ *Hymne V*, in NS I, 146; tr. it., cit., p.33

era la sacra ebbrezza
d'amore un dolce rito
della divinità più bella -
un'eterna, variopinta festa dei figli del cielo
e degli abitanti della terra
passava stormendo la vita ,
come una primavera,
attraverso i secoli ->

Negli *Inni* la Croce di Cristo si erge trionfalmente, simbolo di vittoria sulla morte. La Croce è simbolo trionfale per eccellenza, perché sola sa dare il giusto aiuto nel dolore, nell'angoscia e nella disperazione, e perché sola sa spiegare il significato ultimo della morte.

Nell'*Inno sesto* Novalis attraversa simbolicamente il fiume Stige. Il viaggio del poeta nell'Ade, regno dei morti si conclude in un ritorno al grembo del Dio Padre, vale a dire all'antico ordine, in cui l'umanità riconosce il volto del Dio. Se i vivi giungono sin qui mossi dalla 'Sensucht nach dem Tode', nell'anelito a ricongiungersi ai cari defunti nell'Aldilà, niente lega più i morti all'aldilà:

«Die Lust der Fremde gin guns aus,
Zum Vater wollen wir nach Haus»¹³⁹

«Non ci attraggono più terre straniere
Vogliamo tornare alla casa del Padre»

Il crepuscolo porta sollievo a coloro che sono rimasti nel regno della vita. «Ein Traum», un sogno, spezza i legami della vita terrena e

¹³⁹ NS I, 152, vv. 718-719.

immerge coloro che amano «in den Vaters Schoos», «nel grembo del padre¹⁴⁰»(v. 767).

Il vettore del viaggio verso l'amata sposa e Gesù è *hinunter - gesenkt*, puntato dunque non verso l'alto ma al contrario verso il basso. Non si tratta qui di un *Himmelfahrt*, di un'ascesa al cielo, ma di una catabasi, di una caduta libera - lacci e laccioli vengono strappati via via che la velocità aumenta - verso gli abissi della non-vita che è vita. Nei versi numerati in senso decrescente dal *terzo* al *primo*, Novalis osanna gli Antichi. Il sogno del poeta è un'era senza tempo in cui la natura dispiega la sua bellezza e un giovane Dio si rivela in maniera diretta agli uomini. Il Credo di Novalis è una *Synkrasis* tra fede cristiana e religioni primigenie, che hanno continuato a svilupparsi organicamente all'affermarsi di una nuova cultura del divino e della sacralità. Il Messia è il figlio di Dio, che deve ricondurre l'umanità all'Età dell'oro degli Antichi e l'età dell'oro è un elemento costitutivo della dottrina orfica.

(3) „Die Vorzeit wo in Jugendglut
Gott selbst sich kundgegeben“¹⁴¹

...

3) il tempo, in cui Dio stesso agli uomini
Si è rivelato in giovane ardore

...

(2) Die Vorzeit wo an Blüten reich
Uralte Stämme prangten¹⁴²

¹⁴⁰ *Ibd.*, 156

¹⁴¹ *Ivi*, vv.726-727.

...

(2) Il tempo, in cui fiorivano ancora
smaglianti i ceppi antichissimi

(1) Die Vorzeit wo die Sinne licht
In hohen Flammen brannten¹⁴³

...

(1) Il tempo in cui gli spiriti ardevano
Luminosi in altissime fiamme

...

Al termine della nostra analisi ci sembra di poter affermare che sarebbe un errore considerare gli *Inni* semplicemente come una consegna lirica dello stato d'animo del poeta. Una progettualità ben definita sottende al respiro lirico della narrazione. Il *primo Inno* è una lode della luce e del suo potere, ma contiene in sé già i segni di una sua valutazione negativa quando ne sottolinea i limiti. Il secondo Inno è ancora dedicato alla luce, ma introduce il tema della notte e l'elemento del sogno. Nell'*Inno terzo* la notte assume il suo significato autentico attraverso l'esperienza vissuta dal poeta sulla tomba di Sofia. La notte diviene simbolo del regno dei morti.

Il confronto con l'esperienza della morte nell'*Inno quarto* rivela in controluce il fine ultimo della storia presente e passata, il ritorno all'età dell'oro presupposto della dottrina orfica. La morte sembra distruggere nello stesso tempo l'idillio e la sua narrazione poetica, quand'ecco che l'epifania del Cristo supera la morte e dischiude il

¹⁴² *Ivi*, vv. 732-33.

¹⁴³ *Ivi*, vv. 738-39.

regno dell'amore. L'amore per l'amata e l'amore per Gesù procedono di pari passo nel poeta. Il suo amore diventa la sua religione e la croce simbolo dell'anelito all'amore. L'associazione di «Cristo e Sofia» viene annunciata nelle pagine del diario in data 29 giugno 1797¹⁴⁴ e parimenti canta *l'Inno sesto* - «Laggiù ci accolga la sposa soave, e Gesù prediletto¹⁴⁵», in cui si compie il passaggio definitivo del poeta nel regno dei morti e con esso nella dimensione della creazione poetica.

¹⁴⁴ «Xstus und Sophie»: Novalis, *Tagebuch*, appunti dal 16 al 29 Giugno, Weißenfels, in NS IV, 48, anche in Novalis, *Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe, cit.*, s.v. *Journal*, pp.476.

¹⁴⁵ «hinunter zu der süßen Braut, zu Jesus dem Geliebten»: *Hymne V*, in NS I, 156; traduzione italiana cit., pp.60-61

2.2.2 Heinrich von Ofterdingen

Heinrich von Ofterdingen è «romanzo di formazione» o «pedagogico», che segue l'impianto tradizionale del genere di appartenenza, ma in una direzione del tutto opposta. Mentre Wilhelm nell'omonimo romanzo di Goethe abbandona l'agognata professione di artista per abilitarsi nella vita borghese, il nostro Enrico dalla vita borghese approda a quella dell'arte, a cui resta fedele per sempre. Nel romanzo incompiuto Orfeo è *Wanderer*, viaggiatore, alla ricerca di sé. Nell'estate del 1798, Novalis definisce il Wilhelm come opera dell'intelletto¹⁴⁶. Nelle sue parole c'è tutta l'ammirazione per il maestro di stile, ma ancor più la precisa volontà di segnare le differenze del suo Enrico dal Wilhelm goethiano¹⁴⁷, tant'è che Novalis confesserà in una lettera all'amico Thieck, «se mai mi venisse voglia di mandare una recensione [del romanzo] al giornale, ne parlei nei termini di un 'Anti-Friedrich'¹⁴⁸». Decisi sono gli attacchi di Novalis al Wilhelm Meister nella lettera a Thieck del 23 febbraio 1800¹⁴⁹. Innanzitutto egli contesta il carattere economico del

¹⁴⁶ «Der Sitz der eigentlichen Kunst ist lediglich im Verstande. Dieser konstruiert...Phantasie, Witz und Urteilskraft werden nur von ihm requiriert. So ist «Wilhelm Meister» ganze ein Kunstprodukt - ein Werk des Verstande»: NS II, VI, 640, Nr 445.

¹⁴⁷ «Soviel ich auch aus Meister gelernt habe und noch lerne, so odios ist im Grunde das ganze Buch»: Novalis, *Brief an Ludwig Thieck in Jena, Weißenfels*, 23 Februar 1800, pp.731-33, *ivi* p.733.

¹⁴⁸ «Wenn die Litt[eratur] Zeit[ung] nicht so jämmerlich wäre, hätte ich die Lust eine Recension von Wil[helm] Meist[ers] L[ehr]jahren einzuschicken»: *ibdm.*

¹⁴⁹ Novalis, *Lettera a Ludwig Thieck da Weißenfels del 23 Febbraio 1800*, in Novalis, *Das dichterische Werk, Tagebücher, Briefe*, cit., p. 732.

libro, teso a glorificare la “ökonomische Natur”, come la sola rimasta, valore assoluto da contrapporre alla Poesia, che dal confronto ne esce distrutta e svilita. Il romanzo viene etichettato dal Novalis come una sorta di ‘Candide’ contro la poesia con riferimento alla feroce satira con cui Voltaire aveva inteso smascherare i limiti della teodicea di Leibniz e Wollf¹⁵⁰. Ma ciò che del libro irrita maggiormente Novalis è la tendenza all’ammiccante mistificazione e poetizzazione a posteriori: opera impoetica nel contenuto e poetica nella rappresentazione¹⁵¹. Al contrario Novalis, sempre nella lettera a Thieck, parla del suo romanzo come «Apotheose der Poesie¹⁵²»,

¹⁵⁰ Cfr. *Die Jugend ist die Poesie des Lebens. Il culto romantico della gioventù*, in *Jugend. Rappresentazioni della giovinezza nella letteratura tedesca*, a cura di M. Pirro e L. Zenobi, “Mimesis”, Milano 2011, pp. 91-110, *ivi* p.93 (versione digitale, URL: https://www.academia.edu/4877082/Jugend_nella_Deutsche_Romantik.pdf); sullo stesso tema cfr. anche BIRUS H., *Grösste Tendenz des Zeitalters oder ein Candide, gegen die Poësie gerichtet?*

Friedrich Schlegels und Novalis' Kritik des Wilhelm Meister, in *Goethes Kritiker*, a cura di K.Eibl e B. Scheffer, Paderborn 2001 (pubblicato in rete il 22.1.2004 in “Goethezeitportal”, URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/meisterslehrjahre_birus.pdf

¹⁵¹«Gegen Wilhelm Meisters Lehrjahre. Es ist im Grunde ein fatales und halbernes Buch – so pretenziös und preziös – undichterisch im höchsten Grade, was den Geist betrifft – so poetisch die Darstellung ist. [...]Aus Stroh und Höbelspänen ein wohlschmeckendes Gericht, ein Götterbild zusammengesetzt. Hinten wird Farce. Die ökonomische Natur ist die wahre – *übrig bleibende*»: NS III, XII, 646, Nr 536; Novalis si esprime negli stessi termini in una lettera a Thieck del 23 Febbraio 1800: «Mit Stroh und Läppchen ist der Garten der Poësie nachgemacht» / «Con paglia e stracci è simulato il giardino della poesia»: Novalis, *Brief an Thieck in Jena*, in *Novalis, das dichterische Werk, Tagebücher, Briefe*, cit., p.733

¹⁵²«Das ganze soll eine Apotheose der Poësie seyn»: *ibidem*, p.732.

senza omettere all'amico l'influenza, pur presente nell'Enrico di Offerdingen, del suo romanzo *Franz Sternbalds Wanderungen*¹⁵³.

E con queste premesse che si materializza in Novalis, imbattutosi nelle cronache medioevali e raccolte di leggende del *Minnesänger* «Enrico von Offerdingen», il progetto di scrittura del romanzo, che da lui trae il nome¹⁵⁴. L'opera si compone in due parti. Nella prima Enrico porta a maturazione il suo farsi poeta; nella seconda si dichiara poeta. Il significato dell'evoluzione di Enrico sta tutto nella sua iniziazione alla poesia, i cui presupposti sono già presenti in lui ma rimangono in latenza fin tanto che un'esperienza orfica non li riporta al livello di consapevolezza nel protagonista.

L'«Enrico von Offerdingen», pubblicato postumo nel 1802, vuole essere dunque - in voluta polemica nei confronti degli "Anni di apprendistato di Guglielmo Meister" di Goethe - un percorso di formazione non alla realtà sociale come per Guglielmo e come per tutti i viaggiatori del Settecento che in giovane età si affidavano all'esperienza richiesta del Grand Tour, ma ad una realtà completamente altra: la realtà mistica e magica dell'arte e della poesia. Non all'*ars poetica* tout-court, bensì a quella forza interna all'uomo e al mondo che, secondo una visione orfico-mistica, giace

¹⁵³ Novalis esalta il libro dell'amico, e lo prende a modello per il proprio *Heinrich von Offerdingen*, conscio tuttavia che non potrà uguagliarne la leggerezza: «Er wird mancherley Aehnlichkeiten mit dem Sternbald haben - nur nicht die Leichtigkeit»: *ibidem*.

¹⁵⁴ NS I, 56.

nascosta nell'oblio della memoria, nell'anima come nello spirito del mondo, e che deve essere risvegliata attraverso un'esperienza autentica quanto estrema, si rivolge Novalis intento a mettere in opera contenuto, forma e struttura del suo progetto di poesia universale e progressiva, questa volta nell'opzione narrativa che al meglio la interpreta, vale a dire nel 'romanzo'¹⁵⁵. Quel «romanzo» che è - per Novalis - «una vita in forma di libro», inesauribile possibilità di configurazioni nuove e inedite¹⁵⁶.

La tipologia iniziatica dell'«Heinrich von Ofterdingen» è altresì funzionale a suggerire, non già il detto, ma ciò che è dicibile, ossia la poesia stessa. Oltre a una serie di indicazioni esplicite su come debba intendersi la poesia, l'«Enrico» ha anche un livello più riposto - e forse più interessante - di narrazione, da cui si possono ricavare le suggestioni di una poetica che coglie l'istanza stessa del suo esistere dal proprio fondo per porla di fronte a sé e farne il tema principale della sua rappresentazione. L'autoreferenzialità dell'arte e lo straniamento si ripropongono qui nell'autore ad un livello di maggiore consapevolezza rispetto alla sua produzione più giovane, come principio fondante dell'opera letteraria. Suggestioni queste, che

¹⁵⁵ «L'Ofterdingen fu concepito da Novalis come un «Anti-Meister», il suo eroe non è educato alla realtà della vita ma ad una superiore vita magica; non all'azione ma alla poesia»: L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca 1700-1820*, Torino 1964, p. 776.

¹⁵⁶ «Der Roman handelt von Leben – stellt das Leben dar.»: NS II, IV, 570, Nr 212.

saranno raccolte, a distanza di decenni, nella letteratura tedesca e europea¹⁵⁷.

Se guardiamo all'«Enrico di Ofterdingen» in una visione più complessiva degli scritti di Novalis, troviamo che il senso specifico del contributo novalisiano sia condensabile nella possibilità di cambiare il mondo attraverso l'arte, che è "lingua di Dio", emanazione dell'assoluto, pura creazione¹⁵⁸. Processo, questo, che viene affidato, alla conoscenza di sé e dei misteri del mondo¹⁵⁹, nel quale l'estetica si impone come principio guida e come spazio di comunicazione tra tutte le conoscenze e le condotte umane.

«Tutti i casi della nostra vita sono materiali di cui chi ha molto spirito fa molto della sua vita. Ogni conoscenza, ogni avvenimento, per chi è completamente spirituale, costituirebbe il primo elemento di una serie infinita, l'inizio di un romanzo infinito¹⁶⁰»

Così Enrico, vivendo pienamente la sua vita, ne scrive il romanzo, tanto ricco di intrecci, quanto lo è di eventi la sua vita, e noi, per converso, leggiamo il romanzo per conoscere da vicino gli accadimenti della sua vita. Lo slancio utopico di Novalis verso

¹⁵⁷ Cfr. F.Rella, *L'estetica del Romanticismo*, Roma 1997.

¹⁵⁸ «Poesie ist zeugen»: NS II, VI, *Poesie*, 534, Nr 36.

¹⁵⁹ Nella chiusa della prima parte del romanzo Sofia dice: «Folgt uns in unsere Wohnung, in dem Tempel dort werden wir ewig wohnen, und das Geheimnis der Welt bewahren»: *Heinrich von Ofterdingen*, in NS, 315.

¹⁶⁰ «Alle Zufälle unsers Lebens sind Materialien, aus denen wir machen können, was wir wollen. Wer viel Geist hat macht viel aus seinem Leben – jede Vorfall, jede Bekanntschaft wäre für den durchaus Geistigen – erstes Glied einer unendlichen Reihe – Anfang eines unendlichen Romans.»: NS II, IV, 437-38, Nr 66; OF I, n.65, p. 382.

un'età dell'oro, extra-temporale, e immanente nella vicenda dell'uomo di ieri, oggi e domani, consiste soprattutto in un percorso educativo di potenziamento qualitativo dell'io per elevarlo a 'io trascendentale'¹⁶¹ fino a comprendere Dio¹⁶².

E' un percorso che si mostra assai simile al viaggio formativo intrapreso e portato a termine dal nostro Enrico. Così la poesia diventa rappresentazione dell'animo - del mondo interiore nella sua totalità ¹⁶³. Walter Rehm parla a proposito dell'«Enrico di Ofterdingen» come di un romanzo 'simbolico', una rappresentazione dell'immanenza del trascendente nella vita dell'aldiquà, del divino nel terreno¹⁶⁴.

Nella prima parte del romanzo, «die Erwartung» («l'attesa»), l'azione si svolge nella Turingia e Baviera dell'alto Medioevo, all'epoca degli Hohenstaufen. Enrico è il figlio di un borghese benestante di Eisenach. La tranquillità del giovane nella casa paterna viene interrotta dalla visita di alcuni viaggiatori forestieri da cui

¹⁶¹ «Die höchste Aufgabe des Ichs ist - sich seines transzendentalen Selbst zu bemächtigen - das Ich ihres Ichs zugleich zu sein»: NS II, IV, 404, Nr 28. Cfr. a proposito F. Cercignani, *Il fiore azzurro oggi. Rileggendo Novalis*, in "Studia theodisca - Novalis", 7-23, p. 8.

¹⁶² A spiegarcelo è lo stesso poeta nel frammento che segue tratto dalla raccolta *Allgemeines Brouillon*: «L'elevazione è il mezzo più eccellente che conosca per uscire d'un tratto da collisioni fatali. Così, per esempio, l'univers[ale] elevazione alla nobiltà - l'elevazione di tutti i fenomeni allo stato di miracoli - della materia a spirito - dell'uomo a Dio, di tutte le epoche a età dell'oro ecc.»: OF II, n.894, p.472.

¹⁶³ «Poesie ist die Darstellung des Gemüths - der innern Welt in ihrer Gesamtheit»: NS III, IX, Nr 1095; in un altro frammento Novalis annota mentre lavora all'«Enrico di Ofterdingen»: «Poesie ist wahrhafter Idealismus - Betrachtung der Welt, wie Betrachtung eines großen Gemüths - Selbstbewußtseyen des Universums»: Novalis, *Fragmente und Studien 1799-1800*, in NS III, 640, Nr 513.

¹⁶⁴ Cfr. W. Rehm, *cit.*

Enrico sente parlare per la prima volta dei tesori del mondo. Le suggestioni di tali racconti si trasformano in sogno e appare per la prima volta nel romanzo e nella vita di Enrico il grande 'fiore azzurro magico'. Ci sembra di poter concordare con la linea interpretativa di Giampiero Moretti che consente di individuare nel sogno l'aspetto iniziatico di tutta la vicenda del protagonista¹⁶⁵. Il racconto dello straniero sul fiore azzurro produce in Enrico una sorta di spaesamento rispetto alla realtà che lo circonda.

«Wo eigentlich nur der Fremde herkam? Keiner von uns hat je einen ähnlichen Menschen gesehen; doch weiß ich nicht, warum nur ich von seinen Reden so ergriffen worden bin (NS I, 195)»

Nell'intento di sottrarre il figlio alla propensione verso eccessive fantasticherie, la madre di Enrico decide di portare suo figlio in viaggio verso la città del padre, Augusta. L'impianto narrativo della prima parte si costruisce intorno al viaggio verso Augusta. La cifra simbolica del racconto appare evidente nell'uso di immagini simboliche che puntellano le diverse tappe del processo di maturazione dell'eroe. Gli accadimenti attorno a cui si sviluppa la storia sono narrati nel loro svolgimento esteriore, ma puntando lo sguardo verso l'interiorità per incrociare gli effetti che questi producono sulla personalità e la vita interiore del protagonista. Tutti

¹⁶⁵ Cfr. G. Moretti, *cit.*, p. 173.

i personaggi che costellano il viaggio sono lì non per volontà propria, ma per una necessità simbolica e narrativa: indirizzare il viaggio di Enrico verso il mondo della poesia, meta finale del viaggio. Così i mercanti a colloquio con Enrico nel viaggio verso Augusta sono, in una prospettiva orfico-mistica, figure iniziatiche; essi, con lunghi discorsi e racconti di antiche saghe e leggende, conducono Enrico *vorwärts* e/o *abwärts*, in avanti e/o indietro, verso un'antichità indefinita del mondo, in cui si narra vivessero poeti in grado di risvegliare con il suono raro di strumenti magici la segreta vita delle foreste, gli spiriti nascosti nei rami degli alberi. In questo passaggio non va tralasciato il carattere prototipale del poeta-musico Orfeo all'interno della trama narrativa del racconto sullo sfondo di una età storica dai contorni mobili.

I tratti mitici della sua figura, infatti, vengono estesi a tutta la stirpe di poeti-sacerdoti e profeti, legislatori e medici. Portatori di armonie e fondatori di civiltà, i poeti giungono a tanto evocando «in terra colle loro arti magiche le stesse potenze superiori, che li introdussero nell'arte magica e nei misteri del futuro e rivelarono loro la simmetria e la naturale tendenza di tutte le cose, le più intime virtù, le forze vivificanti dei numeri, dei e di tutte le creature. Da allora

hanno avuto origine le diverse armonie e le misteriose simpatie e i sistemi, laddove prima tutto era selvaggio, confuso e ostile¹⁶⁶».

Al ruolo 'pre-figurale' del poeta-Orfeo, possibile fondatore di civiltà, conduce anche la storia narrata dai mercanti nel capitolo terzo.

La storia è ambientata in Atlantide. Qui vive un re, a capo di un reame in cui regnano l'ordine e la pace, con due grandi passioni, la poesia e la sua unica figlia. Alla sua corte giungono poeti da ogni dove. Da cultore appassionato di poesia il sovrano aveva letto con intimo piacere le opere dei poeti; nella sua collezione di opere in tutte le lingue aveva profuso grande cura e denaro. L'unica preoccupazione del re e dei suoi abitanti pare essere il matrimonio della principessa, da cui sembra dipendere la felicità dell'intero regno¹⁶⁷. Un giorno, passando dal giardino reale al bosco, la fanciulla incontra un giovane e se ne innamora. Per un anno intero la principessa vive nascosta nel bosco assieme al giovane e a suo padre. Il re si dispera¹⁶⁸, ma sa che sua figlia è ancora viva. E infatti un bel giorno il giovane compare a corte assieme alla principessa, a suo padre e a suo figlio, profetizzando l'avvento di una rinnovata età

¹⁶⁶ NS II, 211.

¹⁶⁷ NS I, 214-215.

¹⁶⁸ NS I, 219.

dell'oro. E' l'idillio della *Goldene Zeit*, meta del viaggio e fine ultimo del romanzo, che canta il fanciullo, novello Orfeo¹⁶⁹:

«Er handelt von dem Ursprunge der Welt, von der Entstehung der Gestirne, der Pflanzen, Tiere und Menschen, von der allmählichen Sympathie der Natur, von der uralten goldenen Zeit und ihren Beherrscherinnen, der Liebe und Poesie, von der Erscheinung des Hasses und der Barberei und ihren Kämpfen mit jenen woltätigen Göttinnen, und endlich von dem zukünftigen Triumph der letztern, dem Ende der Trübsale, der Verjüngung der Natur und der Wiederkehr eines ewigen Zeitalters¹⁷⁰.»

«Trattava dell'origine del mondo, della nascita degli astri, delle piante degli animali e degli uomini, dell'onnipotente, simpatia della natura, della primitiva età dell'oro e delle sue dominatrici, la poesia e l'amore, della comparsa dell'odio e delle barbarie e delle loro lotte con quelle benefiche divinità, e infine del futuro trionfo di queste, della fine delle pene, del ringiovanimento della natura e di un'eterna età dell'oro.»

Nell'età dell'oro *Diesseits* e *Jenseits* si compenetrano, il mondo diventa l'«organo comunitario degli dei¹⁷¹» e gli uomini vivono in armonica sintonia con le divinità. Realtà e Ideale non scorrono su

¹⁶⁹ «ein Jüngling, der eine Laute im Arm hielt»: *Heinrich von Ofterdingen*, in NS I, 224.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p.225.

¹⁷¹ «<Die Fabellehre enthält die Geschichte der urbildlichen Welt - sie begreift Vorzeit, Gegenwart und Zukunft.

Die Menschenwelt ist das gemeinschaftliche Organ der Götter. Poësie vereinigt sie, wie uns>»: NS II, IV, 456, Nr 101.

due piani paralleli ma si fondono in un unico onnicomprensivo ambito dell'essere e l'uomo è partecipe di entrambi, perché l'uomo deve essere nello stesso tempo¹⁷² in più luoghi¹⁷³, annota Novalis in un frammento e in perfetta sintonia con tutte le parti dell'universo¹⁷⁴. E questo è il mondo della poesia, certo della poesia affrancata da quanto è andato via via insidiandola nel suo pietrificarsi da pura illuminazione a opera d'arte dell'intelletto. La duplicità di assedio cui è soggetto l'uomo - l'uno del perdersi, l'altra dell'ascendere - si oggettiva nella dialettica belligerante tra *Poesie* e *Unpoesie*.

Nell'incanto di una narrazione onirica e fiabesca avviene il distacco orfico di Enrico dalla non consapevolezza alla consapevolezza della verità esoterica, dei misteri che sottendono la conoscenza di sé e del mondo, visti nella loro reciproca connessione. L'incontro di Enrico con il veggente *Klingsohr* e con sua figlia *Matilde*, il contatto con i mondi che via via incrociano il suo cammino nei capitoli che precedono tale incontro, sono squarci di quell'unico mondo brulicante di visioni e misteri, onnicomprensivo, che contiene in sé finito e assoluto: il *medioevo* dei crociati, il diletto operare del *minatore*, l'eremo di un *eremita*, l'Oriente di *Zulema*, sono pezzi di un unico mosaico, tasselli della formazione spirituale di Enrico. Il

¹⁷² «Die Geschichte erzeugt sich selbst durch Verknüpfung der Vergangenheit und Zukunft»: NS III, XII, Nr 541.

¹⁷³ «Der vollendete Mensch muß gleichsam zugleich an mehreren Orten sein»: NS III, XII, 560, Nr 34.

¹⁷⁴ «Wir stehen in Verhältnissen mit allen Teilen des Universums - sowie mit Zukunft und Vorzeit»: NS II, VI, Nr 432.

poeta-mago Klingsohr introduce nel sesto capitolo Enrico all'essenza dell'Oriente, alla Poesia e all'Amore, a cui viene iniziato dalla figlia Matilde.

Come preannunciato in apertura di capitolo, la vicenda di Enrico sta tutta nel processo di iniziazione orfica alla Poesia. Ogni grado di iniziazione corrisponde a un simbolo orfico. Così l'incontro con i conti di Hohenzoller simboleggia *Chronos*, la storicità; l'incontro con il minatore allude al legame dell'essere con la terra e al contempo all'origine escatologica della dottrina orfica. L'orientale Zulema, con il canto e il suono del liuto, diventa l'ambasciatrice delle Muse. Mentre si congeda da Enrico, l'orientale gli fa dono del suo strumento. Il dono del liuto richiama la lira che Orfeo riceve in dono da Apollo. Klingsohr, come padre di Matilde, ambasciatrice delle muse, rievoca Apollo. Klingsohr, che Enrico incontra nella casa del nonno, nelle sue fattezze di maestro, educatore, saggio, veggente, detentore di conoscenze fondamentali, è anche un sacerdote orfico che introduce il giovane neofita ai segreti del culto misterico. L'amore di Matilde, è per Enrico un viatico alla poesia. Matilde è la musa madre della Poesia, che con il suo sacrificio motiva la discesa di Enrico nell'aldilà; è Sofia, che, attraverso l'esperienza della morte, favorisce nell'amato la creazione artistica. Nel romanzo l'esperienza della morte è vissuta in uno stato di ebbrezza e di sogno, del tutto simile alla condizione del poeta nel momento della visione,

dell'introspezione estatica, dell'ispirazione. Il tributo di Klingsohr al dio del vino e ai poeti si configura in tale prospettiva come un momento altamente formativo per il nostro Enrico¹⁷⁵. Il canto è costruito, infatti, sull'analogia tra il processo di maturazione del vino e il farsi del poeta. Nella prima strofa il vino appare celestiale, poichè unisce corpo e spirito. La riproduzione, la nascita e l'azione di Dioniso sono quelle del poeta. Il sole incarna il padre di Dioniso, che dona il rosso alle viti, che è il fuoco della creazione poetica. Il gioco delle analogie tra mondo del vino e della poesia continua nella strofa successiva che mostra il frutto della vite, riconducibile al fanciullo Dioniso grazie all'attributo "golden", a lui restituito dalla tradizione antica. La maturazione del frutto, annuncia il divenire di un'altra maturazione, quella del giovane poeta. Nella terza strofa il fanciullo viene tenuto al riparo in un nascondiglio parimenti alle viti, pressate in tinozze e riposte in cantina. Nella quarta strofa, il monito a lasciar riposare il vino durante la sua maturazione vale anche per il giovane Dioniso durante il suo sonno. Nella sesta strofa custodi invisibili vegliano sul vino novello - come sul giovane Dioniso. La sollecita veglia sul fanciullo e la punizione inflitta a chiunque ne minacci l'integrità, sta per la forza del vino e dei suoi effetti. L'ottava e nona

¹⁷⁵ NS II, 274-275.

strofa esprimono la gratitudine del giovane, libante e prete orfico, per la nascita del vino e del dio.

Così nella decima strofa:

“Er nahm als Geist der goldnen Zeiten
Von jeher sich des Dichters an,
Der immer seine Lieblichkeiten
In trunknen Liedern aufgetan.”

Il vino rievoca la memoria delle mitiche età dell'oro, in cui i poeti appartenevano alla schiera dei protetti dal dio Dionisio e lodavano con canti gioiosi i benefici del vino in uno stato di ebbrezza poetica e di beatitudine bacchica. Nell'undicesima strofa siamo nel regno del poeta per benevolenza delle muse, la quale è indice del favore delle muse verso la poesia e viene concessa solo all'iniziato ai misteri dell'arte.

Nella seconda parte del romanzo, «die Erfüllung» («l'adempimento»), si compie la trasfigurazione di Enrico nel suo antenato Orfeo. Dopo la morte di Matilde, Enrico lascia Augusta per proseguire il suo viaggio, questa volta da pellegrino, alla ricerca del fiore magico. Dopo faticose peregrinazioni e guidato dalle voci dei morti, il pellegrino giunge dal saggio *Silvestro*, che gli profetizza il ritorno dell'età dell'oro.

Così esistono nel presente, sono estite nel passato e continueranno a esistere nel futuro terre ed epoche *poetisch-feindlich*, nemiche della

poesia, spiega il poeta-mago Klingsohr all'inizio dell'ottavo capitolo¹⁷⁶:

«Ich weiß nicht [...] warum man es für Poesie nach gemeiner Weise hält, wenn man die Natur für einen Poeten ausgibt. Sie ist es nicht zu allen Zeiten. Es ist in ihr, wie in dem Menschen, ein entgegengesetztes Wesen, die dumpfe Begierde und die stumpfe Gefühllosigkeit und Tragheit, die einen ratlosen Streit mit der Poesie führen [...] Manche Länder und Zeiten scheinen, wie die meisten Menschen, ganz unter der Botmäßigkeit dieser Feindin der Poesie zu stehen, dagegen in andern der Poesie einheimisch und überall sichtbar ist. »

«Non so perchè si continui a considerare la poesia nel senso comune, la natura non è un poeta. O meglio non lo è in tutti i tempi. In essa, come nell'uomo, vi è una natura contraddittoria, una è quella del sentimento, dell'emozione, della comprensione; l'altra quella dell'ignavia ottusa, della sorda cupidigia e dell'apatia, che portano ad una lotta caotica contro la poesia. Molte terre e tempi sembrano, come la maggior parte degli uomini, completamente soggiogati da questa nemica della poesia; altrove invece la poesia sembra di casa e la si può vedere in ogni luogo.»

Enrico si muove alla ricerca di Matilde. Affronta una serie di esperienze caotiche, in cui passa, senza nemmeno accorgersene, dall'aldiqua nell'aldilà. Molteplici sono qui i riferimenti alla dottrina orfica. Lo stato di inconsapevole beatitudine in cui si trova Enrico all'inizio di quest'ultima parte del viaggio viene descritto dall'interno a partire da una guadagnata purezza dell'anima, elemento centrale del culto teosofico-orfico.

«Il raggio sacro aveva succhiato dal suo cuore tutti i dolori
E gli affanni sì che l'anima sua era di nuovo pura e leggera
e lo spirito libero e lieto, come prima ¹⁷⁷».

¹⁷⁶NS I, 284 -285.

Enrico si è fatto poeta e novello Orfeo. Gli elementi del mito ci sono tutti: la lira, il canto, l'amata perduta. La voce femminile incarna la madre di Gesù - «Il mio bimbo ha superato la morte», e invita Enrico / Orfeo a intonare con la sua lira un canto per evocare l'apparizione dell'amata perduta - «Se tu canterai con la tua lira un canto in mio onore, apparirà una povera ragazza¹⁷⁸». L'allusione al mito di Orfeo ed Euridice si fa qui esplicita, ma altrettanto diretto è il monito a farsi carico del destino della giovane donna e dunque di non perderla, come accade nel mito, per una seconda volta, e questa volta, per sempre: «Prendila con te e non la lasciare¹⁷⁹».

Enrico risponde all'invito con gli strumenti dell'arte che ha fatto sua: «Il pellegrino prese il liuto e cantò¹⁸⁰». Durante il suo canto non accade nulla ma Enrico, quando volge lo sguardo in avanti, vede appoggiata alla roccia una giovane ragazza. I luoghi della natura appaiono silenziosi, pietrificati. A un tratto la natura si scuote sotto i passi del pellegrino-Enrico, che appare rapito da una beatitudine estatica - «Il pellegrino stette ancora in beato rapimento¹⁸¹». Da lontano giungono voci - «alcune chiare piccole voci sorsero come da una profonda lontananza sotterranea e cantarono». Esse lo

¹⁷⁷ NS I, 322.

¹⁷⁸ *Ivi*, 321.

¹⁷⁹ NS I, 321.

¹⁸⁰ NS I, 323.

¹⁸¹ NS, 321.

avvolgono in un canto soave che gli parla di beatitudine - «Pareva che le vocine cantassero con infinito piacere». Il canto si trasforma in cantilena, i versi si fanno ripetitivi - «Ripeterono i versi per alcune volte¹⁸²». La ripetitività della versificazione rimanda alla dimensione rituale del viaggio. Un rito di iniziazione e di passaggio si compie agli occhi del lettore, ma per andare dove? - «aber **Wohin?**» / Dove andiamo ora? - Chiedono i pellegrini / «Wo gehen wir denn ihn?» - Sempre verso casa. - Gli viene risposto «Immer nach Hause¹⁸³».

A questo punto del pellegrinaggio, Enrico viene introdotto dalla ragazza in un giardino, dove, in mezzo a fiori meravigliosi, scorge «una casina di pietra costruita da poco e con grandi e chiare finestre¹⁸⁴». Sotto arbusti dalle larghe foglie sta seduto un vecchio che puntella i deboli rami.

Così nella parte del romanzo che più rappresenta la sublimazione della poesia - 'Apotheose der Poesie', «die Erfüllung» («l'adempimento»), il giardino del vecchio Sylvester mostra a livello organico i segni di uno sfondamento della storia che si smarca dai suoi confini; le rovine in esso conservate non sono altro che l'estrema propaggine di una vita solo apparentemente sommersa dalla quale trae nutrimento il presente¹⁸⁵ :

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*, p.267.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p.277.

¹⁸⁵ Cfr. Margherita Versari, *Novalis. Iniziazione e poetica*, Bologna 2011.

«Miracoli antichi, futuri tempi,
singolarità non sfuggite al mio cuore [...]»

«alle vecchie muraglie si avviticchiavano i cespugli giovani»
«sotto le macerie vide nascosto lo splendore
del più bel giardino»

L'incontro con il medico Silvestro è il punto più alto dell'iniziazione orfica di Enrico. Silvestro è un medico, fine conoscitore della storia antica e, in quanto tale, ultimo strumento di iniziazione.

«Man sah steinerne Menschenbilder, mit Gesichtern bemalte Gefäße, kleinere Steine mit den deutlichsten Figuren, und andre Gerätschaften mehr, die aus andern und erfreulicheren Zeiten zurückgeblieben sein mochten. Auch lagen in Fächern übereinander viele Pergamentrollen, auf denen in langen Reihen Buchstaben die Kenntnisse und Gesinnungen, die Geschichten und Gedichte jener Vergangenheit in anmutigen und künstlichen Ausdrücken bewahrt standen.»

«Si vedevano immagini di uomini di pietra, vasi dipinti con storie, pietre più piccole con le più significative figure, e ancor altri oggetti che dovevan esser rimasti da altri e più lieti tempi. C'erano anche negli scaffali, da per tutto, molti rotoli di pergamena dove, in lunghe file di caratteri e in espressioni belle e artistiche, eran conservate le cognizioni e i pensieri, le storie e le poesie di quel passato.»

L'incontro con Silvestro segna il passaggio nell'aldilà. L'eroe del romanzo approda nel centro magico del mondo orfico. Egli vi entra di diritto in forza del suo canto. Tornano qui elementi della dottrina orfica. La concezione dell'Infanzia dell'Io e del mondo come l'età

della purezza e dell'innocenza, della non-separazione dal divino, la futura età dell'oro del mondo. Così parla Enrico a colloquio con Silvestro dell'atteggiamento rispettoso e riservato con cui il padre si rivolgeva a lui bambino:

«Ein Geist ist hier geschäftig, der frisch aus der unendlichen Quelle kommt und dieses Gefühl der Überlegenheit eines Kindes in den allerhöchsten Dingen, der unwiderstehliche Gedanke einer nähern Führung dieses unschuldigen Wesens, das jetzt im Begriff steht eine so bedenkliche Laufbahn anzutreten, bei seinen nähern Schritten, das Gepräge einer wunderbaren Welt, was noch keine irdische Flut unkenntlich gemacht hat, und endlich die Sympathie der Selbsterinnerung jener fabelhaften Zeiten, wo die Welt uns heller, freundlicher und seltsamer dünkte und der Geist der Weissagung fast sichtbar uns begleitete, alles dies hat meinen Vater gewiß zu der andächtigsten und bescheidensten Behandlung vermocht¹⁸⁶.»

«Uno spirito è qui in azione, che viene diretto dalla sorgente infinita, e questo sentimento, del predominio di un bimbo, nelle cose più alte, il pensiero di una più alta guida di quest'esser innocente che è ora sul punto di cominciare una via così spinosa, e nei suoi passi primi un'impronta di un mondo mirabile, che nessun'onda terrena ha ancora reso irriconoscibile, e infine la simpatia del proprio ricordo di quei tempi favolosi in cui il mondo ci pareva più sereno, più lieto e più strano, e, quasi invisibile, e ci accompagnava lo spirito della profezia: tutto questo ha certo spinto mio padre al suo modo di fare rispettoso e riservato.»

Qui è possibile scorgere una sensibilità tutta romantica nei confronti dell'età dell'infanzia che avvicina Novalis ai contemporanei poeti

¹⁸⁶ NS I, 327.

inglesi Blake dei 'Songs of Innocence' e Wordsworth dell' 'Ode Intimations of Immortality from Early Childhood'¹⁸⁷, e nasce da una convinzione condivisa e radicata: nell'infanzia va ricercata la progenia dell'umanità. Così del giovane cantore dell'età dell'oro nella Saga di Atlantide viene ammirata «die Kinderunschuld und Einfalt seines Gesichts¹⁸⁸» - «l'innocenza di bambino e la semplicità del volto». I cantori dell'età dell'oro promessa e annunciata, lo straniero della saga di Atlantide, Zulema, il bambino Gesù, Matilde, Enrico stesso, sono tutti giovani o giovanissimi. Nell'infanzia - sembrano dire Novalis e i romantici - è il futuro del mondo¹⁸⁹. Se i bambini sono per i romantici gli esseri più prossimi alla verità, custodi puri dell'origine divina della vita umana¹⁹⁰, la gioventù si impone come potenziale di rinnovamento che trae la sua forza dalla caratteristica dell'Incompiutezza e dell'Essere in movimento. Incompiuta e in perenne divenire è la *Jugend* e per questo categoria culturale sovrapponibile alla poesia universale e progressiva¹⁹¹.

¹⁸⁷ «Child is Father's man» - scrive W. Wordsworth nella sua celeberrima ode; alle parole di Wordsworth sembrano fare eco quelle di Novalis nel seguente passaggio: «Was sind Kinder anders als erste Menschen?»: Novalis, *Fragmente und Studien 1797-1799*, in NS II, VI, 564, Nr. 194.

¹⁸⁸ *Heinrich von Ofterdingen*, in NS I, 225.

¹⁸⁹ «Wo Kinder sind, da ist ein goldnes Zeitalter.»: NS II, VI, Nr 437.

¹⁹⁰ «Der frische Blick des Kindes ist überschwendlicher, als die Ahnung des entschiedensten Sehers.»: NS II, IV, 564, Nr 194.

¹⁹¹ Nella prima fase del romanticismo prevale senz'altro la visione di una giovinezza come momento di totale identificazione con la poesia. Sul culto romantico della gioventù cfr. L. Zenobi, *art. cit.*, p.102.

La favola raccontata da Klingshor nel nono capitolo pone Enrico dinanzi al problema della relazione tra poesia e verità, passaggio cruciale per la trasfigurazione poetica del finito nella storia.

Già nell'incontro con il vecchio eremita nelle caverne Novalis aveva introdotto la riflessione sulla verità della poesia, riproponendo quanto affermato nel componimento «Wenn nicht mehr Zahlen» (su cui ritornermo in seguito): solo nelle *Märchen* e nelle *Gedichten*, nelle fiabe e nelle poesie, si possono ritrovare le vere storie del mondo. Agli occhi dell'eremita gli storici si occupano solo degli eventi di superficie della storia. Costoro si concentrano sui fatti e prendono «alles buchstablich» - tutto alla lettera, senza minimamente comprenderne lo spirito che in essi alberga. La poesia, al contrario, si presenta come l'unico strumento in grado di cogliere l'infinita mobilità della realtà perché essa è la forza che l'ha prodotta e per tale ragione si presenta spontanea, intenzionale e ideale produzione causale¹⁹². «Attenti però a farne un'imitazione della natura» - scrive Novalis al fratello, «la poesia è assolutamente il contrario. Al più l'imitazione della natura, della realtà, può venir utilizzata in modo allegorico, o al contrario, o talvolta a causa dell'effetto comico o tragico - Tutto deve essere poetico¹⁹³». E la fiaba è la forma di poesia

¹⁹² *Heinrich von Ofterdingen*, in NS I, 255 e sgg.

¹⁹³ «Ja keine Nachahmung der Natur. Der Wirklichkeit nur allegorisch, oder im Gegensatz, oder des tragischen und lustigen Effects wegen hin und wieder gebraucht werden»: Novalis, *Lettera al fratello Karl da Lützen*, fine Marzo del 1800, in Novalis, *Das dichterische Wek, Tagebücher un Briefe*, cit., p. 737; dello stesso tono è il

più alta¹⁹⁴. Nella prospettiva novalisiana la fiaba con la sua rottura delle leggi della natura si afferma come portatrice delle verità sulla storia del mondo¹⁹⁵. Così distante dalla concreta realtà quotidiana, la fiaba abilita il mondo dell'impossibile, in cui viene superata la profanazione del mondo reale¹⁹⁶. Solo essa, se resa mondo perfettamente realizzato, potrebbe soddisfare al poeta l'antica attitudine all'Assoluto, della quale parla Novalis nella lettera all'amico August Schlegel del febbraio 1798¹⁹⁷:

«Ich bin vielmehr wahrhaft entschlossen die Mathematik künftig verächtlich zu behandeln, weil Sie mich als AbcSchützen, behandelt. Mit der Chemie ist die Gefahr größer – jedoch hat mich meine alte Neigung zum Absoluten auch diesmal glücklich aus dem Strudel der Empirie gerettet [...]»

In un mondo di fiaba infatti tutto sarebbe razionalmente libero, completamente sciolto. La fiaba, seme dell'età aurea che vuol

seguito passaggio di Novalis: «In einem Roman (der übrigens eine Aehnlichkeit mit einem englischen Garten hat) muß nur jedes Wort poëtisch seyn. Keine platte Natur.»: NS III, XII, 681, Nr 640.

¹⁹⁴ « [...] Fabel – Maximum der poëtischen, populären Darstellung der Philosophie der Ersten Periode – oder der Philosophie im Naturstand – der vereinzelt Philosopheme der Ersten Kultur oder *Formation* – nicht reine ursprüngliche Poesie – sondern künstliche --zur Poesie gewordne Philosophien» / «*Favola – Massimo dell'esposizione poetica, popolare, della filosofia del Primo periodo – ovvero della filosofia allo stato naturale – dei filosofemi isolati della Prima civiltà, o formazione – non poesia pura, originaria – ma filosofia artificiale – divenuta poesia»: Novalis, *Anekdoten*, in NS II, VI, 570, Nr 214; OF I, *Anekdotti*, n.214, p.510.

¹⁹⁵ «Ein Märchen ist eigentlich ein Traumbild – ohne Zusammenhang – ein *Einsemble* wunderbaren Dinge und Begebenheiten – [...] die *Natur selbst*» / «Una fiaba è proprio come un'immagine di sogno – senza nesso – Un *ensemble* di cose e di eventi meravigliosi [...] la *natura stessa*»: NS III, IX, 454, Nr 986; OF II, *L'Allgemeines Brouillon*, n.986, p. 487.

¹⁹⁶ T.Valk, *cit.*, p.11.

¹⁹⁷ Novalis, *Lettera a A.W.Schlegel da Jena*, 24 febbraio 1798, in Novalis, *Das dichterische Werk, Tagebücher, Briefe, cit.*, p.661

sbocciare, germe fiorito d'epoche dorate a venire, rappresenta in se stessa, nel suo racconto, la ripetuta, "mirabile identità tra un puro canto e una nobile azione"¹⁹⁸. La coscienza, senza occupazioni in un mondo piano e non avverso, si muta in avvincente dialogo, in favola universale ¹⁹⁹.

Così Enrico:

«C'è una sola causa del male – la generale debolezza, e questa debolezza non è altro che ristretta sensibilità morale e mancanza di stimolo di libertà²⁰⁰»

La sfida del poeta del futuro sta tutta nel tentativo di attualizzare nel mondo finito e attraverso la sacralità dell'attività conoscitiva la società poetica, per creare nella storia il regno della libertà.

«Ogni conoscenza porta a quello che non si può chiamare altrimenti che libertà, intendendo con esso non soltanto un concetto, ma il principio creativo dell'essere. [...] In essa si manifesta la sacra particolarità, la produzione immediata della personalità, e ogni azione del maestro è nello stesso tempo manifestazione del mondo alto, semplice, regolare – parola di Dio ²⁰¹.»

La triasfigurazione triadica di Orfeo, Cantore e Poeta, Messia e Cristo Redentore, viene sublimata qui, nel punto in cui si interrompe il romanzo, tra profezia shamanica e verbo di Dio.

¹⁹⁸ *Heinrich von Ofterdingen*, in NS I, 332.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Ibid.*, 330.

²⁰¹ *Ibid.*, 331-332.

CAPITOLO III

Sulle tracce di Orfeo. Storia di una mitopoiesi moderna

La riscrittura mitica di Orfeo pone Novalis al centro di una operazione di mitopoiesi moderna che avvicina il nostro poeta ad altri poeti e intellettuali della sua contemporaneità, quali Blake, Wordsworth, Schiller, il filosofo e amico Schlegel, ma che può dirsi già moderna e, per molti versi, anticipatrice di un futuro sentire. W. Strauss colloca nell'ultima decade del XVIII secolo la nascita della letteratura moderna, la cui essenza Strauss individua nella profonda consapevolezza dell'io ma anche della lacerante dualità ad essa sottesa: il divorzio dell'io dal cosmo e dal proprio sè, infatti, fa il paio con il desiderio di risanare questa frattura e fare breccia in una nuova età dello spirito²⁰². Questa sembra essere, a detta di Strauss, e a noi sembra di poterne condividere il senso, la ragione per cui artisti e pensatori, come Blake, Wordsworth, Coleridge, Schiller, Hölderlin e Novalis stesso, disegnano, in questa epoca e nei tratti delle loro opere, un nuovo modello organico di pensiero, il cui contenuto è

²⁰² «Modern literature begins in the last decade of eighteenth century: the spirit of this literature is characterized by an intense self-consciousness, undergirded by a complex sentiment of duality – the divorce of self from cosmos and the division of self – along with a desire to heal the breach and usher in a new age of spirit»: W. Strauss, *cit.*, p.20.

essenzialmente «mitico»²⁰³. Gli studiosi Mircea Eliade, Joseph Campbell, René Guénon, Ananda Coomaraswamy e Julius Evola, concordano tutti nel considerare la mitogenetica come un'impresa creativa dell'intelletto moderno. Secondo questa idea il mito moderno, attraverso il ri-uso di personaggi e miti della tradizione, s'impone come la costruzione di una visione personale del mondo e dell'esistenza per dare corpo ad una certa idea dell'uomo e della sua 'realtà', di un potere o destino che giace al di là o al di dentro del mondo e dell'uomo stesso.

Un percorso poetologico, questo, che Novalis apre anche alle generazioni future. Il suo Orfeo incarna desideri e paure a cui daranno voce poetica i *Cantos* di Ezra Pound, la *Waste Land* di T.S. Eliot, le *Orphische Zellen* di Gottfried Benn, il *Legendarium* di J.R. Tolkien; autori del 20 secolo che hanno fatto ricorso al mito e al suo potenziale narrativo per dare espressione ad una personalissima nuova genealogia dell'io.

Ci sembra di poter affermare che tali operazioni di mitogenetica si rifanno tutte all'idea codificata dalle tesi di Carl Gustav Jung, note ed apprezzate non solo negli ambienti scientifici, ma anche tra gli artisti e gli intellettuali del tempo, circa l'esistenza di un inconscio collettivo dell'umanità e della presenza nell'uomo di "zone scarsamente

²⁰³ «Der Kern, das Zentrum der Poesie ist in der Mythologie zu finden, und in der Mysterien der Alten»: *Athenäum*, III, 18, 96, Berlino 1798-1800; cfr. W. Strauss, *cit.*, pp.20-21.

controllate dell'essere" che sono innate, non derivanti dall'esperienza personale o dall'acquisizione di conoscenze, in cui sopravvive un condensato di resti arcaici, immagini primordiali, archetipi. «Tutto quello che noi chiamiamo immaginazione» - afferma M. Eliade - «abita nei reami del simbolismo e vive attraverso miti arcaici e teologie²⁰⁴». Le più elementari esperienze come la nascita, il matrimonio, la separazione, la morte, avrebbero così - secondo Jung - una radice archetipa, che produce in tutti i tempi e in tutte le culture immagini simili. Jung individua, accanto al sogno, proprio il mito come fonte dimostrativa delle sue riflessioni, riconoscendo una delle principali prove dell'esistenza di archetipi²⁰⁵ proprio nel parallelismo universale dei motivi mitici. Per questa ragione «l'inconscio» - scrive M. Eliade - «è molto più "poetico" - e potremmo aggiungere, più "filosofico", più "mitico" - del conscio²⁰⁶». Nella mitogenetica moderna le figure mitiche si

²⁰⁴ «All that essential and indescribable part of man that is called imagination dwells in realms of symbolism and still lives upon archaic myths and theologies.»: Mircea Eliade, *Images and symbols*, trad. ingl. di P. Mairet, Princeton 1991 (Parigi 1952), p.19.

²⁰⁵ In riferimento al termine *archetipo* in uso nella nostra lingua, si osserva la derivazione dal termine latino *archetypus*, a sua volta composto di due parole greche, *archè* e *typos*; ne segue che il termine mostra il significato di "carattere, tratto originario", ovvero "forma inerente gli inizi". Alla parola inglese *Archetype* si affianca la tedesca *Archetyp*; ma quest'ultima lingua registra, in relazione alla terminologia del linguaggio filosofico, anche il termine *Urbild**, introdotto nell'uso della ricerca speculativa da Leibniz, dal quale deriva a Kant e, da questi, a Freud, a Jung, a Adler: cfr. A. Aiardi, *Alcune considerazioni sul concetto di archetipo*, Relazione introduttiva alla giornata di studi "Gli Archetipi del Mito nella storia dell'uomo: definizione, forme, simboli, modelli" - Serrapetrona 25 ottobre 2009.

²⁰⁶ «The unconscious, as it is called, is far more "poetic" - and let us add, more "philosophic", more "mythic" - than the conscious»: M. Eliade, *cit.*, p. 13.

trasformano in immagini archetipiche²⁰⁷ che si radicano nelle profondità spirituali dell'essere umano, travalicando lo scetticismo e l'agnosticismo intellettuale dell'Uomo Moderno, avendo ragione di quel «disincanto del mondo» del quale parlava Max Weber²⁰⁸. Un'operazione questa che è anche alla base dei meccanismi compositivi e narrativi del *genere Fantasy* e che spiega i motivi del suo rinnovato successo in epoche di fragilità valoriale, quale è appunto l'epoca a noi contemporanea. E la mitogenetica moderna ha rappresentato la nuova epica con cui invertire il senso di marcia e ricalibrare la rotta. E' così, per dirla con le parole di Umberto Eco, che « l'Olimpo rinasce ogni giorno²⁰⁹», perché, se è vero che la vita moderna ha alterato in maniera radicale e profonda la spiritualità dell'uomo, essa non è riuscita ad annientarla. La vita dell'uomo moderno, infatti, chiosa M. Eliade brulica di miti semidimenticati, di ierofanie decadenti e simboli secolarizzati, che sfuggono al controllo dell'intelletto raziocinante e né mai potranno essere ad esso sacrificate²¹⁰.

²⁰⁷ Si veda a proposito lo studio di Bidussa su Jesi in "Le Connessioni archetipiche", in *Arch. internazionale di etnografia e preistoria*, I (1958), pp. 35-44 (poi ristampato in appendice al volume di R. Porak, *L'animo cinese*, tradotto dallo stesso Jesi, Torino 1959, pp. 346-362).

²⁰⁸ Si tratta qui del concetto di disincanto del mondo introdotto dall'economista e sociologo tedesco Max Weber ed espresso nell'opera *Wissenschaft als Beruf* ("La scienza come vocazione"), pubblicata nel 1919.

²⁰⁹ Umberto Eco, *L'Olimpo rinasce ogni giorno*, in "La Repubblica", 12 maggio 1990.

²¹⁰ «The life of modern man proliferates with half-forgotten myths with lapsed hierophanies, with symbols fallen into disuse. The uninterrupted desacralization of modern man has altered the content of his spiritual life, without breaking the

Su tali premesse, ci sembra di poter sostenere che l'interesse del poeta tedesco per la qualità archetipica della figura di Orfeo, rinveniente in tutta la sua produzione saggistica, autografa, filosofica e letteraria, più che rifarsi alla mitologia, che pure si caratterizza in epoca romantica come un'invenzione intuitiva a metà strada tra filosofia e letteratura, sembra riprodurre, anticipandolo, l'imporsi della mitogenetica, già in epoca romantica, come tentativo di sottrazione dell'uomo dalla perdita di baricentro. Per dirla alla Weber, ma ribaltando il senso di marcia nella direzione opposta, la mitogenetica s'impone, già in epoca romantica, come il tentativo, che l'ingegno umano affida all'arte, di 'Re-Incanto' del mondo.

Novalis resta fedele a Orfeo emblema della metamorfosi, elemento, questo, che, tuttavia, va ad aggiungersi alla grande dinamicità e al radicale cambiamento del contesto storico e culturale in cui si inseriscono le idee intorno al mito e al destino della poesia e dei suoi cantori tra fine XVIII e inizi XIX secolo.

La fine della cosiddetta *Età della Ragione* coincide, infatti, con l'incipiente consapevolezza del vuoto lasciato dal progressivo declino di percezione simbolica e di senso della sacralità che, iniziato con la fine del Medioevo, culmina nelle semplificazioni

matrices of his imagination: a quantity of mythological litter still lingers in the ill-controlled zones of the mind.»: M. Eliade, *cit.*, p.18.

razionalistiche e scientifiche del Settecento illuminista attraverso un radicale processo di demitologizzazione del pensiero.

Schiller scrive nella ballata "Götter des Griechenlands"²¹¹:

„Schöne Welt, wo bist du? Kehre wieder,
Holdes Blütenalter der Natur!
Ach, nur in dem Feenland der Lieder
Lebt noch deine fabelhafte Spur.
Ausgestorben trauert das Gefilde,
Keine Gottheit zeigt sich meinem Blick,
Ach, von jenem lebenswarmen Bilde
Blieb der Schatten nur zurück. „

“Dove sei, bel mondo sereno? Torna,
incantata giovinezza di natura!
Ahimè, solo nella magia dei canti
delle tue meraviglie ancor v'è traccia.
Deserta e a lutto è la contrada,
non scorgo più presenze divine,
di quel ritratto fremente di vita
non resta ormai che un'immagine sbiadita.”

Questi versi scatenano l'invettiva di Stolberg che accuserà Schiller di ateismo²¹², per rispondere alla quale Novalis scriverà questa appassionata apologia in difesa dell'amico.

²¹¹ Sul tramonto degli dèi tra Illuminismo e Frühromantik si veda anche H. Gockel, *Mythos und Poesie: zum Mythosbegriff in Aufklärung und Frühromantik*, Francoforte sul Meno 1981, e in questo volume le pagine dedicate a questo tema nel capitolo "Mythologische Signatarum", pp.185 - 209.

²¹² Cfr. Hans-Dietrich Dahnke, „Die Debatte um *Die Gotter des Griechenlands*“, in *Debatten und Kontroversen. Literarische Auseinandersetzungen in Deutschland am Endes des 18. Jahrhunderts*, vol.1, a cura di H.-D. Dahnke e B. Leistner, Weimar 1989, pp. 193-269.

Apologie von Friedrich Schiller²¹³

[1790]

«Man hat fast überall das vortreffliche Gedicht des Herrn Raths Schiller *Die Götter Griechenlands* Weh und Ach geschrien, ihn für einen Atheisten und ich weiß nicht für was Alles erklärt und voll heiligen Eifers ihn geradezu die Hölle übergeben...»

«Si è gridato allo scandalo a proposito della poesia del signor Consigliere Schiller *Die Götter des Griechenlands*, si è preso lui per un ateo, non so per quale inspiegabile motivo, e lo si è mandato per sacra invidia persino all'Inferno...»

L'apologia di Schiller testimonia l'appartenenza di ambedue i poeti all'idea di una poesia che identifica nel senso morale la sua istanza principale. Il senso poetico – scrive Novalis – ha molto in comune con il senso mistico, religioso e profetico, perché l'uomo è verità²¹⁴. Il sentimento morale, fichtianamente inteso, secondo Novalis, è in noi pura rappresentazione della coscienza: «un giudice senza legge», non vincolato al rigore della norma, anzi sentimento stesso della libertà produttiva, della potenza assoluta di creare²¹⁵. Per questo

²¹³ Scritto rimasto inedito, di cui restano solo alcuni appunti autografi, cfr. H.D. Zimmermann, *Die Götter des Griechenlands. Zu Friedrich Schiller und Friedrich Hölderlin*, in "Schiller und die Antike", a cura di P. Chiarini e W. Hinderer, Würzburg 2008, pp.75-89, p.79; cfr. anche Hiebel, *Novalis*, cit., p. 26.

²¹⁴ «Der Sinn für Poësie hat viel mit dem Sinn für Mystizism gemein. [...] Der Sinn für dem religiösen, dem Sehersinn überhaupt»: NS III, 685, Nr 671; «Der Mensch besteht in der Wahrheit»: NS II, IV, 428, Nr 38.

²¹⁵ «In Fichtens Moral sind die richtigsten Ansichten der Moral. Die Moral sagt schlechthin nichts Bestimmtes – sie ist das Gewissen – eine bloße Richterin ohne Gesetz.»: NS III, XII, 685, Nr 670. In un altro passaggio delle *Fichte-Studien* leggiamo: «Freiheit bezeichnet den Zustand der schwebenden Einbil[dungs] Kraft. / Gesetz muß Produkt der Freiheit seyn»: NS II, III, 188, Nr 249. Parafrasando Novalis, possiamo affermare che, se la libertà indica lo stato della forza

secondo Novalis, «l'uomo veramente morale è il poeta²¹⁶», in cui «c'è una mirabile identità tra un puro canto e una nobile azione²¹⁷».

Nella difesa di Schiller s'intuisce la condivisione nell'artista ancor giovane del dolente ritratto dell'epoca cristallizzato da Schiller nella sua ballata e l'interesse per una poesia che nasce dalla necessità di dar voce a una nuova narrazione del presente, decapitato delle sue divinità, immemore delle passate grandezze, una sorta di *waste land ante litteram*.

Novalis riprenderà il senso dei versi schilleriani nel primo e nel quinto degli "Inni alla notte":

«Fernab liegt die Welt,
wie versenkt in eine tiefe Gruft
wie wüst und einsam
ihre Stelle!²¹⁸»

«Lontano giace il mondo -
Perso in un abisso profondo -
La sua dimora è desolata e deserta.»

E ancora nell'*Inno quinto*:

«Die Götter verschwanden mit ihrem Gefolge.- Einsam und leblos stand die Natur. Mit eiserner Kette band sie die dürre Zahl und das strenge Maß.

immaginativa oscillante, la conseguenza è una: la legge deve essere un prodotto della libertà, perché «l'uomo è verità», afferma Novalis, e «chi tradisce la verità, tradisce se stesso. Non si tratta della questione del mentire, ma dell'agire contro le convinzioni» (NS III, XII, 685, Nr 670).

²¹⁶ «Das Genie überhaupt ist poëtisch. Wo das Genie gewirckt hat - hat es poëtisch gewirckt. Der ächr moralische Mensch ist Dichter»: Novalis, *Philosophische Studien der Jahre 1795/96*, in NS II, II, 536, Nr 49.

²¹⁷ *Heinrich von Ofterdingen*, in NS I, 332.

²¹⁸ *Hymne I*, in NS I, 131; Novalis, *Inno I*, in *Inni alla notte e Canti spirituali*, traduzione italiana, cit., p.7.

Wie in Staub und Lüfte zerfiel in dunkle Worte die unermessliche Blüte des Lebens. Entflöhen war der beschwörende Glauben, und die allverwandelnde, allverschwisternde Himmelsgenossin, die Phantasie, Unerfreundlich blies ein kalter Nordwind über die erstarrte Flur, und die Wunderheimat verflog in den Äther²¹⁹»

«Scomparvero gli dèi col loro seguito -
Solitaria e inanimata
stava la natura.
La legavano con ferrea catena
l'arido numero
e il metro severo.
Come in polvere ed aria
si frantumò in parole oscure
l'immensurabile
fioritura della vita.
Fuggita era la fede evocatrice
e la celeste compagnia
che tutto trasfigura,
tutto congiunge fraternamente,
la fantasia.
Soffiava un ostile vento del nord
sulla compagnia spogliata,
e nell'etere si dissolse
l'irrigidita patria del miracolo.»

L'horror vacui in cui versano l'umanità e i suoi cantori in Europa sono per Novalis il risultato della radicale corrosione della cristianità. A darne contezza è lo stesso Novalis nel suo lungo Frammento su «La Cristianità ovvero l'Europa» scritto nell'anno 1799: «Dove non sono dèi, regnano spettri, e il vero tempo di nascita degli spettri europei, che spiega abbastanza chiaramente anche la loro figura, è l'epoca di

²¹⁹ *Hymne V, in NS I, 144; tr. it. p.37.*

trapasso della dottrina greca nel Cristianesimo²²⁰». D'altra parte, in un'epoca, come quella che andava concludendosi, considerata da Novalis di *Minuspoesie*, erano presenti dinamiche e connessioni non favorevoli alla nascita o alla presenza di uomini divinatori, autenticamente poetici. Di converso, nella nuova età dello spirito, caratterizzata come epoca di *Pluspoesie*, che si stava annunciando, serviva un nuovo Messia, per rompere le più terribili delle catene e liberare il sacro sepolcro:

Così *i cavalieri dell'“ Enrico di Ofterdingen”* nel „Canto della croce“²²¹:

«Verschwunden ist die Christenheit!
Wer ist des Glaubens Wiederbringer?
Wer nimmt das Kreuz in dieser Zeit?
Wer bricht die schimpflichsten der Ketten,
und wird das Heilige Grab erretten.»

«Scomparsa è la cristianità!
Chi è il banditore della fede?
Chi prende la croce in questo tempo?
Chi rompe le più terribili catene,
e salverà il santo sepolcro»

In questo modo, la *Frühromantik* contrappone al dominante nichilismo nell'Europa post-illuministica mitogenesi moderne.

Crediamo di poter dire che il tentativo, avvertito nella sua urgenza,

²²⁰ «Wo keine Götter sind, walten Gespenster, und die eigentliche Entstehungszeit der europäischen Gespenster, die auch ihre Gestalt ziemlich vollständig erklärt, ist die Periode des Uebergangs der griechischen Götterlehre in das Christentum»: Novalis, *Christenheit oder Europa*, in NS III, XI, 507-524, *ivi* 520-521; OF II, *La Cristianità ovvero l'Europa*, pp. 591-611, *ivi* p.605.

²²¹ *Heinrich von Ofterdingen*, in NS I, 231.

di formulare nuove concezioni poetologiche e nuove poetiche proceda nel periodo romantico di pari passo con la volontà di restituire all'uomo un'attitudine alla religiosità, prima che una religione, un ritrovato senso del sacro, prima che un nuovo olimpo. Questo il senso delle riscritture dei miti, che giungono dall'antichità alla modernità, dopo l'oscurantismo del Medioevo e il predominio della desacralizzante ragione dell'Illuminismo. E qui il destino del genere mito si intreccia indissolubilmente con quello della poesia, fino a identificarsi l'uno nell'altra senza ulteriori distinzioni. Friedrich Schlegel scrive trattando della mitologia che «Il mito è l'essenza della poesia²²²».

Inneggabile è la nuova vita a cui è chiamato il mito nel romanticismo tedesco e nella ricerca della tradizione popolare, dopo l'oscurantismo del periodo illuministico²²³. La poesia romantica spiega il mito come una parte immaginativa della coscienza umana. Schlegel, nel mettere al centro della poesia latina il mito, attribuisce allo stesso una funzione di stabilizzatore culturale. Il mito è in epoca romantica humus culturale rifondante e narrazione di una nuova visione della realtà e del mondo, che cerca il suo centro. Il *Fortleben* del mondo antico e dei suoi miti risiederebbe, in questa chiave esegetica, nel potenziale rifondante dell'umanità che essi hanno saputo liberare nel

²²² F.Schlegel, *Literarische Notizen*, cit., 1574.

²²³ Cfr. Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Francoforte sul Meno 2006 (Francoforte sul Meno 1979).

corso della storia, e in particolare, nelle epoche di desacralizzazione e di perdita di percezione simbolica. Scrive Schiller: «tutta la poesia è mitologia, il contraltare moderno della religione²²⁴».

Il mito è chiamato a divenire in epoca romantica CONTENUTO - humus culturale rifondante di una nuova visione della realtà e del mondo, decapitati dei loro dei e condannati a un nichilismo meccanicistico, e FORMA - narrazione moderna, racconto critico.

Ci pare di poter dire, che quando F. Schlegel parlava della necessità di «trattare il mondo modernamente²²⁵», spiegando che questo non fosse compito della filosofia²²⁶, bensì di una “novella moderna”, di un ‘racconto critico’, si riferisse con ogni probabilità al mito, per lo meno nella fase di passaggio alla forma universale del romanzo, riconoscendo al genere mito il suo essere tecnica capace di usare un codice linguistico universale e moderno, laddove il mito ripropone verità antiche ma valide in ogni tempo²²⁷. Mi soffermo su quanto può leggersi in proposito in una lettera di Tolkien dei primi anni Cinquanta, considerato a ragione l’ultimo dei neoromantici:

²²⁴ Theodor Haering, *Novalis als Philosoph*, Stoccarda 1954, p.12.

²²⁵ Si tratta della necessità di una nuova epica, già affermata sul finire del XVIII secolo da Schlegel di fronte ad una realtà che definisce come modernità, cfr. F. Rella, *L'estetica del romanticismo*, cit., p.32

²²⁶ La necessità «conoscitiva», noetica, della narrazione emerge, secondo Schlegel, «dall’incompletezza della filosofia nel rappresentare l’infinito». Anzi questa incompletezza diventa per ciò stesso «il fondamento della poesia»: KA, XVI, VII [46], cfr F. Rella, *cit.*, p.34

²²⁷ Secondo Blumenberg il pensum romantico di una nuova mitologia si configura come il primo tentativo di interpretare il mito attraverso il suo potenziale estetico. Cfr. H.Blumemberg, *cit.*, p. 129

«Ero costernato dalla povertà della mia amata terra: non aveva storie veramente sue (...), del tipo che cercai e trovai nelle leggende delle altre terre (...). Avevo in mente di creare un corpo di leggende più o meno legate, che spaziassero dalla cosmogonia, più ampia, fino alla fiaba romantica, più terrena, che traeva il suo splendore dallo sfondo più vasto – da dedicare semplicemente all’Inghilterra, alla mia terra²²⁸».

E, per una utile comparazione diacronica, riporto quanto scritto molti anni addietro da F. Schlegel nella sua *Rede über die Mythologie*²²⁹.

«Alla nostra poesia – questa è la mia idea – manca un centro, quale è stata la mitologia per gli antichi. La sostanza di tutto ciò per cui la letteratura moderna è inferiore all'antica si può racchiudere nelle parole: noi non abbiamo mitologia. Però, aggiungo, siamo prossimi ad averne una o almeno è giunto il momento di contribuire seriamente a produrla. Perché essa verrà a noi per una via opposta rispetto alla mitologia di un tempo. Quella aderiva con semplicità e immediatezza a tutto ciò che di più naturale e vivo le offriva il mondo sensibile, e ad esso si formava. Al contrario, la nuova mitologia deve essere creata, tratta dalle profondità più remote dello spirito, e ciò deve essere la più artificiale delle opere d'arte, perché deve comprendere in sé tutte le altre; deve essere il nuovo letto e il nuovo vaso in cui scorra l'antica, immortale fonte primigenia della poesia; deve essere il poema infinito che racchiuda in sé i germi di ogni altro poema. [...]»

²²⁸ J. R. R. Tolkien, *La realtà in trasparenza. Lettere 1914-1973*, trad. it., Milano 1990, p. 165.

²²⁹ «Es fehlt, behaupte ich, unsrer Poesie an einem Mittelpunkt, wie es die Mythologie für die Alten war, und Alles war, und alles Wesentliche, worin die moderne Dichtkunst der antiken nachsteht, fasst sich in die Worte zusammenfassen: Wir haben keine Mythologie. Aber, setze ich hinzu, wir sind nahe daran, eine zu erhalten, oder vielmehr es wird Zeit, dass wir ernsthaft dazu mitzuwirken sollten, eine hervorzugeben. Die neue Mythologie muss im Gegenteil aus der tiefsten Tiefe des Geistes Herausbildet werden; es muss da Künstlichste aller Kunstwerke sein, denn es soll alle anderen umfassen, ein neues Bette und Gefaess für den altenewigen Urquell der Poesie.» F.Schlegel, *Rede über die Mythologie*, in „Gespräch über die Poesie“, in *Athenäum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*, vol.3, Berlino 1800, 58-128 e 169-187.

La necessità conoscitiva della narrazione emerge, secondo Schlegel, «dall'incompletezza della filosofia nel rappresentare l'infinito». Anzi questa incompletezza diventa per ciò stesso «il fondamento filosofico della poesia²³⁰».

Come sostengono numerosi critici, tra cui Gianfranco de Turreis, Tom Shippey e John Rateliff, la piattaforma mitologica di Tolkien non è il frutto di un gioco o di un *divertissement* ma obbedisce all'urgenza di fornire un mito all'Occidente, una nuova epica²³¹. L'epica formulata dal professore inglese è ri-orientamento di una realtà che ha perso la propria bussola, il proprio destino, che ha cessato di produrre forme spirituali. Alla stessa necessità noetica sembrano rispondere i tentativi di scrittura dei miti in epoca romantica. All'imperante rassegnazione innanzi al nichilismo, il professore di Oxford preferisce l'elaborazione di nuove mitologie, riproponendo dunque un moderno progetto di 'Poesia universale progressiva', attraverso cui un secolo prima tutto il Romanticismo tedesco aveva fatto della potenza sacrale della poesia uno strumento di rigenerazione e redenzione dal nichilismo europeo, come ci suggerisce la lettura di Giampiero Moretti di «Heidelberg romantica²³²».

²³⁰ F. Rella fa ricorso a F.Schlegel, KA, XVI, VII, [46]: cfr. F. Rella, *cit.*, p.34.

²³¹ R. C. Marrone, Emanuele Guarnieri, *Editoriale: quel neoromantico di Tolkien!*, in "Antares", *Un'epica per il nuovo millennio*, Nr.03/2012, pp.3-5.

²³² G. Moretti colloca tra i numi tutelari dell'ermeneutica della Romantik una costellazione mobile di romantici, caratterizzata dalla interscambiabilità delle posizioni e dalla flessibilità ermeneutica. «Se perciò il profilo del romanticismo di Heidelberg sembra talvolta presentarsi in modo statico», afferma Moretti, «questa impressione è destinata a svanire non appena ci si addentri nel percorso tracciato: ad esempio ora Schelling fa infatti capolino con Novalis, a fianco di Creuzer e Gorres, ora invece egli si affianca ai fratelli Schlegel e Humboldt [...] Rivolgendosi

Mitogenesi piuttosto che mitologia sono i tentativi moderni di riscrittura dei miti. Nel saggio «Dialogo sulla poesia», un testo inaugurale della modernità, Schlegel afferma la necessità di superare con il ricorso al mito «la ragione solo ragionante»²³³. Si tratta del tentativo di spingersi verso una forma del conoscere, un pensiero che includa la ragione del mito, una tensione che troviamo anche nell'auspicio di Balzac di un nuovo brulichio di miti moderni, o nel lamento di Nietzsche che la nostra epoca non abbia saputo generare nuovi dèi²³⁴. In questo spazio di *Sensucht noetica* della nascente modernità si collocano le riscritture del mito di Orfeo tra Ottocento e Novecento, in cui Orfeo diventa l'emblema del poeta lirico, come ha dimostrato lo studioso letterario W. Strauss nella sua analisi delle opere di Novalis, Nerval, Mallarmé e Rilke²³⁵. Pur nelle loro diverse letture del mito, sottolinea Strauss, i tre autori sono simbolisti, generatori di metafore e immagini archetipiche. Essi affermano attraverso la figura di Orfeo e la sua catabasi, il bisogno di

senza esitazioni alle *profondità* mistico-simboliche della metamorfosi che sposa la natura alla storia, i romantici di Heidelberg indicano nella potenza sacrale della poesia la legge interna di quel divenire [...] e nel linguaggio poetico emerge lentamente *non* la dimensione nichilistica della soggettività (sulla quale si sono invece soffermati i massimi protagonisti della *Mythos-Debatte*), bensì il destino di sottrazione e di manifestazione di senso cui l'essere è, di volta in volta, storicamente disposto a partire dalle *sue stesse* profondità. Il romanticismo di Heidelberg diviene per l'interprete una sorta di spartiacque, immaginale e dunque relativamente vigente, tra Germania romantica e nichilismo europeo»: G. Moretti, *cit.*, pp. 12-13.

²³³ Cfr. F. Rella, *cit.*, p.35

²³⁴ *Ibidem*. Sulla nascita mitica auspicate da Balzac e Nietzsche si veda inoltre H. Blumemberg, *Arbeit am Mythos*, *cit.*

²³⁵ Walter Strauss, *cit.*

espressione simbolica, di scarto dal reale, e in tale anelito, l'insostituibilità della poesia, la perpetuità della voce poetica. In rapporto alla ridefinizione del poeta e della poesia il mito orfico offrì supporti che furono in gran parte fatti propri da teorici e poeti del tempo. L'arte, e quindi la poesia, trovano nel senso morale, la ragione del proprio esistere, in quel senso originario del mondo ormai perduto e che deve essere riconquistato all'uomo con l'avvento dell'età dell'oro, una dimensione utopica, come abbiamo visto in precedenza, assai prossima e immediatamente fruibile. Nel primo colloquio tenuto dagli allora ventenni Novalis e Friedrich Schlegel, spiega Lukács che Novalis, nelle parole del giovane Schlegel, esponeva con selvaggio calore le sue idee spingendosi a sostenere: «non esiste nulla di male al mondo - e ci stiamo nuovamente avvicinando all'età dell'oro²³⁶ ». In Schiller l'arte è, infatti, espressione del soprasensibile, creatrice del regno della Bellezza, e pertanto "educare l'uomo alla morale rappresenta il compito sublime del poeta, che deve educare l'uomo all'amore e all'armonia dell'esistenza²³⁷ . L'opera di Novalis rappresenta una tappa

²³⁶ Cfr. G. Lukács, *L'anima e le forme*, tradotto e annotato da S. Bologna, Milano 2002 (Berlino 1911), p. 75.

²³⁷ Lo scritto "Über die ästhetische Erziehung des Menschen" (1793/1795), è il terzo tentativo prodotto da Schiller per giungere alla definizione di un concetto di bellezza, al 1793 risalgono gli altri due suoi scritti dedicati a questo tema, "Kallias oder über die Schönheit" e "Anmut und Würde". Per la prima volta qui l'arte, e in particolare l'educazione estetica, si configura come strumento di elevazione del carattere che può essere realizzata solo dall'artista attraverso gli strumenti della sua arte. Schiller vede tutti i miglioramenti della vita politica e dello stato realizzabili solo nell'educazione alla bellezza attraverso l'arte e i suoi artefici. Cfr.

fondamentale nel consolidarsi di quel primato dell'estetica che ha caratterizzato gran parte della cultura filosofica e letteraria tedesca e di cui l'orizzonte romantico rappresenta la matrice profonda.

CAPITOLO IV

Poesia, Poetica, Poetologia

Nell'opus novalisiano, e in particolare nelle lettere e nei "frammenti", si esplicita il tentativo operato dal poeta-pensatore di

F. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1793), a cura di Klaus L. Berghan, Stoccarda 2002.

comporre in unità tutte le scienze; principio, questo, verso il quale Novalis orienterà la sua riflessione poetologica e la sua intera produzione poetica²³⁸. Ci sembra di poter condividere con Giampiero Moretti l'idea che l'enciclopedia novalisiana come insieme di discipline non si caratterizzi a partire dallo scopo perseguito nella raccolta delle discipline stesse, o dagli ambiti che esse coprono, quanto, piuttosto, a partire dal loro rapporto che è tutto interno alla duplicità soggetto-mondo²³⁹.

Sullo sfondo di tale ambiziosissimo progetto vi è, da un lato, l'idea coltivata da Novalis dell'esistenza di un'armonia superiore, che un tempo legava assieme Io e mondo, finito e infinito, naturale e divino, che si è venuta perdendo nella percezione dell'uomo moderno, dall'altro, la ricerca incessante degli strumenti e degli spazi praticabili atti a superare le attuali distonie del reale; sullo sfondo di questa duplice tensione prospettica la convinzione radicata in

²³⁸ Sul progetto enciclopedico si sono prese in considerazione le riflessioni inviate da Novalis a Friedrich Schlegel nelle pagine di una lettera e quelle di Friedrich Schlegel ricevute da Novalis in risposta. Novalis scrive di essere giunto all'idea di Bibbia come al modello di ogni libro, si tratta del tentativo di un metodo universale del *biblicizzare*, della introduzione alla vera Enciclopedistica.»: Novalis, *Lettera a Friedrich Schlegel* a Berlino da Friburgo del 7 Novembre 1798, in ID., *Das dichterische, Tagebücher, Briefe*, cit., p. 673. F. Schlegel, pur non mancando di sottolineare l'affinità di visione rispetto a un comune progetto di Bibbia, comunica a Novalis che la sua idea di Bibbia è orientata a un orizzonte più ampio, quasi all'annuncio di una nuova religione: «Mein biblisches Projekt aber ist kein literarisches, sondern ein biblisches, durchaus religiöses. Ich denke an eine neue Religion zu stiften oder vielmehr sie verkündigen zu helfen.»: Friedrich Schlegel, *Lettera a Novalis* da Berlino del 2 Dicembre 1798, in NS IV, 506-507, ivi p.507.

²³⁹ G. Moretti, *L'estetica di Novalis*, Torino 1991, p. 143.

Novalis della possibilità di realizzarla attraverso l'educazione all'arte e alla poesia.

Se la frammentarietà e la spropositata estensione del progetto filosofico novalisiano non convince da un punto di vista teoretico e scientifico il filosofo, e, per molti aspetti, l'estimatore del pensiero novalisiano, T. Haering, resta pure innegabile, come sottolinea W. Strauss, la consistenza del tentativo operato dal poeta tedesco di dissolvere la separazione tra oggettivo e soggettivo, scienza e magia, tra il naturale, l'umano e il divino²⁴⁰.

Nel progetto di *Enzyklopädistik* novalisiana le scienze concorrono tutte alla costruzione di un vero e proprio arsenale di poesia²⁴¹, attraverso cui il poeta dà corpo a una *poetica universale*, "una scienza applicabile a tutto" e "a cui tutto si può applicare", che diventa "totalità assoluta", "universo"²⁴².

Va detto qui che la trama nascosta di analogie, legami e corrispondenze che occultamente regge l'universo ha attraversato la visione umana del mondo e della natura per millenni, giungendo spesso ad individuare nel poeta la persona più prossima all'idea di

²⁴⁰ W. Strauss, *cit.*, p.41: «This encyclopedic totality is consistent in its thorough-going attempt to dissolve the distinction between objective and subjective, between science and magic, between the natural, the human, and the divine.»

²⁴¹ Cfr. *The Romantic Imagination: Literature and Art in England and Germany*, a cura di F. Burwick e J. Klein, Amsterdam-Atlanta 1996, p.95 e sgg., ivi p115.

²⁴² «Universale Poetik und voll[ständiges] System der Poesie. Eine Wissenschaft ist vollendet, 1. Wenn sie auf alles angewandt ist- 2. Wenn alles auf sie angewandt ist - 3. Wenn sie als abs[olute] Totalität, als Universum betrachtet»: NS III, IX, 272, Nr 176.

Dio e di eternità²⁴³. La compenetrazione di unità e di molteplicità, di disvelamento di un senso nascosto e di creazione spontanea, si produce, infatti, solo grazie al suo precipitare nell'esistenza puntuale di un soggetto determinato, dal momento che noi stessi siamo «punti onnipotenti personificati²⁴⁴». Solo l'artista compiuto, il genio, può rappresentare pienamente un simile soggetto.

A premessa del suo lavoro di sintesi enciclopedica, Novalis affronta il rapporto tra poesia e scienza, convinto com'è della necessità di fare chiarezza su finalità e contenuti perseguibili attraverso la loro pratica. Egli passa dunque a esaminare i tratti differenziali dell'arte e della poesia nei confronti della razionalità scientifica. Arte e poesia sono, infatti, diverse espressioni della soggettività che intrattengono rapporti diversi con la natura. La conoscenza intellettuale per Novalis può essere caratterizzata prima di tutto come capacità di osservazione esteriore. Assolutizzarla, dunque, significa per lui limitarsi alla visione di chi ritiene di poter comprendere la struttura della natura, «sezionandola con tagli netti di coltello²⁴⁵». Il conoscere

²⁴³ Cfr. M. Marra, *La lingua di Dio: note sul linguaggio poetico*, in "Atrium", Anno VI, 2004, n.2, pp.3-4. Per spiegare questa trama reticolare di relazioni Platone utilizza la celebre metafora della «pietra che Euripide ha chiamato "Magnete" e che la gente chiama pietra di Eraclea [PLATONE, *Ione*, 533d (trad. di G. Reale)]: come «questa pietra non solo attira gli anelli di ferro, ma infonde altresì una forza negli anelli medesimi», dando luogo in tal modo ad «una lunga catena di anelli che pendono l'uno dall'altro», «la Musa rende < i poeti> ispirati [*éntheoi*], e attraverso questi ispirati, si forma una lunga catena di altri che sono invasati dal dio [*enthousiázontes*]» [PLATONE, *Ione*, 533d-e]: cfr. R. Bruni, *Il divino entusiasmo del poeta*, cit, p.7.

²⁴⁴ *OF I, Lavori preparatori per raccolte di frammenti diversi*, n. 74, p. 479.

²⁴⁵ Novalis, *I discepoli di Sais*, a cura di Alberto Reale, Varese 1998, p.129.

scientifico, infatti può mostrarci della natura solo «la sua stanza di malata, il suo ossario», mentre la parola poetica la rende persino più viva è [...] come per virtù di un vino ricco di spirito²⁴⁶».

Se per Novalis «l'occhio del poeta e quello dello studioso della natura, sono fratelli²⁴⁷», il linguaggio poetico contrappone allo sguardo asettico e indagatore dello scienziato, la visione sintetica del poeta, necessaria alla comprensione delle relazioni più segrete del cosmo:

«Gli studiosi della natura e i poeti si sono dimostrati sempre un unico popolo grazie all'impiego di un'unica lingua. Ciò che gli studiosi della natura hanno raccolto in un tutto e hanno poi disposto in grandi masse ordinate, i poeti l'hanno elaborato per i cuori umani trasformandolo nel nutrimento quotidiano necessario ed hanno ridotto in frammenti quella natura incommensurabile formando numerose nature piccole e gradevoli. Se questi ultimi hanno seguito con leggerezza più ciò che era liquido e volatile, gli studiosi della natura, sezionandola con tagli netti di coltello, hanno cercato di studiarne la struttura interna e i rapporti fra le membra.

²⁴⁶ *Ibidem.*

²⁴⁷ E' anzi la filosofia stessa a essere una qualche forma di poesia: «Das Poém des Verstandes ist Philosophie – Es ist der höchste Schwung, den der Verstand sich über sich selbst giebt – Einheit des Verstandes und der Einbildungskraft. Ohne Philosophie bleibt der Mensch in seinen wesentlichen Kruften uneins – Es sind 2 Menschen – Ein Verständinger – und Ein Dichter. Ohne Philosophie unvollkommener Dichter – Ohne Philosophie unvollkommener Denker – Urtheile» / «Il poema dell'intelletto è filosofia. È il massimo slancio che l'intelletto imprime a se stesso per superarsi. Unità dell'intelletto e della fantasia. Senza filosofia l'uomo rimane discorde nelle sue più essenziali energie. Ci sono due uomini: uno intellettuale e uno poetico. Senza filosofia poeta imperfetto, senza filosofia imperfetto pensatore e critico»: Novalis, *Logologische Fragmente*, in NS II, VI, 531, Nr 29; Novalis, *Frammenti*, traduzione di Ervino Pocar, Ariccia 2001, pag 41.

Sotto le loro mani la natura gentile moriva lasciando dietro di sé solo resti morti o scossi da convulsioni; al contrario, resa ancora più viva dal poeta, come per virtù di un vino ricco di spirito, essa faceva intendere le idee più divine e vivaci, si sollevava al di sopra della quotidianità, e, danzando e profetizzando, si innalzava verso il cielo dando il benvenuto ad ogni spirito e distribuendo i suoi tesori a piene mani con animo gioioso. In questo modo, in compagnia del poeta ella trascorreva ore celestiali ed invitava lo studioso della natura solo quando era malata o si sentiva scrupolosa. Allora lo informava su ogni questione e onorava di buon grado quell'uomo serio e severo. Chi allora vuol conoscere davvero l'animo della natura deve cercarla quando è in compagnia dei poeti; qui ella è aperta e riversa il contenuto del suo cuore meraviglioso. Chi, invece, non l'ama dal profondo del cuore e ammira in lei solo questa o quella cosa e brama di sapere, deve visitare scrupolosamente la sua stanza di malata, il suo ossario²⁴⁸».

Il privilegio accordato alla poesia è radicato, per Novalis, nella forza immaginativo-simbolica del poeta. La Poesia è *Einbildungskraft*²⁴⁹, vis immaginativa, e in quanto tale produttiva²⁵⁰; concetto, questo, che ritroviamo pari pari in Tolkien, considerato dai critici l'ultimo dei neoromantici. La fantasia creatrice svolgerà, infatti, per lo scrittore inglese un compito ancora superiore al semplice recupero della

²⁴⁸ Novalis, *I discepoli di Sais*, cit., p.129

²⁴⁹ «Die Einbildungskraft ist der wunderbare Sinn, der uns alle Sinne ersetzen kann, und der so sehr schon in unsrer Willkür steht. Wenn die äußeren Sinne ganz unter mechanischen Gesetzen zu stehen scheinen, so ist die Einbildungskraft offenbar nicht an die Gegenwart und Berührung äußerer Reize gebunden. Aus der produktiven Einbildungskraft müssen alle inneren Vermögen und Kräfte und alle äußeren Vermögen und Kräfte deduziert werden»: NS II, VI, 568, Nr.207.

²⁵⁰ « Einbildungskraft ist lediglich productif. [...] Das Gefühl, der Ver[stand] und d[ie] Vernunft sind gewisserweise passiv – welches gleich ihre Namen bezeichnen – hingegen ist die Einbildungskraft allein Kraft – allein das Thätige – das Bewegende. »: NS II, III, 167, Nr 212.

freschezza della visione: in quanto tale, infatti, essa tenta di creare il nuovo rivelando relazioni e percorsi inediti nella realtà quotidiana.

«Questo tipo di fantasia, che mi sembra corrispondere al termine tedesco *Einbildungskraft*, l'immaginazione produttiva, è capace di aprire il vostro forziere e di farne volar via tutte le cose racchiusevi, come uccelli da una gabbia. Le gemme si trasformano tutte in fiori e fiamme, e vi accorgete allora che tutto ciò che avevate (o sapevate) era pericoloso e dotato di poteri, nient'affatto saldamente impastoiato, sì anzi libero e selvaggio; e tanto poco vostro quanto quelle cose non erano voi stessi²⁵¹.»

Nel primo dei suoi romanzi, rimasto incompiuto dopo il secondo capitolo, *"I Discepoli di Sais"*²⁵², Novalis afferma che occorrerebbe formulare un'Enciclopedia romantica delle scienze «che racconti come il mondo sia divenuto visibile e molteplice attraverso l'*Einbildungskraft*²⁵³». L'intuizione poetica di Novalis è di aver compreso il fenomeno naturale come analogo al processo della vita nel suo insieme, e dell'esistenza umana. Penetrare l'essenza delle cose ricorrendo a una rappresentazione simbolica sembra per Novalis un percorso praticabile e necessario attraverso cui la poesia può andare oltre le scienze naturali²⁵⁴.

²⁵¹ J. R. R. Tolkien, *Albero e foglia*, trad. it., Milano 1976, p. 74.

²⁵² *Die Lehrlinge zu Sais* apparve postuma nella prima edizione delle *Schriften* (Berlino 1802), a cura di Friedrich Schlegel e Ludwig Thieck.

²⁵³ Novalis, *I Discepoli di Sais*, cit., p. 142.

²⁵⁴ Scrive G. Moretti: «Novalis è alla ricerca di una *Wechselrepresentationslehre des Universums* (II-266), che egli affianca tanto alla dottrina delle emanazioni, quanto al rapporto Io/Non-Io.»: G. Moretti, *L'estetica di Novalis*, cit., p. 127

In rapporto al fine epistemologico della sua poesia, Novalis usa il termine *Fiction* per la prima volta nell'*Allgemeines Brouillon*, dove spiega che «l'intera rappresentazione [artistica] si basa sul presente del non-presente, potere magico della 'finzione'²⁵⁵». In questo contesto i termini *Romantisierung*, *Poetisierung*, *Fiction*, *Repraesentation*, ci sembrano contenere aspetti diversi di un unico principio estetico: la rappresentazione artistica della vita nella sua universalità attraverso l'uso consapevole di tecniche di straniamento²⁵⁶. Il concetto d'immaginazione è una categoria centrale nell'estetica romantica. Nei 'lavori preparatori alle raccolte del 1798 che ruotano intorno alla poesia si ritrovano, in una sintesi magistrale, tutti i convincimenti filosofici maturati da Novalis negli intensi anni di studio dedicati alla filosofia.²⁵⁷ E l'immaginazione è anche la categoria poetologica che al meglio spiega il passaggio di Novalis

²⁵⁵ «Die ganze Repraesentation beruht auf Gegenwärtig machen – des nicht Gegenwärtigen und so fort – (Wunderkraft der *Fiction*): NS III, 421, Nr 782. David Wood sottolinea la matrice kantiana del concetto novalisiano di Poesia come 'Rappresentazione', 'Finzione'. In questa linea interpretativa la critica della metafisica kantiana rappresenterebbe per i romantici di Jena uno spunto a partire dal quale poter ristabilire il ruolo cognitivo dell'arte e della religione, minacciato nella modernità dalla crescente affermazione delle scienze naturali e matematiche. Seguendo il pensiero di Kant, essi fecero proprio l'assunto che se la metafisica non era più in grado di fornire un quadro teoreticamente determinato del mondo così com'è, la tensione di essa, tuttavia, poteva essere soddisfatta dalle rappresentazioni indirette del mondo e del posto da noi occupato appunto attraverso l'arte e la religione. Cfr. D. Wood (cur.), *Notes for a Romantic Encyclopedia*, Cambridge 2003.

²⁵⁶ Cfr. F. Rommel, *Imagination in the Transcendental Poetics of Novalis*, in *The Romantic Imagination: Literature and Art in England and Germany*, cit., p. 143.

²⁵⁷ Sull'impatto della filosofia di Fichte, Kant e Schelling nell'elaborazione estetica della Frühromantik si veda anche R. Brinkmann, *Einleitende Überlegungen über Veränderungen im neuen Frühromantikbild*, in: *Die Aktualität der Frühromantik*, a cura di E. Behler e J. Horisch, Pardeborn- Monaco-Vienna- Zurigo, p.13 e sgg.

dalla fase propriamente filosofica alla poesia. Così l'idealismo magico o la poesia trascendentale si poggiano sull'idea, di provenienza filosofica, che l'arte possa essere, ancora secondo leggi di ragione, efficace nella formazione della conoscenza, ma unicamente in virtù della capacità dell'Io trascendentale di costruire le immagini di un mondo simbolico attraverso il linguaggio. Qui evidenti sono le analogie con gli scritti di Jakob Böhme, sebbene Novalis ne prendesse piena coscienza solo più tardi attraverso Ludwig Thieck²⁵⁸, e in particolare con la sua opera più nota, 'De Signatura rerum', circa l'idea della natura come una grande scrittura cifrata²⁵⁹. «Cos'è la natura? »- si chiede Novalis - se non «un progetto del nostro spirito»²⁶⁰ e il mondo? - un'immagine simbolica dello spirito stesso²⁶¹. Nella dialettica delle opposizioni romantiche secondo Novalis la natura è come l'arte - l'arte come una seconda natura. Il mondo metafora dello spirito - lo spirito simbolo del mondo; la bellezza presentazione finita dell'infinito, di un infinito sempre in atto nel geroglifico, nel frammento²⁶².

²⁵⁸ Sul significato dell'immaginazione come categoria estetica centrale nel Romanticismo cfr. G. Rommel, *cit.*, *ivi* p.121.

²⁵⁹ Novalis non ha dedicato frammenti o appunti all'opera di Böhme. E' probabile che per la sua lettura abbia utilizzato l'edizione in 17 voll. curata da J. G. Gichtel ad Amsterdam nel 1682. Cfr. G. Moretti, *cit.*, p.187.

²⁶⁰ «Was ist die Natur? - ein enzyklopädischer systematischer Index oder Plan unsers Geistes»: NS II, VI, 583, Nr 248.

²⁶¹ «Die Welt ist ein Universaltröpus des Geistes - ein symbolisches Bild desselben»: Novalis, *Teplitzer Fragmente*, in NS II, VI, 600, Nr 349.

²⁶² I romantici si avvicinarono con grande interesse alle scienze naturali che si svilupparono intorno alla prima metà del XIX secolo. La tensione verso l'arte e la religione come possibili strumenti di rappresentazione del mondo e della nostra

Va ricordato che le scoperte di Volta e Galvani avevano fornito ai Romantici (Ritter, Schelling, Novalis) l'idea della *Weltseele*, fenomeno fisico che attraversava il mondo organico e anorganico²⁶³. Novalis s'inserisce nel solco di queste teorie quando nell'*Allgemeines Brouillon* parla della fisica trascendentale, e, citando la *Naturmetaphysik* di Eschenmayer, ne definisce il contenuto come Chaos²⁶⁴. Alla fisica trascendentale Novalis contrappone la fisica pratica, che è l'arte della modificazione attraverso il movimento, ovvero l'arte di modificare la natura. Secondo Novalis si deve elevare la fisica comune alla fisica *potenziata*. Attraverso processi di trasformazione e divenire della fisica, l'anima diventa spirito, il corpo mondo, perché il mondo non è, ma deve ancora compiersi, al pari del suo spirito: così da un Dio deve nascere un Dio assoluto, da un mondo un universo²⁶⁵. Per la

collocazione al suo interno non minano l'afflato romantico verso una riconquistata appartenenza dell'individuo alla natura. Essa determina, al contrario, una reazione al disincanto della natura ridotta a un sistema meccanico, i cui lineamenti venivano tratteggiati dalle formule della fisica matematica. Una visione antimeccanicistica, la loro, presupposto di una concezione organica della natura che sarà alla base dell'interesse di Novalis per *l'ars combinatoria*. Cfr. a proposito di J.M. Bernstein (cur.) *Introduction to Romantic and classic German Aesthetics*, Cambridge 2003; cfr. anche di D. Wood (cur.), *Novalis. Notes for a Romantic Encyclopedia: Das Allgemeine Brouillon*, cit.

²⁶³ Hans-Gustav von Campe, *Physik als (Lebens-) Kunst. Ein romantisches Fragment*, in "Studia Theodisca", *Novalis*, numero speciale dedicato a Novalis, 2002, pp 123-128, *ivi* p.125.

²⁶⁴ «Sie handelt von der Natur, eh sie Natur wird – in demjenigen Zustande, wo Mischung und Bewegung (Stoff und Kraft) noch eins sind. Ihr Gegenstand das Chaos... Verwandlung des Chaos in harmonischen Himmel und Erde. /Begriff des Himmels. Theorie des wahren Himmels – des Innern Universums. /Der Himmel ist die Seele des Sternsystems und dieses sein Körper»: NS III, IX, 246-247, Nr 50.

²⁶⁵ « Die Welt ist der *Makroandropos*. Es ist Weltgeist, wie seine Weltseele gibt. Die Seele soll Geist – der Körper Welt werden. Die Welt ist noch nicht fertig – so wenig wie der Weltgeist – Aus einem Gott soll ein Allgott werden. Au seiner Welt – ein Weltall. Gemeine Physik – höhere Physik»: NS III, IX,316-317, Nr 407.

fisica pratica, infatti, la natura è *selbständig*- autonoma -, *selbstverändernd*- autonomamente modificativa, *übereinstimmend harmonisch mit dem Geist* - in piena sintonia con lo spirito. Le manifestazioni della natura non sono né chimiche (miscela di sostanze) né meccaniche (mistura di movimenti), nel senso tradizionale delle due discipline. La sua chimica così come la sua meccanica è di qualità più alta; la sua chimica collega le sostanze; nella sua meccanica le sostanze e i movimenti si collegano in maniera simultanea. La poetica trascendentale tratta dello spirito prima che esso diventi spirito²⁶⁶, perché, scrive Novalis, «la natura crea, lo spirito fa²⁶⁷».

In tale ambito il gesto di contatto, il tatto, si configura come «strumento della fisica novalisiana come arte²⁶⁸». Tutto ciò che si origina ed esiste, trae origine da una *Geisterberührung*, nel punto in cui gli spiriti si sfiorano²⁶⁹. Laddove Böhme dichiara perduta nell'uomo la capacità di ascoltare il linguaggio naturale, e Kant parla della funzione utopica dell'arte come di una speranza, Novalis afferma in entrambi i romanzi, rimasti incompiuti, il credo in

²⁶⁶ «Die Transcendentale Poetik handelt vom Geist, eh er Geist wird»: NS III, IX, 248, Nr 51.

²⁶⁷ «Die Natur zeugt, der Geist macht»: NS III, IX, 246, Nr 50.

²⁶⁸ Hans-Gustav von Campe, *cit.*, p. 124.

²⁶⁹ «Alles was ist und entsteht – entsteht aus einer *Geisterberührung*»: NSII,VI, 594, Nr 311. Nel passaggio da Fichte a Plotino, scrive G. Moretti, Novalis è alla ricerca di una «Wechselrepresentationslehre des Universums» (II, 266), una dottrina della rappresentazione dello scambio, in quanto la comprensione che egli vuole raggiungere è il reciproco, simbolico appartenersi dei poli al di là della «superficialità» della differenza: cfr. G. Moretti, *cit.*, p.127.

un'utopia a portata di mano per chi, come il poeta, io trascendentale per eccellenza, sa riconoscere 'nella cavernosità del mondo terrestre' i segni di una *Chifferschrift* geroglifica, che è la natura, di cui si è persa la chiave. La natura costituisce, infatti, un prezioso indice enciclopedico dello spirito e in qualche strato remoto vi si leggerà della perduta età dell'oro²⁷⁰. E niente è più raggiungibile allo spirito dell'assoluto. Per Novalis si tratta di un'universale poeticizzazione del mondo in una natura unificata sul terreno dell'arte e della parola *poetica*. La modalità d'azione più propria dello spirito umano, afferma Novalis nell'«Enrico von Otterdingen», non è forse proprio la poetizzazione d'ogni cosa? - «non poeta e non si affanna ogni uomo in ogni istante?²⁷¹». Fa bene allora l'uomo, a un tempo poeta, vate, astrologo, a parlare ai sassi - come faceva Orfeo - perché *Natur* e *Gemüt*²⁷² hanno un'origine comune. «Il nostro corpo è una parte del mondo», più propriamente «un membro»; rispetto al mondo, esso è «Microcosmo» e, per converso, il mondo rispetto all'uomo «Makroandropos», «l'universo è un equivalente dell'essenza umana

²⁷⁰ «Des Dichters Reich sey die Welt, in den Fokus seiner Zeit gedrängt. Sein Plan u[nd] sein Ausführung sey dichterisch - i.e. dichterische *Natur*»: NS III, XII, 693, Nr 705, anche in NS V, 9, *Goethe. Thümmel. Ich selbst*, Febbraio/Marzo 1796. Sulla rappresentazione immaginale del mondo come 'scrittura geroglifica' cfr. anche di S. Mati (cur.), *Novalis. Del poeta regno sia il mondo*, Bologna 2005, *ivi* p.17: «Le cavernosità del mondo terrestre sono esse pure venate di scintillanti concrezioni astrali, segnate da sequenze indecifrate di cristalli, fossili di una Chifferschrift geroglifica di cui s'è persa la chiave».

²⁷¹ *Ibidem*.

²⁷² «Gemüth - Harmonie aller Geisteskräfte und Weise des Gemüths. In unserm Gemüth ist alles auf die eigenste, gefälligste und lebendigste Weise verknüpft. Die fremdesten Dinge kommen durch einen Ort, eine Zeit»: NS III, XII, 650, Nr 559.

in corpo, anima e spirito²⁷³. Lo spirito un allungamento, l'anima un'abbreviazione della stessa sostanza²⁷⁴». Così «l'albero è fiamma che fiorisce, l'uomo fiamma che parla, l'animale fiamma che muta²⁷⁵». In tal modo la dottrina della natura non deve essere più divisa in capitoli, al contrario deve essere (un continuum) una storia - un divenire organico - un albero - oppure un animale - oppure un uomo²⁷⁶.

La dialettica romantica degli opposti s'incarna nell'idea di uno *Schwebens zwischen der Extremen*, che è condizione di libertà assoluta: «Alles Seyn, Seyn überhaupt ist nichts als Freyseyn» - scrive Novalis in un frammento delle Fichte-Studien - «Seyn, Ich-seyn, Frey-seyn und Schweben - continua Novalis - sind Synonymen [...] es sind Predikate des einzigen Begriffs.²⁷⁷ L'essere vive in un perenne movimento di oscillazione, che è bidirezionale, da *un dentro* verso *un fuori*, da *un alto* verso *un basso*, da *un in avanti* verso *un indietro* e

²⁷³ «Körper, Seele und Geist sind die Elemente der Welt - Wie Epos, Lyrik und Drama die des Gedichts»: NS II, VI, 592, Nr 294.

²⁷⁴ «Unser Körper ist ein *Teil* der Welt - Glied ist besser gesagt: Es drückt schon die *Selbständigkeit*, die Analogie mit dem Ganzen - kurz den Begriff des Mikrokosmos aus. Diesem Gliede muß das Ganze entsprechen. So viel Sinne, so viel Modi des Universums - das Universum ein Analogon des menschlichen Wesens in Leib - Seele und Geist. Dieses Abbraviatur, jenes Elongatur derselben Sustanz»: NS II, VI, Nr 485.

²⁷⁵ «Der Baum kann mir zur blühenden Flamme, der Mensch zur sprechenden, das Their zur wandelnden Flamme werden»: NS II, 665, Nr 486.

²⁷⁶ «Die Naturlehre muß nicht mehr kapitelweise - fachweise behandelt werden - sie muß (ein Kontinuum) eine Geschichte - ein organisches Gewächs - ein Baum - oder ein Tier - oder ein Mensch»: NS III, XII, 558, Nr 18.

²⁷⁷ NS II, II, 266, Nr 555.

viceversa, e bidimensionale, tra Io e mondo, giorno e notte, veglia e sonno/sogno, vita e morte, finito e infinito.

Questo è il carattere intermedio di una *forza* immaginativo-simbolica, che rappresenta contemporaneamente l'esteriorità ma anche l'interiorità più profonda del soggetto, poiché la «sede dell'anima è lì, dove mondo interiore ed esteriore si sfiorano, dove essi si compenetrano – essa è in ogni punto della compenetrazione²⁷⁸».

«Noi sognamo di viaggi attraverso l'universo – scrive Novalis - ma l'universo non è in noi? ²⁷⁹».

I primi Orfici del periodo romantico intendono sostituire al razionalismo il *Gemüt*, motivo questo per cui sembrano più interessati a estendere il concetto di uomo a quello di *animale razionale* e immaginativo piuttosto che interessati a sostituire al razionalismo un programma anti-razionalistico²⁸⁰. Se la filosofia è la teoria della poesia, essa «eleva la poesia a 'principio'», «ci insegna l'uno e il tutto della poesia²⁸¹», il *Gemüt* è per Novalis il confine della filosofia²⁸². «La poesia rappresentazione del *Gemüt*, del mondo

²⁷⁸ «Der Sitz der Seele ist da, wo sich Innenwelt und Außenwelt berühren»: NS II, IV, 418, Nr 20; OF I, n. 19, p. 363.

²⁷⁹ «Wir träumen von Reisen durch das Weltall. Ist den das Weltall nicht in uns?»: NS II, IV, 417-18, Nr 16.

²⁸⁰ Cfr. W. Strauss, *cit.*, p.56.

²⁸¹ «Die Poesie ist der Held der Philosophie. Die Phil[osophie] erhebt die Poesie zum Grundsatz. Sie lehrt uns den Werth der Poesie kennen. Die Phil [osophie] ist die Theorie der Poësie. Sie zeigt uns was die Poësie sei, daß sie eins und alles sey»: NS II,VI, 590-91, Nr 280.

²⁸² Così scrive Novalis nei frammenti e studi 1799 - 1800: «In unserm Gemüth ist alles auf die eigenste, gefälligste und lebendigste Weise verknüpft. Die fremdesten Dinge kommen durch Einen Ort, Eine seltsame Aehnlichkeit, einen Irrthum,

interiore nella sua complessità²⁸³». Ogni opera d'arte è allora immaginazione²⁸⁴, il prodotto dell'atto di congiunzione tra mondo esteriore e mondo interiore, un riscoprire il segno dell'originaria rivelazione divina in ogni realtà e, in particolare, in quelle che si evidenziano per la loro bellezza²⁸⁵. La rappresentazione del *Gemüt*, animo, scrive Novalis, deve essere assolutamente *verknüpfend*, reticolare, connettiva, *schöpferisch*, creativa²⁸⁶. Il vero poeta, aggiunge Novalis, deve presentarsi come *allwissend*, come colui il quale tutto sa e tutto può conoscere, «un mondo reale in piccolo²⁸⁷».

irgend einen Zufall zusammen. So entstehn wunderliche Einheiten und eigenthümliche Verknüpfungen - und Eins erinnert an alles - wird das Zeichen Vieler und wird selbst von vielen bezeichnet und herbeygerufen. Verstand und Phantasie werden durch Zeit und Raum auf das sonderbarste vereinigt und man kann sagen daß jeder Gedanke, jeder Erscheinung unsers Gemüths das individuellste Glied eines durchaus eigentümlichen Ganzen ist.» / «Nel nostro animo tutto è collegato nella maniera più propria, più piacevole e più viva. Le cose più estranee si ritrovano insieme in virtù di un luogo o di un tempo, per una strana somiglianza, un errore, o per un qualsiasi caso. Così nascono meravigliose unità e peculiari collegamenti - e una sola cosa ricorda tutto - diviene il segno di molte cose e viene essa stessa indicata o evocata da molte cose. Intelletto e fantasia sono uniti nella maniera più singolare attraverso il tempo e lo spazio, e di ogni pensiero, di ogni fenomeno del nostro animo si può dire che sia l'anello più individuale di un Tutto assolutamente peculiare.»: NS III, XII, Nr 559; OF II, n.559, p. 739.

²⁸³ «Poesie ist *Darstellung* des *Gemüths* der *innern Welt in ihrer Gesamtheit*» / «La poesia è rappresentazione dell'animo - del mondo interiore nel suo insieme. »: NS III, IX, Nr 553.

²⁸⁴ «Es ist höchstbegreiflich, warum am Ende alles Poesie wird - wird nicht die Welt am Ende, Gemüth?»: NS III, XII, 654, Nr 577.

²⁸⁵ La bellezza è qui da intendere nel senso shilleriano di *Abbild, Analogon* della libertà.

²⁸⁶ «Die *Darstellung* des *Gemüths* muß, wie eine *Darstellung* der *Natur*, selbsttätig, eigentümlich allgemein, *verknüpfend* und *schöpferisch* seyn. Nicht wie es ist, sondern wie es seyn könnte, und seyn muß / «La rappresentazione dell'animo, come quella della natura deve essere spontanea, peculiarmente universale, capace di connessioni e creatrice. Non come è, ma come deve [muß] essere.»: NS III, XII, Nr 557; OF II, n. 557, p. 738-9.

²⁸⁷: «Der ächte Dichter ist *allwissend* - er ist eine wirkliche Welt im kleinen»: NS II, VI, 592, Nr 296.

Va detto che nella profezia novalisiana l'intera umanità ritornerà a essere 'poetica' nell'età dell'oro, attraverso l'amore e la poesia, scoprendo la parola segreta e rivelando l'essenza dell'universo²⁸⁸. Nei testi di Novalis, come in quelli dei maestri dell'idealismo romantico Schiller e Schlegel, si è potuto osservare una chiara matrice teosofica nella centralità del percorso interiore. Secondo i principi teosofici il potere divinatorio dell'uomo, la scintilla divina, l'impronta eterna risiederebbe nell'uomo a un livello animico e si distinguerebbe dalle altre facoltà umane grazie all'intuitività e grandezza morale. L'anima sembra rivelarsi non solo il luogo di comunicazione tra corpo e spirito, bensì anche di dialogo tra Dio e creatura²⁸⁹ nel cui alveo il mondo si inserisce come il risultato del mutuo scambio tra l'io e la divinità, e tutto il nostro esperibile come una comunicazione, una rivelazione dello spirito²⁹⁰. D'altronde, ammette Novalis, come potrebbe l'uomo avere senso di qualcosa il cui seme non ha dentro di sé, ciò che devo comprendere, chiosa Novalis, deve allora svilupparsi dentro di me in maniera organica - e ciò che sembro imparare è solo nutrimento - incitamento

²⁸⁸ Lo scrive Novalis nella poesia «Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren», su cui torneremo in seguito.

²⁸⁹ «Die Welt ist auf jeden Fall Resultat einer *Wechselwirkung* zwischen mir und der *Gottheit*»: NSII, VI, 594, Nr 311.

²⁹⁰ «Alles was wir erfahren ist eine *Mitteilung*. So ist die Welt in der Tat eine *Mitteilung* - *Offenbarung* des Geistes»: NSII, VI, 594, Nr 316. Dirà Novalis: «il mondo degli uomini è l'organo comunitario degli déi»/«Die Menschenwelt ist das gemeinschaftliche Organ der Götter »: N II, IV, 461, Nr 110.

dell'organismo²⁹¹. Si pone il principio, di paternità aristotelica, "primi poetae theologizzantes", che prevede la teologizzazione del mestiere del poeta e un'idea della poesia come di una sorta di «teologia mascherata», una sorta di «insegnamento [agli uomini] di cose divine²⁹²» affinché essi neutralizzino ogni negazione e siano «tutto in Tutto», perché «Dio vuole Dèi²⁹³». Se alla Teosofia spetta il ruolo di fonte originaria dei principi filosofici e scientifici, alla filosofia il ruolo di costruttrice e organizzatrice dei concetti teosofici, la forza della poesia è saperli esprimere e rappresentare in modo diretto e intuitivo. Teosofia, filosofia, poesia: questa è la triade della conoscenza e della sua relativa espressione. Teosofia e poesia verrebbero così a rappresentare i due estremi della conoscenza assoluta e della sua relativa comunicazione, mentre la filosofia ne costituisce il passaggio intermedio, necessario per la sua comprensione e la sua organizzazione in termini razionali. La prospettiva di Schlegel permette l'identificazione tra teosofia e poesia, che si leva in tal modo a somma arte e scienza: nella carica

²⁹¹ «Wie kann man ein Mensch Sinn für etwas haben, wenn er nicht den Keim davon in sich hat. Was ich verstehn soll, muß sich in mir organisch entwickeln – und was ich zu lernen scheine ist nur Nahrung – Incitament des Organisms»: NS II, IV, 418, Nr 19.

²⁹² Cfr. W. Rehm, *cit.*, p. 57.

²⁹³ «Wir sind negativ, weil wir wollen – je positiver wir werden desto negativer wird die Welt um uns her – bis am Ende keine Negation mehr seyn wird – sondern wir alles in Allem sind.

Gott will Götter»: NS II, VI, 584, Nr 248.

paradossale e persino magica dell'arte e della poesia²⁹⁴. Le analogie tra la religione e l'arte sta nel principio dell'innovazione, della creatività libera, orientata all'infinita. La poesia, come rivelazione del poeta primigenio Dio, nel mondo e nell'individuo, e dunque come svelamento del contatto con il soprasensibile, è Teosofia, ragione, questa, per cui, «chi possiede la religione, parlerà il linguaggio della poesia²⁹⁵», chi avrà il dono della poesia potrà essere ancora «Apostel Gottes» e vivere nella Grazia²⁹⁶. Il poeta, in quanto portatore di verità, è divinatore, creatore e redentore, al pari di Dio²⁹⁷. Egli è nel senso più alto un immortale e come artista

²⁹⁴ «Die Poesie ist Theosophie; kein ist ein Dichter als d[er] Prophet»: F. Schlegel, *Fragmente zur Poesie 1799-1801*, in Id., 'Kritische Ausgabe' 16/ 288 / 425. Le citazioni dei frammenti di F. Schlegel sono tratte dal volume curato da Claudia Brauers, *Perspektive des Unendlichen: Friedrich Schlegels ästhetische Vermittlungstheorie*, Bonn 1996, *ivi* pp.127-128. Sull'equazione schlegeliana tra Poesia e Teosofia cfr. W. Rehm, *cit.*, p. 54.

²⁹⁵ Friedrich Schlegel esplicita la sua idea di arte come lingua di Dio nel seguente passaggio: «Die schöne Kunst ist gleichsam eine Sprache der Göttheit, welche nach Verschiedenheit der Kunstarten, der Werkzeuge und der Stoffe sich in ebensoviele abgesonderte Mundarten teilt. Wenn der Künstler nur seiner hohen Sendung würdig, wer nur göttlich redet; so bleibt ihm die Wahl der Mundart, in der er reden will, völlig frei»/ «l'arte bella è per così dire una lingua di Dio, che in base ai diversi tipi di arte, strumenti e temi si suddivide in altrettanti lingue particolari. Quando il poeta è degno di una tale missione, costui parla solo divinamente, solo allora a lui, completamente libero, non resta che scegliere il gergo in cui vuole parlare»[F. Schiller, *Kritische Ausgabe*, vol.1, p.320]: C. Brauers, *cit.*, p. 85.

²⁹⁶ «Wer Religion hat, wird Poesie reden» - scrive F. Schlegel a Novalis in una lettera del 2 Dicembre 1798, in NS IV, 506-510.

²⁹⁷ « /Gott schafft auf keine andre Art, als wir - Er setzt nur zusammen. [Aristée,T.II, p.96] Ist die Schöpfung sein Werck, so sind wir auch sein Werck - Wir können die Schöpfung als Sein Werck nur kennen lernen, inwiefern wir selbst Gott sind. Wir kennen sie nicht, inwiefern wir selbst Welt sind - die Kenntnis ist zunehmend - wenn wir mehr Gott werden. Kennt sich Gott selbst? Oder haben wir den transzendentalen Gesichtspunkt für ihn? Dies ist Unsinn. Dem höhern Gesichtspunkte steht der untere oder niedrigere entgegen. Der transcendente Gesichtspunkt zerfällt in diese beyden Arten.»: Novalis, *L[ettre] s[ur] l'Athéism [letter de Dioclès à Diotime, sur l'athéism, T. II, p.279-295]*, in NS II, 378.

pratica la medicina come arte sintetica²⁹⁸. Tutte le creature guardano a lui e alla sua immaginazione. Attraversa, come Orfeo ed Enrico, il regno della vita e della morte, perché il poeta universale deve sentirsi in ambedue i regni a casa²⁹⁹.

La poesia cosmogonica, cosmologica e filosofica di Novalis si pone nella dicotomia tra il linguaggio dell'indagatore della natura e quello del poeta dalla parte della pura poesia vivificatrice. Richiamandosi a Paracelso, Novalis fa della poesia la grande arte di costruzione della vivificazione trascendentale³⁰⁰. In tale ipotesi, l'aspetto sacrale della poesia, per dirla con le parole di G. Moretti, è una «sanzione mitica» o una «investitura», una sorta di riconoscimento religioso o sacro del carattere poetico dell'esistenza, anche nella sua forma societaria³⁰¹. L'aspetto sacrale della poesia, in quanto manifestazione del legame organico tra individuo e cosmo, trova la sua *Gestaltung*, il suo travestimento mitico e simbolico, nella figura del poeta-sacerdote.

²⁹⁸ Cfr. W. Rehm, cit., p.56. Sul potere vivificatore della poesia annota Novalis nei frammenti: «Die Poesie heilt die Wunden, die der Verstand schlägt. Sie besteht gerade aus entgegengesetzten Bestandtheilen - aus Wahrheit und angenehmer Täuschung.»: NS III, XII, 653, Nr 57.

²⁹⁹ Novalis ne parla nella raccolta *Blütenstaub*, in NS II, IV, 426, Nr 33: «Der Mensch lebt, wirkt nur in der Idee fort, durch die Erinnerung an sein Dasein. Vor der Hand gibts kein anderes Mittel der Geisteswirkungen auf dieser Welt. Daher ist es Pflicht an die Verstorbenen zu denken. Er ist der einzige Weg in Gemeinschaft mit ihnen zu bleiben. Gott selbst ist auf keine Weise bei uns wirksam - als durch den Glauben. »

³⁰⁰ «Poesie ist die große Kunst der Construction der transcendentalen Gesundheit. Der Poet ist also der transcendente Arzt»: NS II, VI, 534, Nr 40; «Der Künstler ist transcendental»: NS II,VI, 535, Nr 535.

³⁰¹ Cfr. G. Moretti, *L'estetica di Novalis, cit.*, p. 95.

Come lo *sciamano*, il poeta-sacerdote è *Seher*³⁰² *nach rückwärts e vorwärts* - un veggente dal doppio sguardo, rivolto alle molteplici direttrici dell'essere; e ancora $\pi o \iota \eta \tau \eta \varsigma$ - creatore di un'arte che è $\pi o \iota \epsilon \iota \nu$ - *pura creazione*³⁰³. In tale modo la prospettiva novalisiana restituisce alla figura del poeta il ruolo di perno della società poetica, come mediatore tra l'universale e il particolare, tra l'uomo e il cosmo³⁰⁴, ma anche tra le due diverse religioni del cristianesimo e paganesimo.³⁰⁵

Come il vero artefice della cultura di un popolo e il detentore del vincolo societario, il poeta rinsalda ciò che è diviso, traducendo in mito condiviso la verità sottese alla natura e alla vita. Il canto del poeta è il racconto delle origini comuni, la lingua materna della memoria collettiva³⁰⁶. Per tale ragione, la perdita del senso poetico, in una particolare epoca e per un determinato popolo, corrisponde alla

³⁰² «Dichter und Priester waren im Anfang Eins, und nur spätere Zeiten haben sie getrennt. Der ächte Dichter ist aber immer Priester, so wie der ächte Priester immer Dichter geblieben»: NS II, IV, 441, Nr 71; «Der erste Mensch ist der erste Geisterseher; ihm ist alles Geist»: NS II, VI, 561, Nr166.

³⁰³ «Dichten ist zeugen»: NS II,VI, 534, Nr 36; W. Rehm ricongiunge in tale prospettiva Novalis a Hamann, Lavater, Swedenborg. Cfr. Rehm, *cit.*, p.58.

³⁰⁴ «La vera religione consiste nel considerare il mediatore come mediatore, come, per così dire, l'organo della divinità [...]» NS II, 442.

³⁰⁵ «Ad una considerazione più attenta, la vera religione sembra divisa - prosegue Novalis, antinomicamente in panteismo ed enteismo»: NS II, *ibid.* Srive in proposito Moretti commentando Novalis: « La religiosità, la sacralità della poesia non coincidono nella prospettiva novalisiana né con il cristianesimo né con il paganesimo, anche se li sfiorano entrambi; anzi, *paganesimo e cristianesimo sono manifestazioni religiose dell'originaria età dell'oro, dell'antichissima poeticità, che la riunificazione di poeta e sacerdote in un'unica figura riconferma come «nuovamente» possibile. [...] Il romanticismo tedesco riesce a risolvere il problema kantiano della fondazione teoretica del *Mittelglied* conferendo un carattere sacro, sul contemporaneo piano della filosofia della storia, della religione, della natura e dell'estetica, all'attività conoscitiva del poeta»: Cfr. G. Moretti, *cit.*, p. 96*

³⁰⁶ Cfr. M. Marra, *art. cit.*

polverizzazione del legame con la fonte rigeneratrice dell'universo immaginario - l'inconscio collettivo di Jung - da cui scaturiscono la morale, gli affetti ed i valori di una società, perché «il vero uomo morale è poeta³⁰⁷». In piena temperie romantica, Shelley, che tradurrà lo *Ione* rimanendone profondamente suggestionato, denuncerà nel suo importante trattato *A Defense of Poetry* il disvalore connesso all'avvento dell'illuminismo nella storia dell'uomo moderno, individuando nel processo di dissoluzione dell'orizzonte poetico proprio la sua chiave di lettura più allarmante³⁰⁸.

³⁰⁷ «Der ächte moralische Mensch ist Dichter»: NS II, VI, 536, Nr 49.

³⁰⁸ Cfr. P. B. Shelley, *Difesa della poesia*, in Id., *Opere*, edizione presentata, tradotta e annotata da F. Rognoni, Torino 1995; si veda anche T. W. Adorno e M. Horkheimer, *Dialettica dell'Illuminismo*, traduzione italiana, Torino 1997 (Amsterdam 1947).

CAPITOLO V

Il viaggio orfico della poesia novalisiana

L'analisi condotta fin qui sull'opus novalisiano afferente al mito del poeta tracio ci consente di affermare che nel contesto di riscrittura mitica connessa alla figura e alla valenza di Orfeo il fine dell'atto creativo non sia tanto la missione magica del poeta quanto il racconto e la lettura che di essa il poeta restituisce nella sua opera. Questo perché, attraverso il viaggio verso l'io, una sorta di catabasi interiore, il poeta può recuperare quel valore aggiunto che risiede nascosto nella propria interiorità e creare così un nuovo senso.

Walter Strauss individua nella ricerca di un'auto-consapevolezza, auto-riflessione, auto-rigenerazione e nella memoria il tratto comune di tutta la poesia moderna³⁰⁹. Riflessione, questa, che introduce un ulteriore elemento di analisi, a nostro avviso, di assoluta rilevanza. Il tema orfico della trasformazione s'intreccia con i temi del viaggio d'iniziazione e di passaggio. Joseph Campbell, in un celebre saggio, individua quale «unità fondamentale del monomito» la ricorsività di alcuni elementi della narrazione mitologica³¹⁰. Secondo Campbell, esiste uno schema ricorrente seguito dal mito, e condiviso anche dal

³⁰⁹ «All modern poetry has been a quest for self-renewal»: W. Strauss, *cit.*, pp.12-13.

³¹⁰ Joseph Campbell, *L'eroe dai mille volti*, trad. it., Parma 2000.

romanzo e dalla fiaba, che è tripartito in separazione-iniziazione-ritorno. Esso costituisce la formula base di ogni racconto che abbia per oggetto l'avventura di un eroe. Similmente Vladimir Propp, nel celebre saggio *Morfologia della fiaba*³¹¹, aveva visto nella struttura della fiaba la ricorsività di alcuni elementi o "funzioni": ogni fiaba contiene una qualche combinazione di queste funzioni - afferma Propp - che la rende ripetitiva e affascinante al tempo stesso. È proprio attraverso i racconti, dunque, che l'uomo ha cercato di dare un significato alla propria esistenza. Miti e fiabe costituiscono il sostrato culturale della psiche umana: essi si occupano di problemi universali dell'adulto come del bambino, offrendo esempi di possibili soluzioni a tali difficoltà. Le fiabe, non diversamente dai miti, sembrano inoltre svolgere un'importante funzione nel processo di "socializzazione": servono, infatti, a integrare nella società i giovani membri e a rinforzare norme e valori che legittimano il sistema sociopolitico, garantendo così una sorta di continuità della società³¹².

³¹¹ V. Propp, *Morfologia della fiaba*, trad. it., Roma 1992 (San Pietroburgo 1928/ Torino 1966).

³¹² «For the most part, the classical fairy tales have been reutilized or what the German call *umfunktioniert*: the *function* of the tales has been literally turned around so that the perspective, style, and motifs of the narratives expose contradictions in capitalistic society and awake children to other alternatives for pursuing their goals and developing autonomy. The reutilized tales function *against* conformation, to the standard socialization process and are meant to *function for* a different, more just society that can be gleaned from the redirected socialization process symbolized in new tales.»: Jack Zipes, "Who's Afraid of the Brothers Grimm?", in "Fairy Tales and the Art of Subversion", Londra - New York 2012, (Londra 1983), pag. 58.

Alcuni studiosi di antropologia e mitologia comparata, tra cui il già citato Joseph Campbell, John Frazer, Jane Harrison, e, più recentemente, Walter Burkert, hanno sottolineato le somiglianze tra il tema del viaggio dell'eroe e alcuni elementi propri del rito di iniziazione. Essi hanno notato, infatti, che la struttura dei cosiddetti "riti di passaggio", elaborata dall'antropologo Van Gennep, corrisponde esattamente allo schema dei miti e dei racconti in genere:

«La parabola convenzionale dell'avventura dell'eroe costituisce la riproduzione ingigantita dei riti di passaggio: «separazione-iniziazione-ritorno³¹³».

³¹³ J. Campbell, *cit.*, p.41

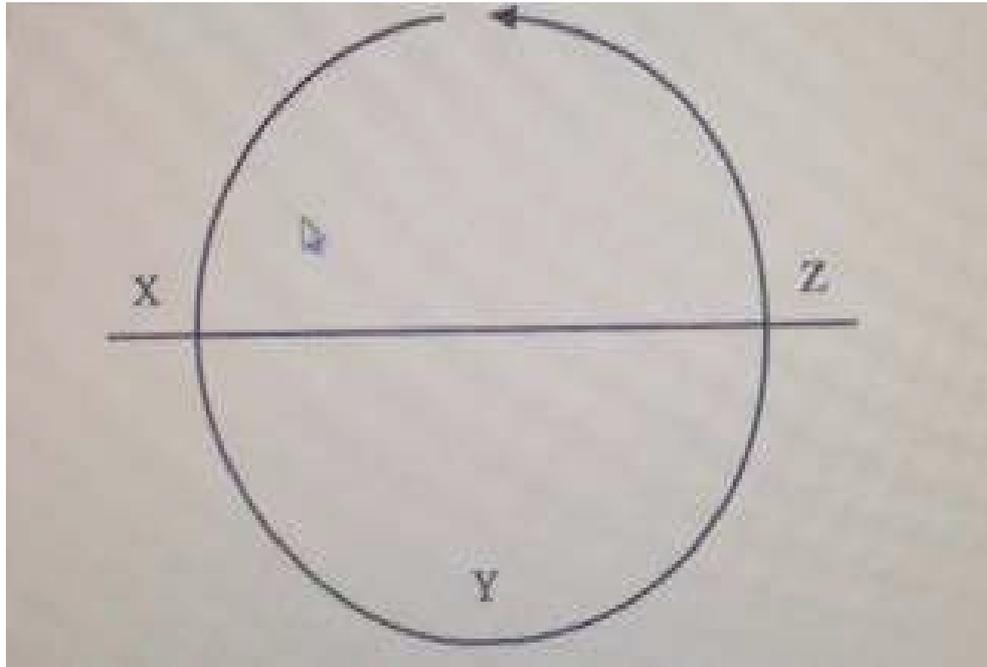


Fig.1 L'eroe abbandona il mondo normale per avventurarsi in un regno meraviglioso e soprannaturale (x); qui incontra forze favolose e riporta una decisiva vittoria (y); l'eroe fa ritorno dalla sua misteriosa avventura dotato del potere di diffondere la felicità fra gli uomini (z)

Il modello separazione-iniziazione-ritorno, sarebbe quindi una sequenza riscontrabile nel rito, nel mito, nella fiaba, nel romanzo di ricerca, e più in generale in ogni racconto che pretenda di avere valore universale. Ma qual è il motivo di questa corrispondenza? Mito e rito hanno, da sempre, la funzione di fornire simboli che aiutino il "processo di auto-coscienza" dell'uomo. Esiste dunque un unico modello archetipo riguardante il viaggio di ricerca dell'eroe, modello che si propone, come un filo rosso, in tutte le culture di ogni tempo e paese. Sia il rito, inteso da Burkert come "azione paradigmatica", sia il mito, inteso come "racconto paradigmatico",

sono “atti di creazione artificiale”, compiuti dall’individuo al fine di rendere oggettivi e gestibili gli eventi della vita umana.

Nel viaggio alla ricerca di un centro oscuro ma puro, e dunque fonte di purezza, che è tutta la poesia novalisiana, il poeta è perfettamente conscio del suo antenato e modello Orfeo. Mircea Eliade nella sua “Storia delle credenze e delle idee religiose”³¹⁴ fa notare che il prestigio e gli episodi più importanti della biografia di Orfeo ricordano le pratiche schiamaniche: «come gli sciamani egli è guaritore e musicista; incanta e addomestica le fiere; scende agli inferi per trarre Euridice; la sua testa tagliata viene conservata e serve da oracolo, proprio come, ancora nel XIX secolo, i crani degli sciamani yukagir³¹⁵.»

La catabasi di Orfeo è strettamente legata ai riti d’iniziazione e il cantore tracio – ci fa notare ancora M. Eliade - era stimato ‘fondatore di “iniziazioni” e di Misteri. Secondo Euripide nel “Reso” egli “mostrò le fiaccole dei Misteri indicibili” (Reso, 943), e l’autore del *Contro Aristogitone A* affermava che Orfeo «ci ha mostrato le iniziazioni più sacre» riferendosi, forse, ai Misteri di Eleusi³¹⁶.

³¹⁴ M. Eliade, *Storia delle credenze e delle idee religiose*, vol.II, traduzione di M. A. Massimello e G. Schiavoni, Trebaseleghe 2013 (Parigi 1975), p. 184.

³¹⁵ *Ivi*, p.184. Per un approfondimento si veda inoltre: Id., *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l’extase*, 1968² (Parigi 1951), pp. 307-308; C. Fiore, *Aspetti sciamanici di Orfeo*, in “Orfeo e l’orfismo”, a cura di A. Masaracchia, Roma 1993, pp.409-424.

³¹⁶ Cfr. Mircea Eliade, *Storia delle credenze e delle idee religiose*, vol. II, cit., p.185.

Va detto che la figura di Orfeo aveva avuto grande importanza nella letteratura esoterica del XVIII secolo. L'Orfismo ellenico, le varietà di Neoplatonismo, la Kabbala, i movimenti alchimistici, Swedeborgiani, e, in particolare, i movimenti teosofici avevano mutuato i tratti e contenuti del culto orfico³¹⁷. Per quanto riguarda la configurazione della poesia orfica nelle fasi del suo sviluppo, possiamo risalire a una tradizione orale dei secoli VIII e VI a.C.; una prima compiuta codificazione scritta è attribuita ad Onomacrito di Atene (fine VI secolo) contemporaneo di Pisistrato. Nella prima metà del V secolo la letteratura orfica ebbe una notevole fioritura: Aristofane, Euripide, Platone ci danno notizia sull'Orfismo più antico. Le notizie sulla composizione di alcune teogonie (a prescindere da quelle attribuite ad Esiodo, Museo, Acusilao, Ferecide, Epimenide) fanno presupporre che tra il IV secolo a.C. ed il II secolo d.C. ci sia stato un tentativo di consolidare la tradizione orfica. Quattro sono le teogonie che vengono attribuite all'Orfismo: la prima, detta anche "antiquissima", è basata sull'indicazione di Platone, Aristotele ed Eudemo di Rodi (discepolo di Aristotele); la seconda è documentata da Apollonio Rodio; la terza, designata come "hieronymiana", è attribuita a Ieronimo ed Ellanico e conservataci da Damascio; la quarta è quella cosiddetta "rapsodica", in 24 rapsodie che si richiamano ai Discorsi sacri (ieroi logoidie). Quest'ultima ebbe, fin

³¹⁷ Cfr. W. Strauss, *cit.*, p. 9

dai tempi di Siriano, una grande importanza per i Neoplatonici perché conteneva il mito di Dioniso-Zagreo, nel quale si ritrovavano i simboli più affini alla metafisica e alla mistica del Neoplatonismo. Delle molte opere che la mistica tradizione ascrive a Orfeo ci sono giunti 87 brevi componimenti poetici in esametri che sono noti col nome di Inni Orfici. Gli Inni Orfici godranno grande fortuna nel Rinascimento; Marsilio Ficino e i suoi contemporanei credevano che fossero stati scritti dallo stesso Orfeo e Pico della Mirandola in una delle sue *Conclusiones Orphicae* afferma che «nell'ambito della magia spirituale non c'è niente di più efficace degli 'Inni di Orfeo', se si eseguono con il consenso di una musica adatta, di un'opportuna disposizione dell'animo e delle altre circostanze ben note al saggio³¹⁸».

Tra i vari tratti del culto orfico il culto dell'anima è l'aspetto che maggiormente lo caratterizza³¹⁹. Il destino *post mortem* dell'anima

³¹⁸ «In natural magic nothing is more efficacious than the Hymns of Orpheus, if there be applied to the suitable music, and disposition of soul, and the other circumstances known to the wise»: Pico della Mirandola, *Conclusiones Orphicae* citato da D.P. Walker in Frances A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, 1964, vol.2, p.79.

³¹⁹ L'Orfismo si diffuse in Grecia nel VI secolo a.C. come religione misterico-dionisiaca parallela alla religione pubblica olimpica. Il punto centrale della sua proposta dottrinale - contro la visione omerico-esiodica degli uomini intesi come mortali - è la credenza nell'immortalità e nella reincarnazione dell'anima (o demone, un frammento del dio Dioniso intrappolato nell'involucro del corpo), con tutte le pratiche di purificazione che verranno poi riprese e ripensate dalla filosofia pitagorica e platonica. Per approfondimenti sull'Orfismo e le testimonianze orfiche si rimanda al testo *Orfici. Testimonianze e frammenti nell'edizione di Otto Kern, traduzione di Elena Verzura, premessa introduzione di Giovanni reale*, Milano 2011 (l'edizione classica di Kern risale al 1922); sull'argomento si veda anche *Orfeo e l'Orfismo: Atti del Seminario Nazionale*, Roma-Perugia 1985-91, Roma 1993.

costituiva il fine delle iniziazioni eleusine³²⁰. Va detto che i culti di Dioniso e Apollo avevano anch'essi implicazioni sulla sorte dell'anima; sembra dunque plausibile - è il pensiero di M. Eliade - che nei secoli VI e V si sia visto nella figura di Orfeo un fondatore di Misteri che, pur ispirandosi a iniziazioni tradizionali, proponeva una disciplina iniziatica che tenesse conto della trasmigrazione e dell'immortalità dell'anima³²¹. Il mito di Dioniso Zagreo, ovvero della nascita dell'uomo dalle ceneri dei Titani, è considerato orfico. Va precisato qui che la cosmogonia orfica, pur traendo le sue origini dalla cosmogonia Esiodica, ne diverte per la preminenza della forza di Eros come per la centralità della figura di Dioniso. Secondo questo mito, l'uomo partecipava al tempo stesso della natura titanica e della divinità, poiché le ceneri dei Titani contenevano pure il corpo del fanciullo-Dioniso. Era tuttavia possibile, mediante purificazioni (*katharmoi*) e riti iniziatici (*teletai*), e percorrendo la vita orfica, riuscire a eliminare l'elemento titanico e a diventare *bakhos*, vale a dire, ad assumere la condizione divina, dionisiaca. L'altro punto fermo, la doppia composizione dell'uomo, è legata alla nozione orfica dell'anima e delle sue reincarnazioni. Nella realtà dei fatti la cosmogonia è un tentativo di spiegare la dicotomia bene-male

³²⁰ Secondo i resoconti orfici, Zagreo, progenie di Zeus, sarebbe stato divorato dai Titani e questi a loro volta distrutti dai fulmini di Zeus. Dai loro resti deriva la razza umana, un misto di divino e di titanico (male). Atena aveva preservato il cuore di Zagreo e l'aveva offerto a Zeus, che lo cannibalizzò per farlo nascere una seconda volta attraverso Samele con il nome di Dioniso.

³²¹ M. Eliade, *cit.*, pp.186-87.

nell'essere umano, secondo la quale, l'anima è immortale e divina ma imprigionata in un corpo mortale, il corpo Titanico. Alcune allusioni di Platone ci permettono d'intravedere il contesto della concezione orfica dell'immortalità: a punizione di un crimine primordiale, l'anima è rinchiusa nel corpo (*soma*) come in una tomba (*sema*)³²²; l'esistenza incarnata assomiglia dunque piuttosto a una morte, mentre la morte costituisce il principio della vita. Già per Empedocle, che seguiva la via orfica, l'anima era prigioniera nel corpo, esiliata, lontano dai Beati, rivestita della «straniera tunica della carne». Divenne pertanto il dovere dei seguaci di Orfeo liberare l'anima divina, pura, dai lacci di un corpo sede del male, vivendo una vita di progressiva purificazione spirituale orientata al raggiungimento dell'immortalità. L'ideale etico della caduta dell'uomo, comune all'idea ebraica e cristiana ma divergente da esse nella natura esoterica del culto, non popolare, come il culto di Dioniso, richiedeva pratiche d'iniziazione e una disciplina ascetica. E questa s'identificava nella metempsicosi, comune a tutte le forme di Gnosticismo, corpo come prigioniero o una tomba (*soma-sema*). Anche per Empedocle, ci ricorda Eliade, l'immortalità implicava la metempsicosi, e questa credenza costituiva la giustificazione del suo

³²² M. Eliade fa ricorso qui a Cratilo, 400 c; Fedone, 62 b, in Id., *cit.*, p. 189.

essere vegetariano (l'animale che si uccide può recare in sé l'anima di un nostro parente più prossimo).

La cosiddetta vita orfica comportava purificazioni, ascetismo. Il culto della dea Mnemosine correva in aiuto delle anime peregrine. Il fine ultimo era liberare l'anima dal ciclo infinito della reincarnazione, di abolire il ritorno ciclico alla vita³²³.

Ai fini della nostra esegesi, non appare del tutto trascurabile un ulteriore aspetto rilevato da Mircea Eliade nella sua ricostruzione della teogonia orfica. Attraverso le testimonianze e gli accenni degli autori antichi (Eschilo, Empedocle, Pindaro, Platone, Aristofane, per citarne alcuni), si giunge a ricostruire nelle sue linee portanti una teogonia che termina in una cosmogonia antropologica. E' essenzialmente il mito antropogonico a fondare l'escatologia orfica³²⁴, scrive M. Eliade, che contrasta con quella dell'Olimpo e degli Eleusi. Nella teogonia orfica si riconosce l'idea di voler fare di un dio cosmocrate il creatore del mondo da lui governato³²⁵.

³²³ L'introduzione del mito di Orfeo nel VI secolo ebbe un grande richiamo popolare, parlava al lato più oscuro e irrazionale della sensibilità religiosa dei Greci. E cominciò ad essere compreso solo agli inizi del periodo romantico, e quindi quando la visione razionale serena e solare dei Greci in auge dal Rinascimento al Winckelmann arretra, trovando la sua apologia nel pensiero di Nietzsche. L'antitesi nietzschiana dell'apollineo e dionisiaco evidenzia, marca la posizione di Orfeo; Orfeo assomiglia in alcuni tratti ad Apollo, ad esempio come patrono delle arti, ma può essere parimenti associato a Dioniso: cfr. Eva Kushner, *Le Mythe d'Orphée dans la Litterature Francaise Contemporaine*, Paris 1961, p.55.

³²⁴ M. Eliade, *cit.*, p.190.

³²⁵ *Ibidem*.

Il poeta come seguace di Orfeo poetizza il mondo prosaico, lo libera dal giogo di un presente pietrificato dalla nuda e fredda intenzionalità della ragione e lo eleva verso molteplici gradi di potenza, tutti esemplificabili all'unica potenza dell'Io. E allora la poeticizzazione del mondo non è forse un unico e grande viaggio alla scoperta dell'Io trascendentale?

Azione umana perenne e condivisa, «paradigma dell'esperienza autentica e diretta», mezzo di appropriazione del mondo e della realtà che ci circonda, il viaggio rappresenta quanto di più connaturato al senso dell'esistenza si sia in grado di concepire. Si potrebbe dire che se noi oggi siamo tutto ciò che riteniamo di essere, se il mondo è quel sofisticato congegno di progresso e di complessità che siamo abituati (spesso con difficoltà) a riconoscere, è perché coloro che ci hanno precorso nella millenaria catena della vita hanno compiuto una qualche sorta di viaggio che li ha portati a oltrepassare i limiti della realtà che li ha avuti protagonisti, o che li ha preceduti. Il viaggio di Enrico è un'azione paradigmatica che lo condurrà alla verità della vita.

Così i mercanti si rivolgono a Enrico durante il viaggio verso

Augusta

«Der Dichter gibt uns durch Worte eine unbekante herrliche Welt zu vernehmen. Wie *aus tiefen Höhlen steigen alte und künftige Zeiten*, unzählige Menschen, wunderbare Gegenden, und die seltsamsten Begebenheiten in uns herauf, und entreißen uns der bekannten Gegenwart. Man hört fremde

Worte und weiß doch, was sie bedeuten sollen. Eine magische Gewalt üben die Sprüche des Dichters aus³²⁶».

Ciò che appare come realtà, è di momentanea evidenza. Novalis la definisce - «Sensazione di certezza immediata, una visione della mia vita più vera³²⁷». Il poeta romantico ritorna alla tradizione del poeta *magus*: egli trasforma il mondo con il potere del verbo ispirato, sposta l'attenzione dell'uomo su un senso a lui tutto interno e sembra dirgli che la futura età dell'ora non irrompe dall'esterno nel mondo, ma si sviluppa per gradi nell'anima di ciascun individuo. Il Paradiso che verrà giace nelle viscere dell'uomo. Come afferma Albert Camus nei «Carnets 1935-1942»: «Non c'è piacere nel viaggiare e io lo vedo come un'occasione per affrontare una prova spirituale [...] Il viaggio, che è come una scienza più grande e più grave, ci riporta a noi stessi».

Così per Novalis «l'eterno con i suoi mondi è dentro di noi e in nessun altro luogo³²⁸» e la via che a esso conduce va verso l'interiorità:

«Die Außenwelt, sie wirft ihre Schatten ins Lichtreich. Jetzt scheint es uns freylich innerlich so dunkel, einsam gestaltlos, aber wie ganz anders wird es uns dünken, wenn diese Verfinsterung vorbei, und der Schattenkörper

³²⁶ NS I, 210

³²⁷ «Empfindung unmittelbarer Gewissheit, eine Ansicht meines wahrhaftesten eigensten Lebens»: Novalis II, IV, 421, Nr 22.

³²⁸ «Nach innen geht der geheimnißvolle Weg. In uns oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und die Zukunft»: NS II, IV, 418, Nr1 6.

hinweggerückt ist. Wir werden mehr genießen als je, denn unser Geist hat entbehrt³²⁹».

Il mito, perdendo la sua cifra classica e neoclassica, diventa mito della rigenerazione ed è interpretato come l'equivalente del viaggio di andata, che è una catabasi, caduta del poeta - moderno, la sua crescente alienazione dal mondo e della sua psiche (la divisione interna dell'Io e la ricerca della sua unità) e ritorno. Il viaggio del poeta implica dunque una morte simile a quella occorsa a Matilde - o a Sofia nella vita reale; solo allora dice Novalis crollerà "il muro che sta tra favola e verità, tra passato e presente", e "fede, fantasia e poesia dischiuderanno l'universo interiore". L'orfismo romantico, e questo vale in particolar modo per Novalis, spinge il potere rigeneratore dell'Io verso una funzione messianica di redenzione dell'individuo e dell'umanità nel tentativo di conciliare Orfeo con Cristo³³⁰.

Il viaggio del poeta è retrospettivo e mira alla ricerca del proprio Sé. L'orfismo si propone di cambiare l'uomo attraverso un confronto con il proprio Io e attraverso i cambiamenti dell'uomo di cambiare la società. Gli Inferi della modernità non risiedono necessariamente nelle viscere della terra. La letteratura sin dall'antichità è costellata di *Descensus ad inferos*, *Höllenfahrten*, viaggi nell'oscuro regno della morte e relativo ritorno. Tutta la poesia moderna - scrive Walter

³²⁹ *Athenäum* 1798, p.74; Novalis II, 419.

³³⁰ Cfr. W. Strauss, *cit.*, p.12.

Strauss - , non è forse una ricerca di un'autoconsapevolezza, un viaggio alla ricerca dell'io che è in noi. Orfeo è un cantore-musico e shamano e, per dirla come Hans-Peter Hasenfratz, «lo sciamano è forse il primo viaggiatore professionista (in ordine di tempo) nell'Aldilà³³¹».

I viaggi nell'Aldilà non portano tutti negli stessi luoghi e gli Inferi non risiedono necessariamente nelle viscere della terra. La discesa agli inferi assume nella modernità i tratti di un viaggio alla fine dell'Io, che inverte il senso di marcia³³². Il viaggio del poeta orfico, o del suo modello Orfeo, punta dritto a quel centro oscuro ma puro, che è l'anima, luogo in cui ritrovare e cambiare se stesso, per poi ritornare al mondo e farne lo scenario di una trasformazione più vasta³³³. La discesa di Orfeo è uno sguardo rivolto alla profondità dell'essere. La formazione dell'io avviene, allora, *abwärts*, a ritroso, e il sacrilegio compiuto in questo sguardo rivolto alla profondità del proprio essere richiama la disubbidienza di Orfeo e del suo discepolo Novalis. In questo sguardo retrospettivo, che nel mito della tradizione si sostanzia nel voltarsi indietro di Orfeo in cerca dello

³³¹ H.P. Hasenfratz, *Unterweltsfahrten. In außereuropäischen Religionen, in Höllenfahrten. Geschichte und Aktualität eines Mythos*, a cura di M. Herzog, cit., Stoccarda 2006, p. 28

³³²Cfr. Herzog, cit., p.21: «Höllen müssen also keineswegs unterirdisch lokalisiert sein [...]. Derartige Höllenfahrten sind immer auch Reisen ans Ende des Ich ...»

³³³ W. Strauss, cit., p.12

sguardo di Euridice, Orfeo/Novalis compie il sacrilegio di chi ha visto in questa catabasi di là dal velo di Maya³³⁴.

«Quando l'anima si sviluppa,
essa si forma a ritroso. Demonica questa consapevolezza,
per la malinconia non c'è posto, l'Acheronte ha sommerso
l'Olimpo, il Gange si mette in moto verso Wittenberg. L'io,
sciolto dalla costrizione, nel dissolversi delle funzioni, puro io
nell'incendio delle origini, acausale, a priori dell'esperienza, si
volge all'indietro, il "sacrilego tentativo di afferrare - all'indietro",
dietro il velo di Maya»

Puntiamo la nostra attenzione sui viaggi negli Inferi degli Argonauti e Sciamani attraverso due fonti documentaristiche:

Fonte documentaria (1): "Der Strichmann von Lascaux", il documento più antico di un viaggio nell'Aldilà datata nel tardo neopaleolitico (ca.1600 a.C.).

Fonte documentaria (2): "Le lamine d'oro orfiche", attribuite alla teologia e all'escatologia orfico-pitagorica, datate dal V - IV Secolo prima di Cristo, fino al Duecento d.C., rinvenute a partire dagli anni Sessanta tra Tessalia, Creta, Magna Graecia, Roma.

Nella grotta di Lascaux (Dordogne) compare la scena shamanica che qui riportiamo.

³³⁴ M. Casalbani fa ricorso a G. Benn, *Zur Problematik des Dichterischen*, in *Gesamte Werke*, I, trad. it. di L. Zagari, *Problematica della poesia*, in "Lo smalto del nulla", Milano 1992, pp.39-40: cfr. M. Casalbani, *L'Acheronte ha sommerso l'Olimpo. Il mito in Gottfried Benn*, Bologna 2005, p.85.

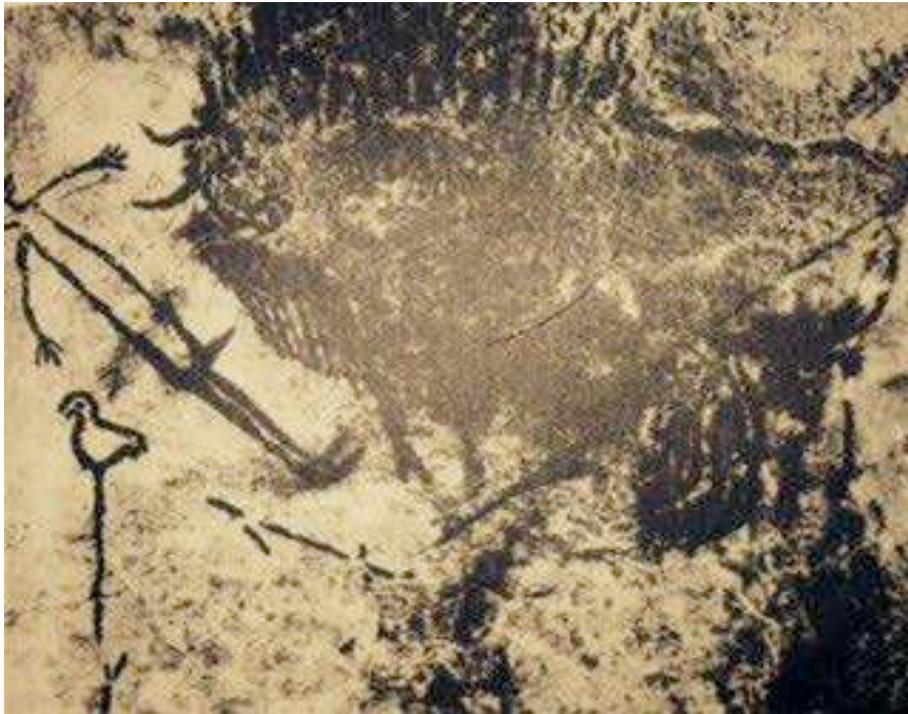


Fig.3 Der Strichmann von Lauscaux

L'omino con la maschera di uccello, che ritroviamo rappresentato anche sull'asta accanto all'uomo, è in *trance*, la sua anima è assente. L'uccello rimanda alla capacità dello sciamano di far trasmigrare l'anima dal proprio corpo e compiere escursioni nei tre mondi: Cielo, Terra, Aldilà. Cosa fa l'anima in questi mondi? Nella figura un gigantesco bisonte sovrasta l'omuncolo: chiaramente una divinità animale, un "Signore degli animali". Il viaggio nell'Aldilà degli Sciamani avrebbe il fine di negoziare con la divinità successo della caccia e capi di bestiame nell'Aldiquà. Il processo di negoziazione caratterizza dunque i viaggi sciamanici nell'Aldilà con destinazione

ultima l'Aldiquà. Il bottino della caccia piuttosto che le anime dei malati.

Per la fonte documentaria (2) riporto qui ad exemplum i 16 versi incisi sulla lamina di Hipponion, rinvenuta nel 1969 da Ermanno Arslan nell'omonoma necropoli, presso Vibo Valentia (prov. di Catanzaro), in una tomba, datata a cavallo tra il V e il IV secolo a.C.³³⁵.



Fig.4 Lamina di Hipponion I A 1

³³⁵ La lamina di Hipponion, oltre ad essere la più antica delle lamine rinvenute, è anche forse la meglio conservata e fra le più interessanti. Si trovava sullo sterno di uno scheletro femminile, piegata in quattro. Fra le circa seicento tombe della necropoli solo in questa è stato rinvenuto un documento simile.

Lamina di Hipponion

«A Mnemosine è sacro questo (dettato): (per mystes),
quando sia sul punto di morire

Andrai alle case ben costrutte di Ade: vi è sulla destra
[una fonte,
accanto ad essa si erge un bianco cipresso;
lì discendono le anime dei morti per aver refrigerio.

A questa fonte non accostarti neppure;
ma più avanti troverai la fredda acqua che scorre
dal lago di Mnemosyne: vi stanno innanzi i custodi,
ed essi ti chiederanno, in sicuro discernimento,
che mai cerchi attraverso la tenebra dell'Ade caliginoso.

Di: «Son figlio della Greve e del Cielo stellato;
di sete son arso e vengo meno: ma datemi presto
da bere la fredda acqua che viene dal lago di Mnemosyne».
Ed essi sono misericordiosi per volere del sovrano degli
[Inferi,
e ti daranno da bere (l'acqua) del lago di Mnemosyne;
e tu quando avrai bevuto percorrerai la sacra via su cui
[anche gli altri
mystai e bacchoi procedono gloriosi.»³³⁶

Le Lamine orfiche contengono tutte delle preziose istruzioni rivolte al defunto che ha compiuto in vita un percorso d'iniziazione sul comportamento da tenere una volta giunto nell'aldilà, perché il viaggio verso l'eternità, non sia doloroso, ma diventi un'esperienza di beatitudine. L'elemento unificante di questo viaggio è la speranza di ottenere la salvezza, grazie all'iniziazione (*μνήσις*), da ulteriori esperienze esistenziali, inevitabilmente dolorose. Pugliese Carratelli individua per un primo gruppo di lamine un'origine legata alle

³³⁶ *Le lamine d'oro orfiche. Istruzioni per il viaggio oltremondano degli iniziati greci*, a cura di Giovanni Pugliese Carratelli, Milano 2001² (Milano 1993), pp.40-41.

dottrine misteriche e per una seconda serie una matrice orfico-pitagorica. Per le dottrine misteriche e la dottrina orfico-pitagorica le esperienze esistenziali che si susseguono senza soluzione di continuità sono conteste di assidui contrasti tra piaceri e dolori oltre che di intimi affanni. Ma per la comune dottrina misterica il perpetuarsi di quelle esperienze è decretato da un'oscura *Moīra* e da un'insondabile decisione dei numi, e la liberazione si ottiene per virtù d'iniziazioni misteriche e per l'osservanza dei connessi riti e precetti, e in definitiva per grazia dei numi sovrani dell'aldilà; per la dottrina orfica, invece, quelle esperienze hanno la loro radice nell'oblio della vera origine ed essenza della *ψυχή*, e nel conseguente cedimento all'istintiva sete di vivere. Gli uomini muoiono perché non possono ricongiungere il principio con la fine", racconta un frammento di Ippocrate; perché "dimenticano l'unità e l'eternità del cosmo" e non hanno sufficiente fiducia nella speranza di superare i limiti dell'esperienza terrena. Una religione della memoria, il ricordo dell'origine urania prima che terrena degli uomini e quindi della presenza, destinata a prevalere, di un elemento divino, è la condizione per ottenere la liberazione dal peso dell'esperienza mondana. *Mnemosine*, la memoria, viene divinizzata e venerata nel lamine cosiddette orfiche.

In entrambe le fonti notiamo che i viaggi raffigurati o narrati si configurano come processi di liberazione/salvezza dell'anima dal

corpo attraverso riti d'iniziazione³³⁷. La discesa agli inferi assume in ambedue i casi proprio i tratti di un viaggio di ritorno senza meta³³⁸ che ha il suo cerchio e la sua circonferenza negli spazi concentrici dell'anima, perchè «l'eternità è in noi» e «il mondo esteriore è il mondo delle ombre³³⁹».

³³⁷ W. Strauss, *cit.*, p.12.

³³⁸ Sull'accezione romantica del viaggio come 'Wanderung', cfr. E. Cocco, *Figure di viaggio e crisi del soggetto*, Napoli 1990; si veda anche P. Collini, *Wanderung*, Venezia 1993.

³³⁹ NS II, 418.

CAPITOLO VI

Solo nella poesia e nel canto si possono ritrovare le perdute stagioni della vita

La musica è un elemento centrale nell'opera di Novalis e molteplici sono i luoghi dell'elaborazione novalisiana afferenti alla più sublime delle arti nel contesto del suo articolato progetto di *universale progressive Gefühlpoetik*.

La lirica *Die Musik*³⁴⁰ (1789) è un inno all'arte poetica che raggiunge nell'esaltazione del potere della musica il suo più alto punto di tensione lirica. E' la musica che consente a Orfeo di avere accesso nell'Aldilà. Il progetto poetico "*Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren*" (1800) attraverso la figura stilistica della *pars pro toto* - Cifre e figure stanno per il metodo matematico-deduttivo del pensiero razionale - attesta la sudditanza del presente al dominio della fredda ragione. I sostenitori del movimento illuminista sono contrapposti a coloro che "so singen und küssen" e nel fare ciò "mehr als die Tiefgelehrten wissen".

«Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren
Sind Schlüssel aller Kreaturen

³⁴⁰ Novalis, "*Frühe Lyrik*", in NS I, 503-504.

Wenn die, so singen und küssen,
Mehr als Tiefgelehrten wissen,
[...]

Und man in Märchen und Gedichten
Erkennt die wahren Weltgeschichten,
Dann fliegt vor Einem geheimen Wort
Das ganze verkehrte Wesen fort».

In contrasto con la tradizione illuminista, il poeta esalta l'alterità positiva di coloro che 'sentono' e 'amano', riconoscendo le facoltà del *singen* e del *küssen* come un strumento di conoscenza superiore all'intelletto.

L'interiorità si configura qui come il luogo in cui l'uomo può ritrovare e conoscere se stesso. Così accade che nelle favole e nelle poesie si trovano le storie vere del mondo; e dinanzi a 'Una parola segreta' vola via l'intera essenza distorta delle cose reali. L'iniziale maiuscola del determinante *Einem*, anteposto a *Wort*, sottolinea che si tratta di Una parola unica, ed essa sembra essere la stessa connotata da Eichendorff nella sua poesia "Wünschelrute" (1835) come "Zauberwort":

«Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort».

Il mondo si leva in canto dinanzi allo *Zauberwort*. L'antropomorfizzazione del mondo sta a indicare che non si tratta qui del mondo reale, empiricamente inteso, vale a dire del mondo esteriore così com'è, ma del mondo esteriore così come riflesso in quello interiore. Nelle intercapedini tra mondo esteriore e mondo interiore, ovvero nei non meglio definiti buchi del mondo reale, giace lo spazio potenziale di romanticizzazione del mondo. È questo il senso del levarsi in canto del mondo. In tal lettura il linguaggio non esaurisce la sua funzione nella rappresentazione del non-Io fichtiano. Il linguaggio, come già evidenziato a proposito della traduzione, non è solo un sistema di significanti (designanti) e significati (designati). Esso è, come il linguaggio formale della matematica pura, un sistema autonomo con una propria sintassi e semantica.

Esiste tra *Wort* und *Klang*, parola e suono, una stretta e reciproca connessione. Ritter individua nella musica e nel linguaggio due elementi costitutivi dell'uomo, dalla loro relazione deriva l'analogia tra il linguaggio poetico e la musica; ove la musica è riconducibile al concetto più generale di musicalità. Per i teorici della poesia romantica la musicalità è un mezzo di espressione del Sovrasensibile. Nell'«*Enrico di Ofterdingen*» i mercanti parlano di una forza magica che i versi dei poeti sprigionano, anche le parole più comuni si

trasformano in soavi suoni che incantano quanti le ascoltano rapiti³⁴¹.

Le affinità tra poesia e musica riaffiorano nelle righe che seguono tratte dal racconto che i mercanti fanno a Enrico circa i poeti-musici antichi e, in particolare, di uno di quei singolari poeti musici. Egli, aggredito e buttato in mare dagli avidi compagni di viaggio, ma solo dopo aver avuto il modo di intonare con il suo strumento di legno un magico canto, riemerge dagli abissi sul dorso di un mostro marino a lui grato.

Così dicono i mercanti:

«In tali tempi è accaduto tra l'altro, che uno di quei singolari poeti e più ancora musici, [...] - sebbene la musica e la poesia possano essere quasi la stessa cosa e forse siano tra loro congiunte come la bocca e l'orecchio - poiché la bocca non è che un orecchio che si muove e risponde - [...]»³⁴²

Scriva Novalis nei frammenti scritti tra il 1799 e il 1800, trattando della poesia come rappresentazione dell'animo:

« Già il suo medium, le parole, sono il segno di ciò, in quanto esse sono appunto la rivelazione esteriore di quel regno di forze interiori. In tutto e per tutto quel che la scultura è per il mondo esteriore, plasmato, e la musica per i suoni. L'effetto è il suo diretto - nella misura in cui essa è plastica - e tuttavia c'è una poesia musicale che pone l'animo stesso in un molteplice gioco di movimenti opposto³⁴³»

³⁴¹ «Eine magische Gewalt üben die Sprüche des Dichters aus; auch die gewöhnlichen Worte kommen in reizenden Klängen vor, und berauschen die festgebannnten Zuhörer»: *Heinrich von Ofterdingen*, in NS I, 210.

³⁴² «In diesen Zeiten hat es sich hunter andern einmal zugetragen, dass einer jener Dichter oder Tonkünstler - wiewohl die Musik und Poesie wohl ziemlich eins sein mogen und vielleicht ebenso zusammen gehören wie Mund und Ohr, da der erste nur ein bewegliches und antwortendes Ohr ist»: NS I, II, 211.

³⁴³ NS III, XII, n. 553, p. 738.

In tale chiave di lettura ci sembra di ritrovare nella riflessione di Nietzsche sull'essenza musicale del componimento poetico un richiamo esplicito alla centralità dell'elemento musicale nel componimento poetico:

« Nella poesia del canto popolare vediamo dunque il linguaggio teso fino al massimo per imitare la musica: perciò con Archiloco comincia un nuovo mondo di poesia, che nelle sue radici più profonde contraddice quello omerico. Con ciò abbiamo determinato l'unico rapporto possibile tra poesia e musica, fra parola e suono: la parola, l'immagine, il concetto cercano un'espressione analoga alla musica e subiscono poi in sé la violenza della musica. In questo senso possiamo distinguere nella storia linguistica del popolo greco due correnti principali, a seconda che la lingua imiti il mondo dell'apparenza e delle immagini oppure il mondo della musica. [...] Tutta questa discussione si tiene ferma al principio che la lirica è altrettanto dipendente tanto dallo spirito della musica, quanto la musica invece, nella sua assoluta illimitatezza, non ha bisogno dell'immagine e del concetto, ma solo li tollera accanto a sé. La poesia del lirico non può dire nulla che nella sua più immensa universalità e validità assoluta non sia stato già nella musica, che costringe il lirico a parlare per immagini. Appunto per ciò il simbolismo cosmico della musica non può essere in modo esaurientemente realizzato dal linguaggio, perché si riferisce simbolicamente alla contraddizione e al dolore originari nel cuore dell'uomo primordiale, e pertanto simboleggia una sfera che è al di sopra di ogni apparenza e anteriore a ogni apparenza. Rispetto a tale sfera, ogni apparenza è piuttosto soltanto un simbolo: quindi il *linguaggio*, come organo e simbolo delle apparenze, non potrà mai e in nessun luogo tradurre all'esterno la più profonda interiorità della musica, ma rimarrà sempre, non appena si accinga a imitare la musica, solo in un contatto esteriore come la musica,

mentre neanche con tutta l'eloquenza lirica, possiamo avvicinarci di un solo passo al senso più profondo di essa³⁴⁴»

È ovvio che Nietzsche ha davanti a sé il linguaggio nella sua accezione moderna, e dunque deprivato della componente sacrale che proprio dalle sue sonore radici magico-religiose traeva la possibilità di un rapporto funzionale con la musica rituale. Si intreccia qui il problema, intorno alle origini della poesia, se essa fosse da considerarsi tout-court legata alla sfera del sacro o se piuttosto dovesse vantare una doppia origine, rituale e profana, e se dunque il carattere puramente ludico di parte della tradizione orale della poesia popolare fosse da considerarsi carattere degenerato oppure originario. In realtà, probabilmente, la risposta sta nel riconsiderare la possibilità stessa dell'esistenza del concetto di profano all'interno di una civiltà tradizionale integra, in cui il ciclo stesso del tempo, e l'intera vita collettiva ed individuale è regolata in base ad un impianto mitico ed ogni aspetto del vissuto interiore ha un risvolto magico-rituale. L'aspetto ludico considerato come profano, è probabilmente una invenzione del mondo occidentale, che, nel suo cammino verso la desacralizzazione, ha ristretto progressivamente il territorio di competenza del sacro, attribuendo,

³⁴⁴ Le citazioni di F. Nietzsche sono tratte dal volume *Romanticismo e musica: l'estetica musicale da Kant a Nietzsche*, antologia e saggio introduttivo di G. Guanti, Torino 1981, e in questo volume al capitolo dedicato a *Nietzsche e la musica*, pp. 307-321, *ivi* pp. 308-310.

viceversa, ad un concetto di profano una valenza ed una estensione di ruolo e significato. Nelle società e nelle culture arcaiche manca una netta distinzione tra il canto sacro e quello profano. Inoltre, anche laddove è vissuta coscientemente l'esistenza di canti profani, è frequente l'attribuzione dell'ispirazione poetica al mondo dei morti, a spiriti divini o a spiriti di animali-totem³⁴⁵.

Novalis identifica quel linguaggio evocativo originario, che è per lui il vero linguaggio poetico, appunto nel canto, che ora *Klage*, lamento nel distacco dalla vita precedente, ora si traduce in *Lied*, *Gesang*, nell'annuncio della *vita nova*. 'Die Klage des Orpheus', il lamento di Orfeo, sulla riva del fiume, nelle traduzioni del testo virgiliano, come nel racconto in esametri dedicato al cantore tracio, non è solo espressione di un dolore lacerante da confessare a se stesso; è molto di più, si fa *Gebet*, preghiera propiziatoria che alta si leva perché possa essere ascoltata, dalle divinità dell'Ade, ma soprattutto dall'io lirico. Essa mette a nudo la trasformazione, prima ancora della metamorfosi, come distacco nel *Dasein* dall'esistenza dolente che rende partecipi di una nuova realtà. Nella sfera del *Dasein* l'esperienza del distacco assume la figura della *Klage*, il lamento, come rituale iniziatico alla catabasi nel regno della morte dell'io, del proprio mondo e ricerca di un nuovo sé con cui presentarsi rinnovato

³⁴⁵ Cfr. A. Seppilli, *Poesia e Magia*, Torino 1971, pp.181 - 206.

alla vita. E' da notare qui che nel racconto dedicato a Orfeo si fa riferimento al canto del protagonista senza *expressis verbis*.

La musica scandisce tempi e modi dei riti di iniziazione dell'uomo e del poeta nei «Canti spirituali», come anche negli «Inni alla Notte» e nel romanzo incompiuto «Heinrich von Offerdingen».

Il regno del *Jenseits* si configura come il regno della Poesia, mentre il mondo del *Diesseits* è il regno della *nicht-Poesie*.

Nel «Quinto Inno alla Notte» il *Sänger* è Orfeo in 'corpo e anima', che 'sotto il chiaro cielo dell'Ellade' giunge nella terra di Palestina per donare il suo cuore al 'fanciullo miracoloso'. Quel fanciullo miracoloso è Cristo, il Messia, condannato ad un destino di morte.

Ai 'feurigen Gesängen' - canti accesi - di Orfeo, e pieni del dolce amore di cui è ebbro il suo cuore, Novalis affida 'il lieto annunzio' ai vivi e ai loro compianti: la vita eterna nella croce di Cristo.

«Im Tode ward das ewge Leben kund
Du bist der Tode und machst uns erst gesund³⁴⁶»

«Nella morte si aprì la vita eterna,
sei la morte e noi sola risani»

«Der Sänger zog
Voll Freudigkeit
Nach indostan

³⁴⁶ *Hymne V*, in NS I, 146, vv.557-558.

Und nahm ein Herz
Voll ewger Liebe mit,
Und schüttete
In feurigen Gesängen
Es unter jenem milden Himmel

[aus³⁴⁷»

«Il cantore andò
pieno di gioia nell'Indostan, -
col cuore ebbro di dolce amore;
e lo versava in canti accesi
sotto quel cielo ,
così che mille cuori
s'inchinarono a lui,
e il lieto annunzio»

Nell'«Heinrich von Ofterdingen», romanzo di iniziazione alla poesia, *Lieder* e *Gesänge* sono presenti in quantità copiosa, siano essi parte del racconto, o paratesti posti a cornice alla trama narrativa.

Non vi è un *Hauptsänger*, come detta lo schema convenzionale dei romanzi di iniziazione - l'io lirico resta nella prima parte del romanzo pressochè muto. Ne viene esplicitata tuttavia l'attitudine alla musica.

«Es muss noch viele Worte geben, die ich nicht weiß [...]jetzt denke ich lieber nahe der Musik³⁴⁸»

³⁴⁷ *Ibid.*, p.146, vv. 559-66.

Enrico percorre le diverse tappe della sua formazione che gli trasmettono conoscenze poetologiche, di filosofia della storia e della natura. Queste tappe assumono la forma di *Märchen*, *autobiografische Berichte*, *Lehrgespräche* e *Lieder*, quest'ultimi atti a riepilogare gli insegnamenti appresi. Va detto che i *Sänger* si contraddistinguono per essere *poetischfreundliche Figuren*, figure amiche della poesia. Esse offrono, inoltre, uno spaccato plurigenerazionale: i rappresentanti della generazione dei padri - i mercanti, il mago Klingohr - si affiancano ai giovani poeti - 'der Jüngling' della Saga di Atlantide e lo stesso Enrico. Gli ideologi per eccellenza - il minatore, il fanciullo nella saga di Atlantide, la Favola, hanno ciascuno due *Lieder*. E la musica trionfa alla corte del vecchio sovrano. Costui di tutti i poeti stimava in maniera particolare i cantori, che numerosi giungevano alla sua corte da ogni dove; a loro il re tributava i meritati onori. Per un nuovo esaltante canto egli dimenticava spesso le faccende più importanti e le necessità della vita. Sua figlia era cresciuta tra i canti tanto che «ihre ganze Seele»- «tutta la sua anima» - era diventata «ein zartes Lied» - «un soave canto³⁴⁹». Per Enrico le parole di Matilde sono «schon Gesang» - «già canto» - e sembrano annunciare «eine himmliche Musik»- «una musica celestiale»³⁵⁰. Durante le feste di corte si svolgevano competizioni poetiche e la ragazza

³⁴⁸ *Heinrich von Ofterdingen*, in *NS I*, 196.

³⁴⁹ *Heinrich von Ofterdingen*, in *NS I*, 214.

³⁵⁰ *Ibid.*, 276.

poneva una corona profumata sui riccioli del fortunato, il cui canto aveva vinto il premio finale³⁵¹. E sono sempre i cantori che giungono al cospetto del sovrano per alleviare con i loro canti gioiosi la sua tristezza per la figlia perduta.

«Nur wenn abends seine Sanger vor ihn kamen und schöne Lieder mitbrachten, war es, als liee sich die alte Freude wieder vor ihm blicken³⁵²».

Un fanciullo dalla bella voce mai udita prima, in abiti semplici ma non del luogo - «in einfacher, aber fremder Tracht» - intona un canto accompagnandosi con il liuto. Il suo canto annuncia ai presenti la futura et dell'oro³⁵³.

Al di l del messaggio comunicato dal canto, sembra utile qui puntare l'attenzione sulle reazioni del pubblico all'udire del canto:

³⁵¹ *Ibid*, III, 223.

³⁵² «Wenn man sie an den schönen Festen unter einer Schar reizender Gespielen, in weien glänzenden Gewande erblickte, wie sie den Wettgesungen der begeisterten Sänger mit tiefem Lauschen zuhörte, und errotend einen duftenden Kranz auf die Locken des Glücklichen drückte, dessen Lied den Preis gewonnen hatte: so hielt man sie für die sichtbare Seele jener herrlichen Kunst, die jene Zaubersprüche beschwören hätten, und hörte auf sich über die Entzukkungen und Melodien der Dichter zu wundern»: *Ivi*, 214.

³⁵³ «Er handelte von dem Ursprünge der Welt, von der Entstehung der Gestirne, der Pflanzen, Tiere und Menschen, von der allmächtigen Sympathie der Natur, von der uralten goldenen Zeit, und ihren Beherrscherinnen, der liebe und Poesie, von der Erscheinung des Hasses und der Barberei und ihren Kämpfen mit jenen wohltätigen Göttinnen, und endlich von dem zukünftigen Triumph der letztern, dem Ende der Trübsale, der Verjungung der Natur und der Wiederkehr eines ewigen goldenen Zeitalters»: *Ivi*, 224-225.

“Ein niegefühlt Entzücken ergriff die Zuschauer, und der König selbst fühlte sich wie auf einem Strom des Himmels weggetragen³⁵⁴”

L'espressione 'Strom des Himmels' – corrente del cielo -, che sembra trascinare via gli spettatori, ci sembra un chiaro richiamo a quel 'Gottes Rauch' – ebbrezza divina che parimenti trascina il poeta per rive e foreste nella liriche *Die Musik* e *Quo, me Bacche*; tale analogia attualizza la provienienza “übernatürlich” – “sovranaturale” – e dunque divina, del poeta-cantore.

Lo confermano le righe successive:

«Ein solcher Gesang war nie vernommen worden, und alle glaubten, ein himmlisches Wesen sei unter ihnen erschienen [...].Die Laute schien sich hinter seinen Händen zu beseelen, und sein Blick schien trunken in eine geheimere Welt hinüberzuschauen. Auch die Kinderunschuld und Einfalt seines Gesichts schien allen übernatürlich³⁵⁵»

Nella seconda parte Enrico, dopo l'esperienza orfica della morte di Matilde e dell'illuminazione divina, può iniziare la sua produzione poetica; diventa anche lui *Sänger* e si trasfigura in Orfeo: “Der Pilger ergriff seine Laute und sang”. Enrico canta un *Lied*, più simile a un *Gebet* – una preghiera – che si polverizza in *unzähligen Gebeten* – in *infiniti canti* – per richiamare in vita l'amata perduta:

«Liebeszähren, Liebesflammen
Fließt zusammen;

³⁵⁴ *Ivi*, p. 225.

³⁵⁵ *Ibidem*.

heiligt diese Wunderstätten,
wo der Himmel mir erschienen,
schwärmt um diesen Baum wie Bienen
in unzähligen Gebeten³⁵⁶».

Attraverso la musica di Orfeo la poesia novalisiana si riappropria di quella oralità che era propria della cultura arcaica e da *Erlebnislyrik*, esperienza intimistica, diventa moto dell'anima orfica, creazione artistica universale con un fine etico e morale.

La poesia greca fu un fenomeno diverso dalla poesia moderna nei contenuti, nelle forme e nei modi della comunicazione. Bruno Gentili nel suo studio sulla «Poesia e il pubblico nella Grecia antica³⁵⁷» sottolinea il carattere essenzialmente *paradigmatico* della poesia greca, nel senso di una stretta correlazione con la realtà sociale e politica e col concreto agire dei singoli nella collettività. Nella sua lettura della poesia greca, essa, pur esprimendo vicende esistenziali del poeta stesso o di altri, - argomenta Gentili - non fu idiosincratice nel senso moderno. Ebbe come contenuto il mito, che costituì l'oggetto esclusivo della poesia narrativa e drammatica e il termine costante di riferimento paradigmatico della poesia lirica. La sua funzione fu essenzialmente didattica e paideutica, intendendo con tale accezione non una funzione meramente pedagogica, ma

³⁵⁶ *Ivi*, p.265

³⁵⁷ B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Milano 2006 (Milano 1984).

un'esperienza formativa e irripetibile che il pubblico viveva intellettualmente ed emotivamente nella rappresentazione dei personaggi del mito. Sulla fascinazione del Novalis giovane e maturo per la figura di Orfeo musicista e cantore, incise in maniera rilevante la lettura di Platone, più che dei neoplatonici, e di Pitagora³⁵⁸.

Già Pitagora considerava la musica come rivelazione dei numeri e degli accordi musicali, e quindi dei fondamenti dell'essere delle cose. E riteneva che le sfere celesti si muovessero producendo una musica celeste.

Com'è noto, la complessa concezione platonica della musica emerge proprio dalla tensione interna al rapporto che lega la musica alla filosofia, che si polarizza nella «antitesi categoriale tra musica sublime, che si identifica con la stessa filosofia, e una musica incolta e profana [...], musica volgare che è mero strumento di piacere³⁵⁹». Nella visione platonica, dunque, per cogliere la vera natura della musica, è necessario liberarla da tutti gli inutili orpelli che la corrompono nel corso del tempo, «una musica sublimata come

³⁵⁸ Come ha sottolineato E. Fubini «tutta la speculazione musicale greca sino a Platone ha oscillato tra dottrine diverse, non sempre ben definibili per lo meno alla luce dei pochi frammenti a disposizione, oscillanti tra l'esaltazione delle virtù magiche e soprannaturali della musica e la mistica pitagorica dei numeri, tra l'affermazione delle sue virtù educative in senso etico e politico e l'antica credenza del suo potere edonistico: E. Fubini, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino 1976, p. 29. Sull'interpretazione del concetto di *mousike* nei dialoghi platonici, si legga anche *La filosofia politica di Platone*, a cura di Mario Chiodi e Roberto Gatti, Milano 2008, e in questo volume il saggio di Gianluca Dioni, *La filosofia è la musica più grande*, pp.147- 153.

³⁵⁹ G. Guanti, *Estetica musicale. La storia e le fonti*, Milano 1999, pp.20-21.

sofia», nella quale bellezza e sapienza si raggiungono ad un più alto livello fino alla completa identificazione.

Dello stesso avviso è Enrico Fubini:

«Vi è senza dubbio una pluralità di prospettive sulla musica da parte di Platone, come vi sono molteplici filoni del pensiero musicale precedente che sono confluiti nella speculazione platonica [...] Tra musicista e filosofo vi è dunque un rapporto di tensione che va dall'opposizione più rigorosa fino alla più totale identificazione attraverso un processo lento e difficile, che comprende tutto l'arco dell'educazione dell'uomo³⁶⁰ »

Nelle sue opere Platone, se pur all'interno di una prospettiva dicotomica, identificava filosofia e musica, sino a ritenere che «la filosofia fosse la musica più grande³⁶¹», non già quella che persegue sterili finalità edonistiche, ma la musica che si pone piuttosto quale riflesso dell'ordine politico, assumendo una funzione plasmatrice e

³⁶⁰ E. Fubini, *cit.*, pp. 38 e 40.

³⁶¹ Come, ad esempio, nel "Fedro", ove il mito delle cicale mostra chiaramente la posizione sostenuta dal filosofo greco di assoluta prevalenza della musica nei confronti delle altre arti. Così narra il mito: «Si dice che le cicale un tempo fossero uomini, di quelli che vissero prima che nascessero le Muse. Ma una volta che nacquero le Muse e comparve il canto, alcuni degli uomini di quel tempo furono colpiti dal piacere a tal punto che, continuando a cantare, trascuravano cibi e bevande, e senza accorgersene, morivano. Da loro nacque, in seguito a questo, la stirpe delle cicale, che dalle Muse ricevette il dono di non avere bisogno di cibo fin dalla nascita, ma cominciare a cantare subito senza cibo e senza bevande, e così fino alla morte, e dopo, di andare dalle Muse ad annunciare chi degli uomini di quaggiù le onori e quali di loro onori. A Tersicore portano notizia di quelli che le hanno reso onore nei cori; a Erato quelli che le hanno reso onore nei carmi amorosi; e così alle altre, secondo la forma di onore che è propria di ciascuna. Alla più anziana, Calliope, e a quella che viene dopo di lei, Urania, portano notizia di quelli che trascorrono la vita nella filosofia e rendono onore alla musica che è loro propria. Sono queste che, più di tutte le Muse, avendo cura del cielo e dei discorsi divini e umani, mandano un bellissimo suono di voce.»: Platone, *Fedro*, trad. it. in *Id., cit.*, 259 b-d.

pedagogica, volta alla realizzazione del *perfetto accordo dell'anima umana*³⁶².

Nel rilevare l'effettiva importanza attribuita da Platone alle nozioni di musica e di armonia generale dell'universo del *Timeo* platonico, emerge una costante analogia che lega il mondo al corpo umano, in virtù dell'armonia che li governa. Si assiste alla rivelazione della similitudine esistente tra la creazione artistica e la creazione divina³⁶³. Platone accoglie con entusiasmo la teoria, propria dei Greci, della formazione dell'anima per mezzo della musica. L'arte-creazione umana, accostata all'arte-creazione divina con cui presenta delle affinità strutturali, riconduce lo spirito umano al divino. In coerenza con l'influenza pitagorica, l'arte che riesce meglio a elevare lo spirito fino all'armonia che regna l'universo è la musica, arte e scienza al tempo stesso³⁶⁴.

Platone presenta la struttura ontologica dell'Anima cosmica (e implicitamente quella delle anime singole) creata dal Demiurgo sulla

³⁶² Cfr. G. Dioni, *cit.*, p.151

³⁶³ *Ivi*, p. 371.

³⁶⁴ Come sottolinea E. Moutsopoulos «Le analogie tra i rapporti dell'armonia musicale e quelli dell'armonia universale, rapporti che hanno condotto i Pitagorici, in seguito a uno studio dettagliato della proprietà prestigiosa dei suoni, all'edificazione di una scienza, all'armonia e alla concezione del mondo celeste come musica, la musica delle sfere, erano note a Platone che le riconduce all'antica teoria per cui l'armonia si trova realizzata nel mondo. Per questo, è sufficiente conoscere l'universo per conoscere l'armonia, più evidente nei movimenti celesti che in qualsiasi altro aspetto della natura»: *Ivi*, p.277

base degli accordi musicali³⁶⁵. E «il demiurgo del Timeo non è più, ai nostri occhi, che un artista divino».

Non è distante la posizione di Novalis nel frammento che segue:

«Poesia è rappresentazione dell'animo - del mondo interiore nella sua interezza. Il suo medium, le parole, già ne sono segno, in qualità di rivelazioni esteriori di quel regno interiore di forze. Proprio come l'arte plastica lo è del mondo esterno e la musica per i suoni. L'effetto è il suo esatto contrario, nella misura in cui è plastica - tuttavia esiste una poesia musicale che pone l'animo stesso all'interno di un gioco molteplice di movimenti³⁶⁶».

Nell'«Enrico di Ofterdingen» i mercanti spiegano così l'origine divina dei molteplici suoni, delle singolari simpatie e delle armonie nella natura:

« Da allora, a quanto dice la leggenda, si devono essere prodotti nella natura i molteplici suoni e le singolari simpatie e armonie, mentre prima era tutto selvaggio, disordinato e ostile³⁶⁷».

³⁶⁵ «Poesie ist Darstellung des Gemüths - der innern Welt in ihrer Gesamtheit. Schon ihr Medium, die Worte deuten es an, den sie sind ja die äußere Offenbarung jenes inner Kraftreichs. Ganz was die Plastik zu äußern gestalteten Welt ist und die Musik zu den Tönen. Effekt in ihr gerade entgegengesetzt - insofern sie plastisch ist - doch gibt e seine musikalische Poesie, die das Gemüth selbst in ein mannigfältiges Spiel von Bewegungen setzt.»: NS III, XII, Nr 553.

³⁶⁶ *Ivi*, 371.

³⁶⁷ «Seitdem sollen, wie die Sage lautet, erst die mannigfältigen Töne und die sonderbaren Sympathien und Ordnungen in die Natur gekommen sein, indem vorher alles wild, unordentlich und feindselig gewesen ist»: *ibidem*, 211.

Il termine *mousiké*, da cui hanno avuto origine i vocaboli, latino, lingue romanze e germaniche etc., di musica, deriva da *Mousa*, musa, al pari dei sostantivi *mousikeuma* (il cantare e il suonare), *mousorgia* (l'arte del comporre), e infine *mouson* (educare, istruire armonicamente). Almeno fino al IV secolo a.C., infatti, termine *mousiké* definiva il messaggio poetico nella sua complessità, ossia l'intima simbiosi esistente tra parola, melodia e danza. I termini più frequentemente usati per indicare la persona del poeta furono in età arcaica *aoidós* (cantore) e più tardi, a partire dal V secolo a.C., *melopoiós* (facitore di canti) e *poietés*. Nel pensiero platonico, così in generale quello greco antico, il termine *mousiké* denotava, dunque, oltre all'arte dei suoni, anche la poesia e la danza, ovvero i mezzi di trasmissione di una cultura orale³⁶⁸. Bruno Gentili individua nella diversa modalità di comunicazione il principale elemento che distanzia la poesia greca dalla poesia moderna, "non destinata alla lettura, ma alla performance dinanzi ad un auditorio, affidata all'esecuzione di un singolo o di un coro, con l'accompagnamento di uno strumento musicale³⁶⁹». Fino a definire impropria l'espressione 'letteratura orale' per indicare questo genere di produzione letteraria; un ossimoro insito nell'etimologia del termine stesso letteratura da *littera*, "lettera dell'alfabeto", perché, per dirla con le parole di Walter

³⁶⁸ Cfr. G.Dioni, *cit.*, p.148.

³⁶⁹ Cfr. B. Gentili, *cit.*, p.16.

J. Ong, parlare di letteratura orale è lo stesso che «pensare ai cavalli come automobili senza ruote³⁷⁰». Questo contrasto fu rilevato anche tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento da Jakob Burckhardt, quando enfatizzava nella poesia greca, rispetto a quella moderna, l'importanza della trasmissione orale e del legame con la musica³⁷¹. Nell' *incipit* dell'*Iliade* «Canta, o dea [*theā*], l'ira di Achille figlio di Peleo, l'ira funesta che ha inflitto agli Achei infiniti dolori [...]», il soggetto del predicato «canta» è propriamente la Musa, e non il poeta. E lo stesso si può dire a proposito del proemio dell'*Odissea*: «L'uomo cantami, dea [*Mou̓sa*], l'eroe del lungo viaggio, colui che errò per tanto tempo dopo che distrusse la città sacra di Ilio³⁷²». In questo senso, Walter Friedrich Otto può acutamente asserire: «Il poeta è *colui che ascolta* [*der Hörende*], e solo sulla base di questa esperienza è colui che parla³⁷³».

In Novalis Orfeo diventa *Aedo*, dà voce e musica al suo lamento d'amore perché esso possa salvare l'uomo-Novalis e con lui ogni uomo che ha perduto il senso della sacralità della vita. Il senso novalisiano della poesia ha molto in comune con il "Sinn fur Mystizism", senso per ciò che è sconosciuto e segreto e che, come

³⁷⁰ In questo passaggio B. Gentili fa ricorso a W. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, trad. it., Bologna 1982, p.12: cfr. B. Gentili, *cit.*, p.16.

³⁷¹ B. Gentili fa ricorso a J. Burckhardt 1900, p.185 sgg.: cfr. B. Gentili, *cit.*, p.16.

³⁷² Omero, *Iliade*, I, 1. Si cita da ID., *Iliade*, introduzione e traduzione di M. G. Ciani, commento di E. Avezzi, terza edizione riveduta e ampliata, Venezia 2002.

³⁷³ W. F. Otto, *Le Muse e l'origine divina della parola e del canto*, trad. it., a cura di S. Mati, postfazione di F. Rella, premessa di G. Moretti, Roma 2005, p. 40.

tale, deve essere rivelato dal poeta. Il poeta vede ciò che è invisibile e sente ciò che non può essere sentito; egli ordina, unisce e seleziona e scopre persino in modo a lui misterioso. E allora – afferma Novalis – «il significato della poesia è molto affine al sentimento della saggezza e della religiosità, se non addirittura al sentimento del profeta³⁷⁴».

Nelle epoche di *Pluspoesie*, spiegano i mercanti a colloquio con Enrico, «i poeti devono essere stati nello stesso tempo saggi e sacerdoti, legislatori e medici, evocando colle loro arti magiche le supreme verità a cui erano stati introdotti ³⁷⁵»

Nel sincretismo ed eclettismo enciclopedico di Novalis la musica, dopo essere stata connessa alla filosofia, alla matematica, alla poesia, ed elevata a un più alto grado rispetto ad esse, diventa nella «misura infinita della salute» nello stesso tempo «malattia» e «guarigione». Tanto più grande sarà «il talento musicale del medico tanto più grande la sua attitudine a guarire la malattia».

«Ogni malattia è un problema musicale – la guarigione è una soluzione musicale. Quanto più breve e tuttavia completa la guarigione – tanto più grande è il talento musicale del medico. Le malattie permettono molteplici soluzioni. La scelta di quella più appropriata determina il talento del medico.³⁷⁶»

³⁷⁴ «Der Sinn für P[oesie] hat nahe Verwandtschaft mi dem Sinn der Weissagung und dem religiosen, dem Sehersinn überhaupt»: NS III, Nr.671.

³⁷⁵ «Sie sollen zugleich Wahrsager und Priester, Gesetzgeber und Ärzte gewesen sein, indem selbst die höhern Wesen durch ihre zauberische Kunst herabgezogen worden sind»: NS II, 211.

³⁷⁶ NS III, IX, 310, Nr 386; OF II, *L'Allgemeines Brouillon*, n. 386, p. 338.

In una prospettiva interpretativa più ampia ci sembra di poter affermare che la fisicità sacrale della musica declinata in quest'ultimo passaggio di Novalis possa configurarsi come un'ulteriore investitura simbolica del poeta-musico e shamano. Orfeo è chiamato qui ad assumere i tratti di un'immagine prefigurale della vivificazione dell'umanità in ambito mitico e nella storia.

«Wir, bester Junge, haben uns in ein Häuschen eingenistet, das uns sehr gut steht.»

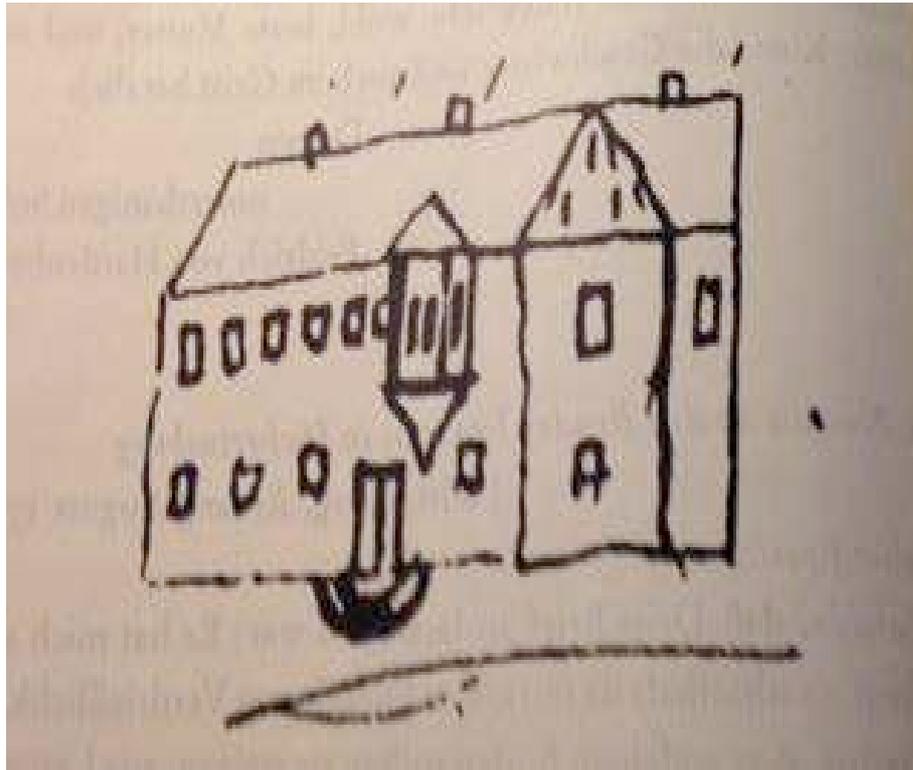


Fig. Häuschen in Wittenberg,
Brief an den Bruder Erasmus in Hubertusburg
[Wittenberg, Anfang August 1793]

CAPITOLO VII

Il ritorno a casa dell'eroe-*Wanderer* Orfeo-Novalis

“Wohin gehen wir denn hin?
-Immer nach Hause”

(Heinrich von Ofterdingen)

I viaggi intrapresi dagli eroi moderni sono celebri ritorni a casa, ai valori e agli affetti di un tempo antecedente al viaggio. In questa prospettiva il poeta-*Wanderer* Novalis, alias Orfeo, è un eversore. La meta finale del viaggio dell'eroe novalisiano è quel luogo/non luogo, quel prima e quel dopo, in cui ognuno può sentirsi finalmente a casa. Per Novalis il viaggio è azione eroica, una protesta contro il progressivo svuotamento dell'idea di coraggio.

«Per oltrepassare a cavallo la barra di confine di Tennstedt verso il vicino villaggio di Grüningen (comportamento), ci vuole coraggio - come per compiere un'impresa (azione eroica)».

Il principio del suo mondo è l'azione, dello spirito è il fare³⁷⁷.

³⁷⁷ «La natura genera, lo spirito fa»: NS III, IX, 248, Nr. 50.

«Solo attraverso l'agire può nascere per me qualche cosa - poiché accade qualche cosa nella mia sfera - nasce qualche cosa tra me e me. Solo attraverso l'attività è possibile per me un Essere. Io sposto in qualche modo il mio confine in avanti - guadagno qualche cosa. E questo qualche cosa deve essere un Non-attivo - un qualche cosa di costante³⁷⁸»

Così scrive in un frammento:

«Gli uomini dovrebbero circolare più del denaro? Indù e cinesi vengono su nella quieta, pacifica vita domestica.

Altrimenti finisco per cadere nella penosa via del filisteismo. L'attività mi deve curare³⁷⁹.»

E' facile cogliere qui un giudizio di merito negativo di Novalis rispetto a una visione borghese e materialistica della realtà, e a tutta la vicenda tragica della modernità, in cui la circolazione, sempre più veloce, delle merci e del denaro, ha, per contrappasso, la crescita esponenziale del senso di immobilità e di disperazione, che tiene insieme il soggettivismo pacifico inerte della vita domestica e il valore terapeutico della scrittura. Il soggettivismo romantico è un giudizio di valore, è un atto di ribellione e di rifiuto verso la crescente massificazione della società capitalistica, in cui è implicito un conflitto tra l'individuo che porta con sé valori rivoluzionari e la

³⁷⁸«Nur durch Handeln kann etwas für mich entstehn - denn es kommt etwas in meine Sphäre - es entsteht etwas zwischen mir und mir. Nur durch meine Thätigkeit ist ein Seyn für mich möglich. Ich rücke gleichsam meine Grenze vorwärts - ich gewinne etwas. Dieses Etwas muß ein Nichtthätiges - ein Stetes seyn»: NS II, II, Fichte-Studien, 293-294, Nr 654.

³⁷⁹ «Sollten die Menschen nicht auch mehr wie Geld circuliren? Im stillen friedlichen Hausleben entstehn Hindus und Chineser»: NS III, 665; OF II, n. 603, p. 753.

classe che di quei valori si è servita per la sua ascesa: “accogliere il mondo” - scrive Lucaks nella sua celebre *Teoria del romanzo* - «significherebbe cedere al filisteismo delle privo di idee, significherebbe un torbido acconciarsi a questa realtà e siffatto atteggiamento non potrebbe dar luogo ad altro se non ad una piatta satira a buon mercato³⁸⁰. La *Wanderlust* per rifiuto dell’alienazione e della massificazione è l’aspetto più moderno e vitale del viaggio romantico, che lega insieme i vagabondaggi di Jean Paul, di Eichendorff, di Chamisso, a quelli più vicini di Hermann Hesse, di Robert Walser, fino a quelli contemporanei di Herzog o di Wenders³⁸¹. Lo stesso Wim Wenders chiama in causa Enrico von Ofterdingen per l’affinità col proprio cammino esistenziale ed estetico³⁸².

Novalis interpreta la *Wanderlust* romantica in modo del tutto personale, proponendoci il viaggio come ‘azione coraggiosa’ da contrapporre alla paralisi dell’inazione, che fa del viaggiatore un essere di speciale intelletto, persino un eroe.

Così dice Enrico al suo maestro Silvestro:

³⁸⁰ E. Guglielminetti in questa linea interpretativa è ricorso a G. Luckàcs, *Teoria del romanzo*, traduzione italiana, Milano 2004 (Berlino 1916), p. 44: cfr. E. Guglielminetti, *cit.*, *Il mondo in eccesso. Scambio dei toni in Hölderlin e Novalis*, Milano 2003, p. 108.

³⁸¹ “La *Wanderlust* è un altro motivo d’ispirazione [del romanticismo], cioè l’inappagabile brama di vagare, soprattutto senza meta alcuna, per fuggire tutto quanto è uniforme e comune, in attesa sempre di visioni ed emozioni nuove”. R. Bottacchiari, *La rivoluzione romantica*, Roma 1943, p.108.

³⁸² W. Wenders, *L’atto di vedere*, Milano 1992, p.36.

«Io imparo solo ora per la prima volta a conoscere bene il mio paese [...] da che sono partito e ho visto molti altri luoghi. Ogni pianta, ogni albero, ogni collina e ogni monte ha il suo speciale orizzonte, il suo sito particolare. Esso gli appartiene, e la sua costituzione e la sua essenza vengono spiegati per mezzo suo. [...] Quindi uomini che han molto viaggiato, uccelli viaggiatori e animali di rapina si distinguono fra gli altri per uno speciale intelletto e per altri mirabili doni e modi di fare³⁸³»

Prima di intraprendere il viaggio, il mondo gli era noto solo attraverso i racconti che di esso gli avevano fatto gli altri³⁸⁴.

Nella vicenda di Enrico, poeta Wanderer e pellegrino, Novalis rende il valore di utopia del viaggio paradigmatico. Enrico di Ofterdingen rinuncia a tutto ciò e fonda la sua umanità sul valore centrale della poesia, dunque in nome di una migliore qualità della vita, diremmo noi in un'accezione moderna.

Wohin?- per andare dove? Verso quel mondo in eccesso, che si trova nei buchi del mondo normato, nelle intercapedini tra mondo esteriore e interiore, senza mai perdere la via del ritorno, - il legame con il reale. «E se la sospensione della norma - andare oltre il reale - non contraddice il, anzi si lega al, saper-fare, e ci si trova in molti luoghi a casa, ci si orienta con destrezza in situazioni nuove e

³⁸³ Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, in NS I, 328.

³⁸⁴ «die Welt war ihm nur aus Erzählungen bekannt»: *ibid.*, 139.

differenti tra loro, e si è in generali pratici della vita, allora siamo nella regione dell'utopia³⁸⁵ »

Così Enrico nello stesso punto:

«Solo l'animale e l'uomo possono stare ovunque: ogni regione è la loro. Così tutte insieme dischiudono la grande regione del mondo, un infinito orizzonte, il cui influsso è parimenti sensibile sull'uomo che sull'animale, come l'influsso più ristretto del dintorno lo è sulla pianta³⁸⁶».

E nella regione dell'utopia risiedono il mito e la fiaba. La rielaborazione mitografica è un ritorno all'origine per orientare un vuoto di senso presente ma anche un destino futuro. Per dirla alla Tolkien – non si ricorre al mito per evadere ma per affrontare forza rinnovata: «L'Evasione (...) può persino essere eroica [...]». Non si tratta della diserzione del guerriero, che abbandona i propri compagni innanzi ad un nemico giudicato troppo potente.

La città di Eisenach da cui prende avvio il viaggio di Enrico perde definitivamente i suoi contorni geografici e si delinea come luogo dell'anima³⁸⁷:

³⁸⁵ E. Guglielminetti, *cit.*, p.106.

³⁸⁶ *Heinrich von Ofterdingen*, in NS I, 203.

³⁸⁷ M. Versari, *cit.*, p.50

«Wenn euer Auge fest am Himmel haftet, so wendet ihr nie den Weg zu euer Heymath verlieren»

«Se il vostro sguardo fisserà costantemente il cielo, non perderete mai la strada che conduce alla vostra patria»

L'urgenza della casa, a cui ritornare o da costruire in un altrove e in un tempo non meglio precisato, è la *Sensucht* dei vivi e dei loro compianti nel *Sesto Inno alla notte*³⁸⁸:

«Die Lust der Fremde ging uns aus,
Zum Vater wollen wir nach Haus»

«Non ci attraggono più terre straniere
vogliamo tornare alla terra del Padre».

La filosofia stessa è connessa con questo tipo di nostalgia, anzi è «la nostalgia - impulso di sentirsi a casa ovunque³⁸⁹».

«Una casa calda e forte» è ciò che Maria -madre di Gesù - chiede al pellegrino Enrico/Gesù - «Mi sono scelta questi luoghi per abitarvi col mio bambino. Fammi fabbricare una casa forte e calda³⁹⁰». Se facciamo una lieve operazione di traslazione dall'universale al particolare, vediamo come il tema del 'viaggio verso casa' assuma in Novalis-uomo i tratti di una duplicità di assedio.

³⁸⁸ Novalis, *Inni alla notte e Canti spirituali*, cit., p.55

³⁸⁹ OF II, n.857, p.466.

³⁹⁰ *Heinrich von Ofterdingen*, in NS 354.

L'amore per le Muse, la sua vera passione è oggetto di rinuncia: Novalis sembra scegliere, come occupazione principale, la vita borghese, che certamente non gli si addice, compiendo una faticosa transazione con se stesso per uscire dall'unilateralità della propria inclinazione.

Novalis risponde di sì alla richiesta del padre - girata da K.C.E. Schmid a Schiller e da questi a Novalis di essere del mondo³⁹¹. A proposito della spinosa questione della mondanizzazione, va detto che Novalis accettò di essere nel, e non mai, del mondo. Per Novalis lo spirito è necessariamente convergenza al mondo, ma per convergervi non può essere del mondo.

Schiller era la persona adatta per questa mediazione, e non solo perché Novalis stravedeva per lui. Pur opponendo il "Brodgelehrter" (il dotto per il pane, o di professione) alla testa filosofica ("*philosophischer Kopf*"); egli era rifuggito da ogni dicotomia, presentando la "*scienza del pane*" (nel suo caso la storia) come necessità economica e spirituale del poeta, che nella storia può trovare riposo dalla fatica della creazione nonché un più solido ancoraggio alla realtà, rispetto alla quale la poesia rappresenta una trasgressione pericolosa³⁹².

³⁹¹ Cfr. E. Guglielminetti, *cit.*, p. 113.

³⁹² Cfr. *Ibidem*, pp.109-113, qui p.113. Si veda anche F. Schiller, *Werke*, a cura di Von L. Blumenthal e B. v. Wiese, vol.XVII, *Historische Schriften*, prima parte, a cura di Von K.H.Hahn, Weimar 1970, pp. 359-62.

Una scelta e non una rinuncia. «Né per questo motivo, come scrissi ultimamente a Schiller, c'è bisogno che mi faccia abelardizzare alla mente e al cuore dalla mia scienza di pane. Le Muse e le Grazie possono sempre rimanere le fidate compagne di gioco delle mie ore libere!³⁹³». Novalis era convinto d'altro canto che il genio fosse un'entità intersoggettiva, una persona autenticamente sintetica, una persona che è più persone contemporaneamente³⁹⁴.

La dialettica dell'intersoggettività è costitutiva del genio. «L'individuo deve fare uno sforzo di democrazia, e dare maggiore potere alle istanze che non trovano riconoscimento dentro di lui. La vita presenta già tante occasioni di restringimento che non è il caso di moltiplicarle». A confermarlo sono le parole di saggezza rivolte da Silvestro all'apprendista Enrico³⁹⁵:

«Ihr habt von Glück zu sagen, daß Ihr habt aufgewachsen dürfen, ohne von Euren Eltern die mindeste Beschränkung zu leiden, denn die meisten Menschen sind nur Überbleibsel eines vollen Gastmahls, das Menschen von verschiedenem Appetit und Geschmack geplündert haben»

³⁹³ «Ich brauche mich auch deswegen, wie ich neulich an Schiller schrieb, nicht an Kopf und Herz von meiner Brodwissenschaft Abälardisiren zu lassen. Musen und Grazien können immer die vertrauten und nützlichen Gespielen meiner Nebenstunden bleiben»: Novalis, *Brief an K.L.Reinhold*, il 5 ottobre 1791, in Novalis, vol. I, *Das dichterische Werk, Tagebücher, Briefe, cit.*, p.514; NS IV, 97.

³⁹⁴ «Dottrina della persona. Una persona autenticamente *sintetica* è una persona che è più persone nello stesso tempo – un genio. Ogni persona è il germe di un *genio infinito*»: NS III, 536, Nr 50; OP II, n. 63, p.276.

³⁹⁵ *Heinrich von Ofterdingen*, in NS I, 326.

«Potete dirvi fortunato se vi fu dato crescere senza soffrire la minima restrizione da parte dei vostri genitori, giacché il maggior numero degli uomini altro non sono se non rimasugli di un ricco banchetto che gente di vario appetito e gusto abbia saccheggiato».

La questione delle questioni di come si possa circoscrivere l'esperienza del mondo attraverso un'idea non posticcia di Assoluto: questo tentativo è operato da Novalis dentro l'esperienza soggettiva e temporale dell'Io. Ed ecco che il mondo si configura come un progetto dell'Io, che a sua volta si autodetermina in un movimento bidirezionale che dall'interno lo proietta all'esterno e viceversa, e tutt'e due le direzioni devono essere percorse perché l'io diventi un tutto. L'accento posto da Novalis sull'interiorità dipende dal fatto che essa necessita di compensazione³⁹⁶.

Orfeo catalizza in Novalis e nella sua opera questo tentativo di armonizzazione enciclopedica delle differenze.

Scrive Claudio Magris³⁹⁷:

³⁹⁶ «Sonderbar, daß das Innre des Menschen bisher nur so dürftig betrachtet und so geistlos behandelt worden ist. [...] Wie wenig hat man noch die Physik für das Gemüth - und das Gemüth für die Außenwelt benutzt. Verstand, Fantasie - Vernunft - das sind die dürftigen Fachwecke des Universums in uns.»: NS III, XII, 574, Nr138.

³⁹⁷ C. Magris, *Novalis. Ritorno verso la casa della modernità. Rileggere i classici*. Rivoluzionario e amante della tradizione, perché a due secoli dalla morte è ancora attuale l'autore dell'«Enrico von Ofterdingen» e degli «Inni alla notte». Corriere della sera, 21 marzo 2001.

«L'Ulisse di Joyce ritorna a casa, come quello di Omero; ritrova e riafferma il proprio mondo e sé stesso, nei suoi affetti e valori. Anche Novalis, il soave e demonico eversore della narrativa tradizionale, e inventore di un'audacissima forma di romanzo che sfonda ogni genere e ogni limite, immaginava il vagabondare del suo eroe come un grande ritorno, che doveva riportare l'universo intero a casa - in quella casa natale che ognuno, dirà più tardi Bloch, crede nostalgicamente di vedere nell'infanzia e che invece si trova nel futuro, nella meta finale del viaggio»

L'idea orfica di cambiare l'io nella sua interiorità per cambiare il mondo affascina il giovane Friedrich sin dai tempi del liceo, quando, giovane e appassionato lettore dei poeti classici e di Platone, incontra per la prima volta Orfeo, e lo conduce, da uomo nuovo, attraverso i sentieri misteriosi, a volte impervi della poesia, fluttuando tra i luoghi della memoria e del presente, alla ricerca di ciò che è andato perduto e di ciò che potrà essere. Ed è qui che l'uomo e il poeta, si trovano al bivio tra prosaicità della vita o sogno; a quel punto Novalis pare volgere il suo sguardo sacrilego *abwärts*, all'indietro, in cerca del suo Orfeo 'redentore'.

Appendice

Benjamin Hederichs
ehemal. Dect. zu Großenhann
gründliches
mythologisches
LEXICON,

worinnen

so wohl die fabelhafte, als wahrscheinliche
und eigentliche Geschichte der alten römischen, grie-
chischen und ägyptischen Götter und Göttinnen,
und was dahin gehöret,
nebst ihren

eigentlichen Bildungen bey den Alten,
physikalischen und moralischen Deutungen
zusammen getragen,

und mit einem Anhange dazu dienlicher

genealogischer Tabellen

versehen worden.

Zu besserem Verständnisse der schönen Künste und
Wissenschaften nicht nur für Studierende, sondern
auch viele Künstler und Liebhaber der alten Kunstwerke,
sorgfältigst durchgesehen, ansehnlich vermehret
und verbessert
von

Johann Joachim Schwaben,

öffentl. Lehrer der Weltweissh. und fr. Künste zu Leipzig, des gr. Fürstencoll.
Colleg. daselbst, und der Universitätsbibliothek Aufseher.

Leipzig,

in Oleditschens Handlung, 1770.

ORNYTVS, i, Gr. ορνυτός, u, welchen einige lieber Teuthis nennen, weil er von einer kleinen Stadt dieses Namens zum Anführer der Mannschaft erwählt worden, welche sie mit zur Belagerung der Stadt Troja schickete. Er gerieth aber, da die Griechen wegen widrigen Windes zu Aulis still liegen mußten, mit Ulgamemnon in Streit u. wollte seine Leute wieder zurück führen. Minerva suchete ihn unter der Gestalt des Melas, eines Sohnes der Ops, davon abzuhalten. Allein, in der Hitze des Zornes rieth er sie mit seinem Spieß in das dicke Bein und führete sein Volk gleichwohl aus Aulis hinweg. So bald er nach Hause gekommen war, dünkete ihn, Minerva wiese ihm den verwundeten Schenkel. Er gerieth darauf in eine auszehrende Krankheit, und das Land da herum brachte allein keine Früchte. Man fragete das Drakel deswegen; und dieses rieth, die Göttinn' zu versöhnen und ihr eine Bildsäule mit dem verwundeten Schenkel zum Andenken der begangenen Mißthat zu widmen. *Paus. Arc. c. 28. p. 502.*

ORODEMNIÄDES, am, Gr. οροδεδμνιάδης, av, eine Art Nymphen, und zwar insonderheit so viel, als die Drea den. Sie haben den Namen von ορος, Berg, und δεινός, Schlafstätte, weil man glaubete, daß sie auf den Bergen schliefen. *Hesych. ap. Gyrard. Syn. V. p. 173.*

OROMEDON, ontis, einer der Giganten. *Propert. l. III. Eleg. 7. v. 48.* Von ihm soll der hohe Berg auf der Insel Kos den Namen haben. *Casaub. lectio. Theocrit. c. 9. p. 261.*

ORONTES, s, (Tab. IV.) des Pontus und Mare (Thalassæ) Sohn, *Hygin. Praef. p. 7.* ein sonst berühmter Fluß in Syrien.

ORONTES, z, ein Heerführer des Aeneas, unter welchem insonderheit die Lycier, welche sich nach Carpedons Tode zu dem Aeneas schlugen, mit nach Italien giengen. *Virgil. Aen. l. v. 113. & adæum Serv. l. c.*

ORPHEÛS, ei, Gr. ορφεύς, iuc, (Tab. XIV.)

1 §. Namen. Diesen führen einige von arif her, welches bey den Arabern

so viel, als gelehrt, der etwas weis, heißt; *Voss. de Naz. & Confit. Poët. c. 13. § 3.* andere aber von dem Ebräischen rappha, welches einen Arzt bedeutet; *Turner beyrn Banier Entrez. XV. ou P. II. p. 142. Dess. Erl. der Götterl. V. B. 17 S.* die dritten von orphiph, welches, nach einigen, Moses ist, wie ihn Manethos nennet, und einen Sonnenseher, speculatorem solis, bedeutet. *Huet. D. E. Prop. IV. c. 8. § 19.* Man läßt solches aber dahin gestellt seyn, weil Orpheus wenigstens kein Grieche gewesen, und also auch keinen griechischen Namen gehabt hat.

2 §. Aeltern. Für diese geben einige den Apollo und die Calliope, eine Muse, an, *Aclepiad. ap. Schol. Apollon. ad l. I. v. 23.* andere den Deagrus und besagte Muse, *Apollon. ipse l. c. & Hygin. Fab. 14.* die dritten den Deagrus und die Polyhymnia, *ap. Schol. Apollon. l. c.* oder auch an deren Stelle die Menippe, oder Thamyris. *ap. Muncker. ad Hygin. l. c.* Es soll aber auch mehr, als einen Orpheus gegeben haben. *Kircheri Oedip. l. II. P. I. p. 150.*

3 §. Stand und Thaten. Wie einige wollen, so war er ein König in Macedonien und Odrysis; *Conon. Narrat. 45. Cf. Orph. Argon. v. 77.* oder doch, da Deagrus ein König in Thracien war, *Philargyr. ad Virgil. Georg. IV. v. 524.* wenigstens ein königlicher Prinz. Nach dem er zu Hause gelernt hatte, was nützlich war, so gieng er nach Aegypten, und erlernete daselbst, zumal in der Theologie, so viel, daß er hernach seines gleichen unter den Griechen nicht hatte. *Diod. Sic. l. IV. c. 25. p. 162.* Von daher brachte er die Fabeln von der Hölle, den Drgien und andern d. g. Geheimnissen mit und breitete sie in Griechenland aus. *Id. l. I. p. 14 & 60.* Daselbst lehrte er auch zuerst die Sternseher- und Sterndeuterkunst und entdeckete die Harmonie der Sphären. *Lucian. de astrol. p. 850. T. I. Opp. Serv. ad Virg. Aen. VI. 645.* Desgleichen soll er zuerst gelehret haben, daß der Mond bewohnt sey. *Procl. in Timæum. l. IV. p. 283. & V. p. 292.* Wie er denn auch zuerst von

Orphevs

[1809] **ORPHEŨS**, *ëi*, Gr. Ὀρφεὺς, ἑὼς, (⇒ Tab. XIV.)

1 §. Namen. Diesen führen einige von arif her, welches bey den Arabern[1809] so viel, als **gelehrt, der etwas weis**, heißt; *Voss. de Nat. & Constit. Poët. c. 13. §. 3.* andere aber von dem Ebräischen **rapha**, welches **einen Arzt** bedeutet; *Turner beym Banier Entret XV. ou P. II. p. 142.* **Dess. Erl. der Götterl. V B. 17 S.** die dritten von osorsiph, welches, nach einigen, Moses ist, wie ihn Manethos nennet, und einen **Sonnenseher**, *speculatorem solis*, bedeutet. *Huet. D. E. Prop. IV. c. 8. §. 19.* Man läßt solches aber dahin gestellet seyn, weil Orpheus wenigstens kein Grieche gewesen, und also auch keinen griechischen Namen gehabt hat.

2 §. Aeltern. Für diese geben einige den Apollo und die Kalliope, eine Muse, an, *Asclepiad. ap. Schol. Apollon. ad l. I. v. 23.* andere den Oeagrus und besagte Muse, *Apollon. ipse l. c. & Hygin. Fab. 14.* die dritten den Oeagrus und die Polyhymnia, *ap. Schol. Apollon. l. c.* oder auch an deren Stelle die Menippe, oder Thamyris. *ap. Muncker. ad Hygin. l. c.* Es soll aber auch mehr, als einen Orpheus gegeben haben. *Kircheri Oedip. l. II. P. I. p. 150.*

3 §. Stand und Thaten. Wie einige wollen, so war er ein König in Macedonien und Odrysis; *Conon. Narrat. 45. Cf. Orph. Argon. v. 77.* oder doch, da Oeagrus ein König in Thracien war, *Philargyr. ad Virgil. Georg. IV v. 524.* wenigstens ein königlicher Prinz. Nach dem er zu Hause gelernet hatte, was nützlich war, so gieng er nach Aegypten, und erlernete daselbst, zumal in der Theologie, so viel, daß er hecnach seines gleichen unter den Griechen nicht hatte. *Diod. Sic. l. IV. c. 25. p. 162.* Von daher brachte er die Fabeln von der Hölle, den Orgien und andern d. g. Geheimissen mit und breitete sie in Griechenland aus. *Id. l. I. p. 14. & 60.* Daselbst lehrete er auch zuerst die Sternseher- und Sterndeuterkunst und entdeckete die Harmonie der Sphären. *Lucian. de astrol. p. 850. T. I. Opp. Serv. ad Virg. Aen. VI. 645.* Desgleichen soll er zuerst gelehret haben, daß der Mond bewohnt sey. *Procl. in Timæum. l. IV. p. 283. & V. p. 292.* Wie er denn auch zuerst von [1810] der Kräuterkenntniß etwas merkwürdiges vorgebracht hat. *Plin. H. N. l. XXV. c. 2.* Ueberhaupt soll er in der Arzneykunst sehr geübt gewesen seyn. *Clerici Hist. medic. l. I. c. 10. p. 33.* Ja, wenn man den Griechen glaubet, so sind alle Wissenschaften und so gar die Buchstaben von ihm erfunden worden. *Fabric. Bibl. Græc. l. I. c. 20. p. 130.* So brachte er es auch in der Musik so weit, daß er nicht nur die Menschen, sondern auch die wilden Thiere, ja selbst die Bäume und Felsen, nach sich gezogen, wie nicht weniger die Flüsse in ihrem Laufe, und die Winde in ihrem Blasen,

aufgehalten. *Apollon. l. I. v. 26. Horat. l. I. Od. 12. v. 7.* Dieses alles bewirkete er mit seiner Leyer, oder Cithar, welche er vom Apollo empfangen, und da sie sonst nur mit sieben Saiten bezogen war, noch mit zweien mehr versehen hatte. *Eratosthen Cataster. 24.* Er sang dazu, welches vorher noch niemand gethan hatte, da man nur auf der Flöte zu spielen pflegen. *Plutarch. de Music. p. 1132. T. II. Opp.* Jedoch soll er nicht der erste Dichter gewesen seyn, sondern nur seine Lieder annehmlicher gemacht haben. *Pausan. Bæot. c. 30. p. 586.* Gleichwohl will man, daß der Hexameter von ihm erfunden worden. *Antipat. Sidon. l. III. Antholog. p. 388.* Als er seine Gemahlinn durch den Tod verloren hatte, so machte er sich zu dem Pluto und der Proserpina in die Hölle hinab, und wußte ihnen sein Leiden dergestalt mit seiner Stimme und Leyer vorzustellen, daß nicht nur sie Mitleiden mit ihm hatten, und ihm seine Gemahlinn wieder zustunden; sondern auch alle Seelen der Verstorbenen mit weineten, Tantalus nach dem Wasser zu schnappen vergaß, Ixioms Rad stille stund, der Danaiden Fässer leer blieben, Sisyphus sich auf seinen Stein setzete, und mit zuhörete, ja selbst die Furien ihre Thränen vergossen. *Ovid. Met. X. v. 40. Cf. Apollod. l. I. c. 3. §. 2.* Er führete insonderheit den Bacchusdienst in Griechenland ein, *Palæph. t. 34. & Apollod. l. c.* und wies die Art, wegen begangener Verbrechen, die Götter [1811] zu versöhnen. *Pausan. Bæot. c. 30. p. 586.* Dabey aber wird er für einen ägyptischen Hexenmeister gehalten. *Id. Eliac. post. c. 20. p. 384.* Er gieng unter den Argonauten mit nach Kolchis, ungeachtet er schon ziemlich bey Jahren war. *Apollod. l. I. c. 9. §. 16.* Indessen erwies er doch den andern Gefährten dabey insonderheit gute Dienste. Denn er brachte durch seine Leyer das Schiff Argo in das Wasser, da es sonst nicht bewegt werden konnte. *Orph. Argon. v. 264.* Darauf verband er durch ein feyerliches Opfer die Argonauten zur Eintracht und dem Gehorsame gegen den von ihnen selbst erkieseten Obersten, den Jason. *Id. ib. v. 306.* Er brachte sie von Lemnos wieder hinweg, woselbst sie sich sonst dergestalt wohl bey den dasigen Weibern befanden, daß sie lieber ihrer Fahrt vergessen hätten. *Id. ib. v. 478.* Er versöhnete des erlegten Cyzikus Seele; *Id. ib. v. 570.* imgleichen die Rhea, welche solches Todes wegen auch auf die Argonauten erzürnet war. *Id. ib. v. 614.* Die symplegadischen Felsen hielt er durch seine Musik auf, daß sie die Argonauten hindurch gehen ließen. *Id. ib. v. 702.* Er brachte die Hekate aus der Hölle herauf, daß sie ihnen die Thore zu dem Hayne öffnete, worinnen das goldene Vließ war. *Id. ib. v. 940.* Den Feuer-speyenden Drachen schläferete er ein; *Id. ib. v. 999.* Er machte, daß sich die Argonauten nicht durch die Sirenen verführen ließen, wogegen sich diese in die See stürzten und selbst umkamen; *Id. ib. v. 1272.* und endlich söhnete er erwähnte Argonauten wieder mit den Göttern wegen des hingerichteten Absyrtus aus. *Id. ib. v. 1363.* Nach

dieser vollendeten Fahrt begab er sich wieder nach Thracien, und zwar in seine Höhle in dem Lande der Libethrier, worinnen er war geboren worden, und also auch seinen ordentlichen Aufenthalt hatte *Id. ib. v. 1370*.

4 §. Gemahlinn. Diese war Eurydice, eine Nymphe, die er aber durch den Stich einer Schlange einbüßete. *Hygin. Fab. 164. & Virgil. Georg. l. IV. v. 454*. Er machte sich daher durch [1812] das tånarische Vorgebirge in die Hölle, *Orph. Argon. v. 40*. und bewog den Pluto und die Proserpina, daß sie ihm solche unter gewissem Bedinge wieder gaben. Weil er aber solches nicht hielt, so fiel sie wieder in die Hölle zurück. *Apollod. l. I. c. 3. §. 2. Hygin. l. c. & Ovid. Met. X. ab init.* Sieh Eurydice. Sein Sohn soll Methon gewesen seyn. *Plutarch. ap Nat. Com. l. VII. c. 14. p. 760*. Doch wird nicht gesagt, ob er eben von solcher Eurydice gewesen.

5 §. Tod. Nach einigen richtete er sich vor Verdrusse selbst hin, als er die Eurydice wieder verloren hatte: nach andern aber erschlug ihn Jupiter mit dem Blitze, weil er die heiligen Geheimnisse der Einweihung den Menschen bekannt gemacht hatte. Nach den dritten brachten ihn die thracischen Weiber um, weil er mit seiner Leyer machte, daß ihm deren Männer immerzu nachfolgeten. *Paus. Bæot. c. 30. p. 586*. Zur Rache dafür brandmarketen diese denn jene noch lange Zeit nachher. *Plutar. de sera Num. vind. p. 557. T. II. Opp.* Man giebt auch vor, die Götter hätten ihn als einen Weichling, dergleichen die Harfenschläger gemeiniglich wären, deswegen bestrafet, daß er nicht die rechte Stärke der Liebe gegen seine Eurydice gehabt und es so gemacht, wie *Alcestis*, sondern vielmehr durch allerhand Kunstgriffe gesucht, lebendig zu ihr zu kommen und sie aus Plutoes Reiche heraus zu holen. Daher hätten sie ihm auch nur ihr Schattenbild gewiesen und bald darauf von den Weibern zerreißen lassen. *Plato in conviv. p. 1179*. Ob nun dieses wohl die gemeinste Meynung ist, so geben doch andere zur Ursache solcher Raserey der besagten Weiber an, daß er ihr ganzes Geschlecht verachtet, und die Männer von ihnen abzuwenden, hingegen zu der Liebe gegen ihres Gleichen zu bringen gesucht habe. *Ovid. Metam. X. v. 83*. Noch andere sagen, als Kalliope den *Adonis* der Proserpina, und nicht der Venus, zugesprochen, so habe diese die Weiber in Thracien mit einer solchen Liebe gegen diesen [1813] der Kalliope Sohn entzündet, daß ihn eine jede haben wollen, und sie ihn endlich darüber in Stücken zerrissen. Die dritten wollen, es habe Bacchus solche Weiber bey seinem Feste rasend gemacht, und ihm auf den Hals geschickt, weil er entweder vergessen, sein Lob mit zu besingen, da er aller andern Götter ihres in der Hölle vor dem Pluto hören lassen; oder auch dessen Geheimnisse mit angesehen. *Hygin. Astron. Poët. l. II. c. 7*. Es geschah aber solches nach einigen auf dem Olympus in Macedonien, *Id. ib. Cf. Euripid. in Bachis. 560*. nach andern aber auf

dem Pangäus. *Eratosth. Cataster. 24.* Sie streueten diese Stücken von ihm auf dem ganzen Felde herum: den Kopf aber, nebst seiner Leyer, warfen sie in den Fluß Hebrus, da sie denn beyde unter einem beharrlichen kläglichen Klange bis in die Insel Lesbos schwammen. Hier wollte eine Schlange den Kopf beißen: sie wurde aber sogleich von dem Apollo in einen Stein, wie die erwähnten Weiber von dem Bacchus, ihrer Grausamkeit halber, in Bäume, verwandelt. *Ovid. Met. XI. ab init. & Lact. Plac. l. XI. Narrat. 1. & 2.* Indessen lasen die Musen die übrigen. Stücken des zerrissenen Körpers auf, und begruben sie zu Lebethrä, die Leyer hingegen setzte Jupiter, auf ihr Anhalten, mit unter die Sterne. *Eratosth. l. c.* Gleichwohl soll sie in Natur in dem Tempel des Apollo zu Lesbos gehangen haben, bis Neanthus sie sich zu eigen gemacht. *Lucian. adv. indoct. p. 385. T. II. Opp.* Sieh *Neanthus*. Den Kopf begruben die Lesbier, wofür sie hernach jederzeit eine große Geschicklichkeit in der Musik behielten. *Hygin. l. c.* Hier gab er denn auch nachher aus einer Höhle Orakel. *Philostrat. Heroic. c. V. §. 3. p. 703.* Der Zulauf zu demselben wurde mit der Zeit so groß, daß die andern Oerter, wo Apollo dergleichen gab, deswegen nicht mehr so fleißig besucht wurden. Dieß machte denselben eifersüchtig, daß er daher eines Males zu ihm soll gesaget haben: Hör auf, das an dich zu reißen, was mir gehöret; [1814] ich habe dich singend lange genug ertragen. *Id. vit. Apollon. l. IV. c. 14. p. 151.* Einige wollen, es hätten ihn besagte Weiber überfallen, da er eben die Orgia in einem gewissen Hause mit andern begehen wollen, und diese ihr Gewehr daher an der Thüre desselben abgelegt, welches denn die Weiber ergriffen, und damit ihn und die übrigen nieder gemacht. Hierauf befahl die Pest das Land; und, da man das Orakel deshalb befragete, so gab solches zur Antwort, es geschähe deswegen, weil man die Weiber nicht geziemend bestrafete; jedoch würde die Pest aufhören, wenn man des Orpheus Haupt gehörig begrube. Man suchete daher mit größtem Fleiße, und fand es endlich bey dem Ausflusse des Meletis, und zwar, da es noch sang und so frisch war, als ob es erst von dem Halse gerissen worden. Es wurde darauf so prächtig begraben, daß endlich aus solchem Begräbnisse gar ein Tempel entstand, in den aber durchaus keine Frau kommen durfte. *Conon. Narrat. 45.* Sonst soll sich sein Grab bey Pieria befunden haben. *Apollod. l. I. c. 3. §. 2.* Wie nun der Fluß Helikon sein Wasser unter die Erde verborgen, damit er nicht den mörderischen Weibern zu ihrer Aussöhnung mit den Gottern dienen dürfen: *Pausan. l. c.* also sollen insonderheit auch die Musen solches Orpheus Tod höchlichst beklaget haben. *Antipater ap. Nat. Com. l. c.* Desgleichen sollen die Nachtigallen, welche ihre Nester unsern von dessen Grabe haben, viel annehmlicher, als die andern, singen. Dieses Grab aber soll sich so wohl in Thracien, als auch in Macedonien, und zwar insonderheit zu Libethra befunden haben.

Doch als solche Stadt von dem Bache Zys zu Grunde gerichtet worden, sollen dessen Gebeine nach Dium überbracht und daselbst auf einer steinernen Säule in ihrem Krüge seyn aufbehalten worden. Hierbey soll sich denn dieses Wunder zugetragen haben, daß die Libethrier eine Weissagung aus Thracien gehabt, ihre Stadt würde durch ein Schwein untergehen, so bald die Sonne des [1815] Orpheus Gebeine beschiene. Sie achteten auf diese Wahrsagung nicht viel, je weniger sie glaubeten, daß dergleichen Thier ihnen etwas schaden könne. Indessen begab es sich ungefähr, daß ein Hirt eines Males zu Mittage an des Orpheus Grabe einschlief, welches aus einer aufgerichteten Säule bestund. Im Schlafe fieng er auf eine ganz wunderbare Art mit lauter und angenehmer Stimme an, des Orpheus Lieder zu singen. Die andern Hirten und Ackerleute in der Nähe liefen darüber zusammen, und wollte ein jeder bey dem singenden Schäfer am nächsten seyn. Bey diesem Getümmel wurde die Säule umgestoßen und der Todtenkrug zerbrach, daß also die Sonne des Orpheus Gebeine beschien. In der Nacht darauf fiel ein so gewaltiger Regen, daß der Sys oder Zys, welches auch ein Schwein heißt, einer von den Regenbächen des Olympus, dergestalt anlieff, daß er die Mauer der Stadt Libethra niederriß, die Tempel und Wohnhäuser umstürzete, und die Einwohner mit allem Viehe ersäufete. *Pausan. l. c.*

6 §. Bildung. Ungeachtet er aus Thracien war, so sah man ihn doch auf einem alten Gemälde des Polygnotus in griechischer Kleidung, bey welcher weder sein Rock noch die Bedeckung seines Hauptes thracisch waren. Er saß auf einem Hügel und rührte mit der linken Hand die Laute, mit der rechten aber griff er an die Zweige einer Weyde, an deren Stamm er sich gelehnet hatte. *Pausan. Phoc. c. 29. p. 667.* Man gab ihm sonst auch wohl eine persische Tiara, die mit Golde gestickt war, und von der Scheitel in die Hohe gieng. *Callistrati stat. 7. in Philostr. Opp. p. 898. Philostr. jun. icon. 6. p. 871.* Diese Tiara scheint beynahe das Hauptmerkmaal abzugeben, ihn zu erkennen. *Ej. icon. 11. p. 881. & Philostr. vit. Apollon. l. I. c. 25. p. 34.* Man hat davon auch mit Anlaß genommen, den auf einigen Gemmen befindlichen Kopf auf einem Pfeiler, vor welchem eine mit Lorbern bekrönte Person steht, für des Orpheus Kopf, [1816] der zu Antissa Orakel ertheilte, und die Person für den Apollo zu halten, der ihm solches verwies. **Lipperts Dactyliothe. I Taus. 156. N.** Diese Erklärung aber wird zweifelhaft, wenn man weis, daß dieser Kopf nicht von einem Pfeiler, sondern, wie oben gedacht, aus einer Höhle die Orakel gegeben. Andere haben der gleichen Abbildungen für den Virgil mit einer Maske erkläret. *Gronov. ad Gorgæi Dactyliothe. T. II. n. 509. Gori ad Mus. Flor. T. I. p. 98. Christ Dactyl. Mill. I. P. 2. n. 235. & Mill. II. P. 1. n. 40.* Außer dieser Tiara war er in der Bildsäule auf dem Helikon mit einem Rocke bekleidet, der ihm von den Schultern bis

auf die Füße gieng und mit einem goldenen Gürtel unter der Brust umgürtet war. Seine Beschuhung glänzte von Golde, und ein Mantel hieng ihm auf dem Rücken hinab. Ein schönes Haar floß um seinen Hals über die Schultern und schwebte zum Theile über seine Stirne. Er selbst war von einem seinen Ansehen und hielt eine Leyer mit neun Saiten. Um ihn her waren allerhand wilde und zahme Thiere, auch so gar Vögel und Fische, die ihre Aufmerksamkeit und Verwunderung zu bezeugen schienen. Selbst Felsen, Wälder und Flüsse schienen herbey zu eilen. *Callistrat. l. c.* Fast eben so vorgestellt will man ihn auf einem erdichteten Gemälde sehen. *Philostr. jun. l. c.* Mit dieser Gesellschaft, wobey aber meistens die Fische und zuweilen auch die Vögel fehlen, findet man ihn auf verschiedenen geschnittenen Steinen, wo er ihnen bald auf der Leyer vorspielt, bald aber ruhet und solche vor sich auf dem Knie stehen hat. **Lippert am a. O. II Taus.** 56, 57 N. Seltsam aber ist es, wenn man ihn auf einem derselben die Violine streichen läßt. *Maffei gem. ant. P. IV. t. 96.* Selbst auf einer Münze des K. Marcus Aurelius sitzt er mitten unter Thieren und Vögeln, nur am Unterleibe bekleidet und spielt ihnen vor. Ganz bekleidet aber und mit einer Mütze auf dem Kopfe thut er solches auf einem Gelübde, welches eben demselben Kaiser gewiedmet[1817] worden. *Montfauc. Suppl. aux Antiq. expl. T. I. pl. 84.* Desgleichen sieht man ihn vor dem Eingange der Hölle mit seiner Leyer, die er auf das Knie gestellet hat, nachdem er den vor ihm stehenden Cerberus bereits dadurch besänftiget zu haben scheint. *Maffei gem. ant. P. II. t. 49.* Man will ihn auch auf einer halb erhabenen Arbeit in der Villa Panfili finden, wo er ebenfalls ohne Mütze oder Tiara nur so, wie auf den meisten andern Denkmaalen, als ein griechischer Held bekleidet, auf einem Felsen sitzt und die Leyer spielt. Neben sich hat er ein Thier, welches man für einen Hund halten würde, wenn es nicht einen gar zu langen Schwanz hätte. Jedoch, weil derselbe eines Tygers seinem ähnlich ist, so hat man dadurch vielleicht die Wildheit desselben und vermuthlich den Höllenhund andeuten wollen, der in den alten Zeiten nur mit einem Kopfe vorge, stellet wurde. Vor ihm stehen zwei Frauenspersonen, deren eine einen Wassereimer, die andere aber eine kleine Schale hält, welche ein Paar von den Danaiden seyn sollen, die aus Aufmerksamkeit auf sein Spiel ihr Wasserschöpfen vergessen haben. *Winkelm. Monum. antic. n. 50. p. 63.* In allen diesen Vorstellungen hat er noch ein jugendliches Ansehen und ist ohne Bart.

7 §. Eigentliche Historie und anderweitige Deutung. Einige wollen, es sey niemals ein Orpheus in der Welt gewesen. *Aristot. ap. Cicer. de N. D. I. c. 38. p. 1175.* Dieß ist aber nur so fern zu verstehen, als er ein Poet gewesen seyn soll, von dem man noch unterschiedene Gedichte hat. *Fabric. Biblioth. Gr. l. I. c. 18. §. 1.* Denn die *Argonautica, Hymni,*

und was sonst noch unter dessen Namen vorhanden ist, rühret allerdings von ganz andern Verfassern her. *Voss. de Poet. Gr. c. 2. 4. Cf. Fabric. l. c.* Außerdem ist gar nicht zu zweifeln, daß es nicht eine alte berühmte Person seines Namens gegeben hat, wofern man nicht dem ganzen Alterthume entgegen seyn will. *Bruckeri hist. philos. T. I. p. 374.* Dergleichen hat sich denn ungefähr ums[1818] Jahr der Welt 2727, und also zu den Zeiten des jüdischen Richters Thola gefunden, *Calvis. ad A.M. 2727.* welcher entweder aus Aegypten, *Pausan. El. post. c. 20. p. 384.* oder aus Asien nach Griechenland gekommen. *Læscher. §. Ion. l. I. c. 4. §. 4.* Weil nun hieselbst alles noch roh und unwissend gewesen, so konnte er sich durch seine Beredtsamkeit, Musik und andere Künste gar leicht in eine solche Achtung setzen, daß er hernach für einen Fürsten und König gehalten worden, zumal er noch dazu mit einigen schwarzen Künsten soll haben umgehen, und also die dummen Leute desto eher zu allem, was er gewollt, bewegen können. *Pausan. l. c. Cf. Marsham. Sæc. IX. p. 148.* Denn diese sind eben die Steine, Bäume, wilden Thiere und so ferner gewesen, die er nach sich gezogen. *Horat. de art. poet. v. 391.* Daher ist er denn leicht von dem Verdachte der Zaubercy los zu sprechen. *Naude apologie pour les grands hommes & c. c. 9. p. 134.* Daß er seine Gemahlinn wieder aus der Hölle herauf zu holen getrachtet, versteht sich von Heraufrufung ihrer Seele, welches man damals können wollte, dergleichen er denn auch in Thesprotien, an dem See Aornus, unternahm, allein, da es ihm nicht damit glücken wollte, sich ungemein darüber grämte. *Pausan. l. c.* Man erkläret diese Fabel auch wohl von seiner Geschicklichkeit in der Arzeneykunst, wodurch er die Eurydice von einer schweren Krankheit befreyet, doch ehe sie noch völlig wieder hergestellt gewesen, habe er durch seine unzeitige Liebe alles wieder verderbet. *Tzetz. Chiliad. XII. hist. 399. Cf. Fabric. l. c. c. 20. §. 5. p. 130.* Daß er von den thracischen Weibern hingerichtet worden, kann wohl möglich seyn: das Singen seines todten Kopfes aber ist nichts, als der gute Nachklang und das Lob, welches er nach sich gelassen, und die Schlange, welche dessen Kopf angefallen und darüber in einen Stein verwandelt worden, ist ein Mensch gewesen, der diesen Ehre angegriffen, allein damit gewiesen, daß er nicht mehr Verstand [1819] habe, als ein Stein. *Banier Entret. XV. ou P. II. p. 143.* **Dess. Erl. der Götterl. V B. 30 S.** Zwar suchen einige mit aller Gewalt **den Moses** aus ihm zu machen. *Huet. D. E. Prop. IV. c. 8. §. 19.* Andere haben den König David unter ihm finden wollen. *Vrsin. Analect. sacr. l. IV. p. 219.* Allein, wie sich dergleichen gezwungene Vergleichen überall finden lassen: so läßt er sich gar leicht auch als ein Mann vorstellen, welcher andern mit seinen Wissenschaften zu dienen gesucht, zuförderst aber Recht und Gerechtigkeit, welche die Eurydice seyn soll, aus dem Grabe hervor zu bringen getrachtet

habe. *Nat. Com. l. VII. c. 14.* Von seinen Schriften, sowohl wahren, als untergeschobenen, sehe man *Fabric. l. c. c. 18. & 19.* und von seinen theologischen und philosophischen Lehrsätzen *Brucker. Hist. crit. philos. T. I. p. 385.* Cf. *Eschenbach Epigenes de poesi orphica. 4. Norimb. 702.*

Brockhaus' **Kleines Konversations-Lexikon.**

Stünfte, vollständig neubearbeitete Auflage.

In zwei Bänden.

Erfter Band.

A-K.

Mit 1000 Textabbildungen, 63 Bildertafeln, darunter 15 bunte,
221 Karten und Nebenkarten, sowie 34 Textbeilagen.



Leipzig:
S. A. Brockhaus.
1911.

Brockhaus, Kleines Konversations-Lexikon, Lipsia, 1911⁵, Vol. 1 , p. 226

Blüte (Flos), das zur Hervorbringung der Samen bestimmte Organ der Pflanzen, als Sproß mit vier Blattkreisen (Kelch, Blumen-, Staub- und Fruchtblätter) zu betrachten (Tafel: Botanik I, 31). Sie alle sitzen an der Blütenachse (dem Blüten- oder Fruchtboden), und zwar unterweibig (hypogynisch), wenn das Gynäum an der Spitze, oberweibig (epigynisch), wenn es am tiefsten liegt, unweibig (perigynisch), wenn alle Blütenteile in gleicher Höhe eingefügt sind. Durch den meist grünen Kelch und die meist farbige Krone, oft auch noch durch Blütenkelch und Nebenkrone wird die Blütenhülle (Perianthium, wenn einfach Perigonium) gebildet. Die wesentlichen Teile der Bl. sind der Staub- (f. Androeum und Staubgefäße) und der Fruchtblattkreis (f. Gynäum). Eine Bl., der Kelch und Blumentrone fehlen, heißt **nackt**; sind Androeum und Gynäum vertreten, heißt sie **Zwitter-Bl.**, fehlt eines davon, **einseitig** (männlich ♂ oder weiblich ♀). Nach der Ausbildung der Blütenteile unterscheidet man regelmäßige (**atimomorphe**) oder unregelmäßige (**zygomorphe**) Bl.; nach der Gestalt röhrlige, becher-, trichter-, glockenförmige, Lippen-, Schmetterlings-Bl. u. (Tafel: Botanik I, 32—41). Der Stellung nach sind die Bl. zu Blütenständen (f. d.) vereint oder Einzel-Bl.; letztere endständig oder **seitenständig** (blattwinkeltständig), **gehiebt** oder **hängend**.

Blutegel (falschlich Blutigel), Egel (Hirudinea), unterlasse der Ringelwürmer, mit länglichem, nach vorn röhrlig, nach hinten langsamer sich verjüngendem, röhrlig, kurz oder nicht geringeltem Körper. Am hinteren Körperende liegt, am vordern oft mit einem Saugnapf. Zwitterlegen ihre Eier in Kolons ab, leben meist im Wasser. Hauptnahrung sind die Säfte anderer Tiere, doch auch kleine Weichtiere u. Insekten:



226. Gemeiner Blutegel.

- 1) **Kiefernegel** (Gnathobdellidae), mit drei leinoradialen Hornplatten (Kiefern) im Mundsaugnapf. Hierher der gemeine oder medizin. B. (Blb.).
- 2) **Hirudineus** (Hirudineidae), 226. Gemeiner Blutegel.

226), fähig gelbbraun, mit zwei Marken, dem deutschen B. (Hirudo medicinalis Sw.), Niden mit sechs röhrligen Kängbinden, und dem ungar. B. (H. officinalis Sw.), mit vier roten oder braunen Kängbinden, beide zu lokalen Blutentziehungen benutzt (saugen die vierfache Menge ihres Eigengewichts), fallen ab, wenn vollgelogen oder mit Salz, Tabaksaft u. beizend, gehen in schwache Salzlösung eingelegt, das gelogene Blut von sich und sind dann nach einigen Wochen wieder gebrauchsfähig. 2) **Müffel-egel** (Rhyndobdellidae), kleinere Formen, ohne Kiefer, mit vorstülpendem Müffel. 3) **Kiemenegel** (Branchiodellidae), an schüsselförmigen Krebsen scharogend.

Blütenbiologie, Zweig der Botanik, behandelt die Beziehungen zwischen der Ausbildung der Blütenteile und den die Befruchtung begünstigenden Faktoren der Außenwelt. — Vgl. Knuth (3 Bde., 1898—1905).

Blutendes Brot, **Blutende Hostien**, **Eisenblut**, rote, auf feuchtem Brot, Kartoffeln u. a. erscheinende Tropfen, Jauglösenmassen einzelliger blutrot gefärbter Spaltpilze (**Wundermonade**, *Microcococcus prodigiösus* Cohn oder *Monas prodigiösus Ehrh.*).

Blütenhülle, f. Blüte.

Blütenhänzen, f. Phanerogamen.

Blütenstand, Anfüßens, Vereinigung von mehreren Blüten: 1) **monopodialer** (racemöler oder botryoider) B., mit einer an mehreren Stellen verzweigter Hauptachse (Traube, Doldentraube, Ähre, Köpfchen, Hapfen, Dolbe, Köpfchen, Rispe; die wichtigsten auf Tafel: Botanik I, 42—48); 2) **hypopodialer** (cymöler oder einzelnöler) B., mit nur an einer Stelle verzweigter Hauptachse (Ergoldolde, Fleischsalium, Diquarium, Monochasium).

Blütenstaub, f. Pollen.

Blütenstecher, Brenner (Anthodonus), Gatt. kleiner Käufelkäfer. Ihre Larven fressen die Knospen aus, deren äußere Schuppen braun, wie verbrannt, ausfallen.

Blütenzange, f. Rhodophyceen.

Bluter, Personen, die nach geringen Verletzungen anhaltenden, kaum zu stillenden Blutungen ausgelegt sind. Die **Bluterkrankheit**, **Hämophilie** oder **Hämorrhophilie**, vererbt Blutarmut, ist meist erblich. — Vgl. Koch (1889).

Blutfarbstoff, **Hämoglobin**, **Hämatoglobulin**, **Hämatocritin**, der rote Farbstoff, dem das Blut seine

undurchsichtige, rote Farbe verdankt, ist an die roten Blutkörperchen während des Lebens gebunden; nimmt den Sauerstoff in den Lungen auf (**Oryhämoglobin**) und gibt ihn an das Gewebe wieder ab. Der B. kann auch kristallisiert erhalten werden (**Blutkristalle**); die Kristalle zeigen bei verschiedenen Tieren verschiedene Formen (Tafel: Blut, 10—14). Außer mit Sauerstoff geht der B. leicht Verbindungen mit Kohlenoxyd ein; diese Verbindung ist fester als die mit Sauerstoff und macht den B. unfähig, Sauerstoff aufzunehmen (Kohlenoxydgabergiftung).

Blutfarbstoff, f. Häm.

Blutfein, **Blutfein**, f. Häm.

Blutfluss, der Nachfluß (f. Häm), der gemeine Gimpel (f. d.) und der Amaranth (f. Fruchtstängel).

Blutflöhe (trimalitisch), f. Blut.

Blutflößenkrankheit (Purpura), auch **Werthoffische Krankheit**, chronische Krankheit mit zahlreichen kleinen Blutergüssen in die Haut und in die Schleimhäute. — B. bei Fischen, f. Retschmalheber.

Blutgefäße, die häutigen elastischen Höhlen des Körpers, welche Blut enthalten, und zwar: Arterien (f. d.), Venen (f. d.), Kapillaren (f. d.).

Blutgeld, **Wergeld**, Geldsumme, womit nach altdem Recht der Töthlicher sein Verbrechen bei den Verwandten des Getötheten büßt.

Blutgeschwamm, **Hämatom**, durch Blutaustritt entstandene Geschwulst, z. B. an der harten Gehirnhaut, nach Entbindungen zwischen Uterus und Vaginata.

Blutharnen, **Hämaturie**, Abgang von Blut, zuweilen auch nur von aufgelöstem Blutfarbstoff (**Hämoglobinurie**), durch die Harnröhre, in den Tropen endemisch, hervorgerufen durch *Distomum haematobium* Bth. (f. Saugwürmer). B. kommt auch häufig bei Tieren vor.

Bluthägen, **Viktor**, Dichter, geb. 4. Jan. 1844 zu Jähig bei Halle a. S., lebt seit 1881 teils in freierem, teils in Berlin; fährlich Biederreime, „Schelmenpiegel“ (1876), „Sperberden“, Märchen (1878), Erzählungen für die Jugend, „Bunte Novellen“ (1880), „Gedichte“ (1880) u. a.

Bluthner, Julius, Pianofortefabrikant, geb. 11. März 1824 zu Falkenberg bei Merseburg, geb. 13. April 1910 in Leipzig, begründete 1853 in Leipzig eine Anstalt für Pianofortebau, jetzt eine der bedeutendsten Fabriken ihrer Art.

Bluthochheit, **Variter**, f. Bartholomäusnacht.

Bluthol, f. Haematocylon.

Bluthund, ein engl. Schweißhund (f. d.).

Bluthusten, **Bluthusten** (Haemoptösis, Haemoptösis), Ausfließen von Blut, das aus den Lungen, der Luftröhre oder dem Kehlkopf stammt, wobei das Blut entweder nur in feinen Blutstreifen oder in größeren Mengen (Blutsturz) ausgeworfen wird, meist Vorboten beginnender Lungentuberkulose.

Blutige Hand nimmt nicht Erbe, Rechtspruchwort: Wer den Tod des Erblassers verschuldet, büßt sein gesetzliches Erbrecht ihm gegenüber ein; im Deutschen Bürgerl. Gesetzbuch (§ 2339) Erbunwürdigkeitsgrund.

Blutig, f. Blutegel.

Blut ist dicker als Wasser (nach dem engl. Blood is thicker than water), f. v. w. Blutsverwandte halten.

Blutnoten, f. Injekt.

Blutkörperchen, f. Blut.

Blutkrankheit oder **Dystrafe**, nach der Meinung der Humoralpathologen jede Krankheit, die auf eine fehlerhafte Mischung (Kraße) des Blutes zurückzuführen sei. Nach Virchow ist aber die Bluteränderung nicht die primäre Erkrankung, sondern nur eine Folge der Gewebeerkrankung.

Blutkraut, f. Polygonum und Sanguinaria.

Blutkreislauf, f. Herz und Kreislauf des Blutes.

Blutkuchen, f. Blut. [Tafel: Blut, 1].

Blutlaugensalz, gelbes, Ferrocyanium, Kaliumeisencyanid, gelb-blauäures Kalium, Blausalz, aus ausgetrockneter Gasreinigungsmasse durch Kalk und dann mit Bottausche gewonnen, kristallisiert in gelben monoklinen Kristallen, dient zur Darstellung des Berliner Blaus, des Cyanalliums, des roten B., in der Färberei und zum Versäßen des Eisens. **Rot** B. (**Ferri-** oder **Ferridcyanatium**, Kaliumeisencyanid, rot-blauäures Kalium, **Omeinfines Salz**) erhält man, indem man in eine Lösung des gelben B. so lange Chlor leitet, bis sie eine verdünnte Eisenchloridlösung nicht mehr blau färbt. Es kristallisiert

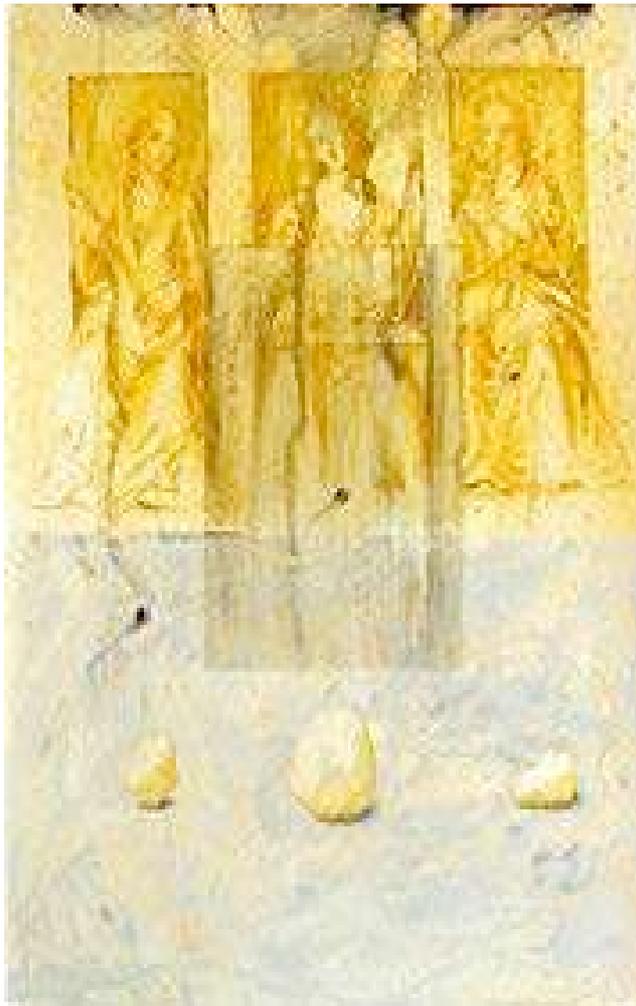
“Novalis und die Musik”

Esposizione dei dipinti del pittore austriaco August Ohm dedicati al tema
'Novalis e la musica' in occasione del bicentenario della morte del poeta
(1772-1801)

- 31. Okt. bis 23. Dez. 2001 - Atelier, Röntgenstraße 57 - Berlin



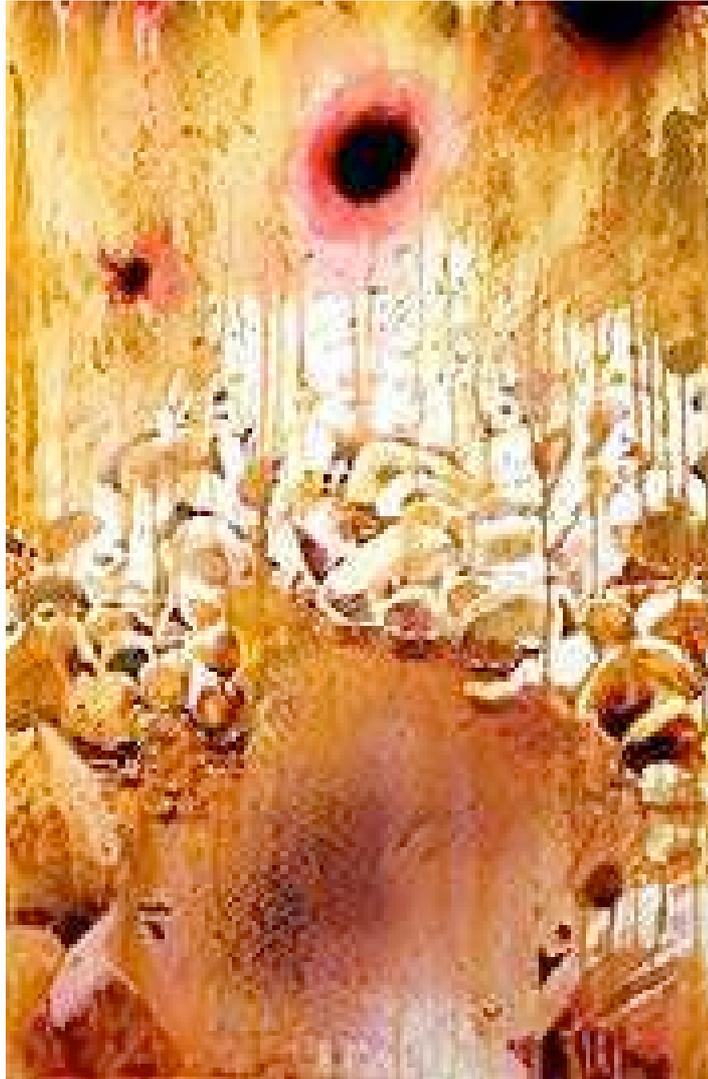
[zu Novalis II]



[zu Novalis I]



[Novalis und die Musik]



[Novalis und die Natur]

Lamentation d'Orphée [Lamento di Orfeo]



Alexandre Séon (1855-1917)
Lamentation d'Orphée [Lamento di Orfeo]
1896 circa
Olio su legno
Cm 73 x 116
Parigi, museo d'Orsay
Donazione di Fleury Grosmondard, nipote ed erede dell'artista, 1917
© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Orfeo, poeta e musicista della mitologia classica, era in grado di stregare, per mezzo del suo canto, le divinità, gli esseri umani, e gli animali. Disperato a seguito della morte della sua sposa Euridice, convinse gli dei degli inferi a riportarla in vita. Gli dei lo accontentarono ma ad una condizione: Orfeo non doveva guardare Euridice prima della loro uscita dagli Inferi. Orfeo, tuttavia, non riuscì a resistere al richiamo di Euridice, si voltò indietro e vide sparire per sempre la sua compagna. Il grande scoglio che si innalza dietro di lui cela senza dubbio il cammino che conduce agli Inferi. Evocando questo mito secondo il quale il poeta, grazie alla sua arte, può accedere ai misteri in genere preclusi ai comuni mortali, Séon riduce gli elementi della sua composizione al minimo, facendo così prevalere l'idea sulla forma. Il paesaggio è desolato, privo di qualsiasi vegetazione, molto distante dai colori cangianti dell'isola di

Bréhat alla quale si è ispirato. Mentre lo scenario circostante, in cui domina una tonalità rosata, è trattato in aplat, il corpo dell'eroe che giace disteso è l'unico elemento della composizione reso con modellato, in particolare nella drappaggio blu ricco di pieghe posto a coprire le gambe di Orfeo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Testi

BENN G., *Zur Problematik des Dichterischen*, in *Gesamte Werke*, I, trad. it. di L. Zagari, *Problematica della poesia*, in "Lo smalto del nulla", Milano 1992.

HEMSTERHUIS, F., *Lettre sur les désirs* (1770), in Hemsterhuis, *Ouvres philosophiques*, a cura di L.S.P. Meyborn, W. Eckhall, Lewarde 1846-1850, 3 voll.

BÖHME J., *De Signatura rerum*, a cura di J.G. Gichtel, 17 voll., Amsterdam 1682.

NOVALIS, *Schriften*, a cura di F. Schlegel e L. Thieck, 2 voll., Berlino 1837⁵ (Berlino 1802, 1805, 1815, 1826).

ID., *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, a cura di Paul Kluckhohn e R. Samuel (curr.) in collaborazione con H. Ritter e G. Schulz, Stoccarda 1960 e suss., 5 voll.

ID., *Das dichterische Werk, Tagebücher, Briefe*, vol. 1, a cura di R. Samuel 2004 (Monaco-Vienna 1978).

ID., *Das dichterische Werk, Tagebücher, Briefe, Kommentar und Register zu den Bänden I u. II*, a cura di H.J. Mähl, R. Samuel, H.J. Balmes, Monaco-Vienna 2004 (1987).

ID., *I discepoli di Sais*, a cura di A. Reale, Varese 1998.

ID., *Frammenti*, traduzione di Ervino Pocar, Ariccia 2001.

ID., *Opera filosofica*, trad. it. 2 voll., a cura di G. Moretti e F. Desideri, Torino 1993.

Novalis Werke, a cura di G. Schulz, Monaco 2001⁴.

Novalis. Der handschriftliche Nachlaß des Dichters. Auktionskatalog mit beschreibendem Verzeichnis, a cura di R. Samuel, Berlino 1930, nuova edizione Hildesheim 1973.

Zur Geschichte des Nachlasses Friedrich von Hardenbergs (Novalis), in "Jahrbuch der deutschen Gesellschaft" 2, a cura di Martini, Fritz, Stubenrauch, Herbert, Zeller, Bernhard, 1958, pp.301-347.

OMERO, *Iliade*, introduzione e traduzione di M. G. Ciani, commento di E. Avezzù, Venezia 2007⁴ (Venezia 1990).

ORAZIO, *Odi Epodi*, traduzione di Enzo Mandruzzato, Milano 1996² (Milano 1985).

PLATONE, *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Milano 1997.

SHELLEY, P.B.: *Difesa della poesia*, in Id., *Opere*, edizione presentata, tradotta e annotata da F. Rognoni, Torino 1995.

SCHLEGEL, *Brief über den Roman*, in "Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe", vol.2, pp. 329-339.

ID., *Gespräch über die Poesie*, in "Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel", vol.3, Berlino 1800, 58-128 e 169-187.

ID., *Über die ästhetische Erziehung des Menschen (1793)*, a cura di Klaus L. Berghan, Stoccarda 2002.

ID., *Literarische Notizen 1797-1801*, a cura di H. Eichner, Francoforte sul Meno - Berlino - Vienna 1980.

ID., *Frammenti critici e scritti di estetica*, traduzione di V. Santoli, Firenze 1967.

ID., *Werke*, a cura di Von L. Blumenthal e B. v. Wiese, vol.XVII, *Historische Schriften*, prima parte, a cura di Von K.H. Hahn, Weimar 1970, pp. 359-62.

TOLKIEN, J.R.R., *La realtà in trasparenza. Lettere 1914-1973*, traduzione italiana, Milano 1990.

ID., *Albero e foglia*, traduzione italiana, Milano 1976

VIRGILIO, *Georgiche*, traduzione di Luca Canali, Milano 1997.

Studi

ADORNO T.W. e HORKHEIMER M., *Dialettica dell'Illuminismo*, traduzione italiana, Torino 1997 (Amsterdam 1947).

AIARDI A., *Alcune considerazioni sul concetto di archetipo*, Relazione introduttiva alla giornata di studi "Gli Archetipi del Mito nella storia dell'uomo: definizione, forme, simboli, modelli" - Serrapetrona 25 ottobre 2009.

ANGEHRN E., *Die Überwindung des Chaos. Zur Philosophie des Mythos*, Francoforte sul Meno 1996.

ANTON H., *Romantische Deutung griechischer Mythologie*, in "Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive", a cura di H. Steffen, Gottinga 1967, 277-288.

BAEUMER M., *Die zeitgeschichtliche Funktion des Dionysischen Topos in der romantischen Dichtung*, in *Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte, Literatur-, -kunst und musikwissenschaftliche Studien*, a cura di H. Kreuzer, Stoccarda 1969, pp.265-283.

BERNSTEIN J.M. (cur.), *Introduction to Romantic and classic German Aesthetic*, Cambridge 2013.

BERRETTA, Stefano: *Trasformare e mitizzare: aspetti della traduzione nella Germania dell'età romantica*, Trento 2005.

BIRUS H., *Grösste Tendenz des Zeitalters oder ein Candide, gegen die Poësie gerichtet?*

Friedrich Schlegels und Novalis' Kritik des Wilhelm Meister, in *Goethes Kritiker*, a cura di K.Eibl e B. Scheffer, Paderborn 2001 (pubblicato in rete il 22.1.2004 in "Goethezeitportal",

URL:

http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/meisterslehrjahr_e_birus.pdf

BLUMENBERG H., *Arbeit am Mythos*, Francoforte sul Meno 2006 (Francoforte sul Meno 1979).

ID., *La leggibilità del mondo*, trad. it. il Mulino, Bologna 1984.

BOTTACCHIARI R., *La rivoluzione romantica*, Roma 1943.

BRAUERS C., *Perspektive des Unendlichen: Friedrich Schlegels ästhetische Vermittlungstheorie*, Bonn 1996.

BRINKMANN R., *Einleitende Überlegungen über Veränderungen im neuen Frühromantikbild*, in *Die Aktualität der Frühromantik*, a cura di E. Behler e J. Horisch, Pardeborn- Monaco-Vienna- Zurigo, p.13 e sgg.

BRISSON L., *Einführung in die Philosophie des Mythos. Antike, Mittelalter und Renaissance*. Darmstadt 1996.

BRUNI R., *Il divino entusiasmo del poeta: Ricerche sulla storia di un tópos*, tesi di dottorato di ricerca in "Scienze linguistiche, filologiche e letterarie", Università degli Studi di Padova 2008.

CAMPBELL J., *L'eroe dai mille volti*, traduzione italiana, Parma 2000.

CAMPE H.G. v., *Physik als (Lebens-) Kunst. Ein romantisches Fragment*, in "Studia Theodisca", *Novalis*, numero speciale dedicato a Novalis, 2002, pp. 123-128.

CASALBONI M., *L'Acheronte ha sommerso l'Olimpo. Il mito in Gottfried Benn*, Bologna 2005.

CATALANO G. e SCOTTO F., *La nascita del concetto moderno di traduzione: le nazioni europee tra enciclopedismo e epoca romantica*, Roma 2001.

CERCIGNANI F., *L'età dell'oro tra poesia e filosofia*, in "Studia theodisca VII" (2000), pp.147-183.

ID., *Il fiore azzurro oggi. Rileggendo Novalis*, in "Studia theodisca - Novalis", 7-23

COCCO E., *Figure di viaggio e crisi del soggetto*, Napoli 1990.

COLLINI P., *Wanderung*, Venezia 1993.

"Le Connessioni archetipiche", in *Arch. internazionale di etnografia e preistoria*, I (1958), pp. 35-44 (poi ristampato in appendice al volume di R. Porak, *L'animo cinese*, tradotto dallo stesso Jesi, Torino 1959, pp. 346-362.

CUNIBERTO F., *Friedrich Schlegel e l'assoluto letterario*, Torino 1991.

DIONI G., *La filosofia è la musica più grande*, pp.147- 153, in *La filosofia politica di Platone*, a cura di Mario Chiodi e Roberto Gatti, Milano 2008.

ECO U., *L'Olimpo rinasce ogni giorno*, in "La Repubblica", 12 maggio 1990

ELIADE M., *Images and Symbols. Studies in Religious Symbolism*, traduzione inglese di P. Mairet, Princeton 1991 (Parigi 1952).

ID., *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, 1968² (Parigi 1951), pp. 307-308.

ID., *Storia delle credenze e delle idee religiose*, vol. 2, traduzione di M. A. Massimello e G. Schiavoni, Trebaseleghe 2013 (Parigi 1975).

EURON P., *La poesia trascendentale*, in "Strumenti critici" diretta da Cesare Segre, anno XVII, 2002 (1), pp.45-74.

IORE C., *Aspetti sciamanici di Orfeo*, in "Orfeo e l'orfismo", a cura di A. Masaracchia, Roma 1993, pp.409-424.

FUBINI E., *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino 1976.

GADAMER, H. G., *Esperienza estetica ed esperienza religiosa*, in "Scritti di estetica", Palermo 2002.

GENTILI B., *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Milano 2006 (Milano 1984).

GOCKEL H., *Mythos und Poesie: zum Mythosbegriff in Aufklärung und Frühromantik*, Francoforte sul Meno 1981.

GUANTI, G., *Estetica musicale. La storia e le fonti*, Milano 1999.

GYÖRGY Lukács, *L'anima e le forme*, tradotto e annotato da S. Bologna, Milano 2002 (Berlino 1911)

ID., *Teoria del romanzo*, traduzione italiana, Milano 2004 (Berlino 1916).

GRIFFERO T., *Oetinger e Schelling. Teosofia e realismo biblico alle origini dell'idealismo tedesco*, Segrate Milano 2000.

GUGLIELMINETTI E., *Il mondo in eccesso. Scambio dei toni in Hölderlin e Novalis*, Milano 2003.

FUBINI E., *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino 1976.

HAERING T., *Novalis als Philosoph*, Stoccarda 1954.

HASENFRATZ H.P., *Unterweltsfahrten. In außereuropäischen Religionen, in Höllen-Fahrten. Geschichte und Aktualität eines Mythos*, a cura di M. Herzog, Stoccarda 2006.

HEDERICH B., *Gründliches Mythologisches Lexikon, Orpheus* (Lipsia 1766), in „*Zeitschrift für Germanistik*“, 1967 (versione digitale in <http://www.zeno.org>

Permalink: <http://www.zeno.org/nid/20002825775>, col. 1809-20).

HIEBEL F., *Novalis: German poet, European thinker, Christian mystic*, Chapel Hill 1954.

IESI F., *Mito*, Torino 2008.

The romantic Imagination: Literature and Art in England and Germany, a cura di Frederick Burwick e Jürgen Klein, Amsterdam-Atlanta 1996.

JAMME C., *Einführung in die Philosophie des Mythos. Neuzeit und Gegenwart*, Teil 2. Darmstadt 1991.

JEANMAIRE H., *La «mania divina»*, in Id., *Dioniso. Religione e cultura in Grecia*, Appendice e aggiornamento bibliografico di F. Jesi, Torino 1972, pp. 104-157.

Die Jugend ist die Poesie des Lebens. Il culto romantico della gioventù, in Jugend. Rappresentazioni della giovinezza nella letteratura tedesca, a cura di M. Pirro e L. Zenobi, "Mimesis", Milano 2011, pp. 91-110 (versione digitale, URL:

https://www.academia.edu/4877082/Jugend_nella_Deutsche_Romantik)

KOFLER P., *La sostituzione negata. Metafora e traduzione nel romanticismo tedesco in Il viaggio della traduzione. Atti del convegno (Firenze, 13-16 giugno 2006), a cura di Maria Grazia Profeti, Firenze 2007, pp. 3-13.*

KUSHNER E., *Le Mythe d'Orphée dans la Litterature Francaise Contemporaine*, Paris 1961.

Le lamine d'oro orfiche. Istruzioni per il viaggio oltremondano degli iniziati greci, a cura di Giovanni Pugliese Carratelli, Milano 2001².

MAGRIS C., *Novalis. Ritorno verso la casa della modernità. Rileggere i classici. Rivoluzionario e amante della tradizione, perché a due secoli dalla morte è ancora attuale l'autore dell'«Enrico von Ofterdingen» e degli «Inni alla notte». Corriere della sera, 21 marzo 2001.*

MÄHL H.J., *Novalis und Plotin, in Novalis, a cura di G. Schulz, Darmstadt 1970.*

MARRA M., *La lingua di Dio: note sul linguaggio poetico, in "Atrium", Anno VI, 2004, n.2, pp.3-4.*

MARRONE R. C. e GUARNIERI E.: *Editoriale: Quel neoromantico di Tolkien*, in "Antares", Nr.03/2012, pp. 3-5.

MATI S. (cur.), *Novalis. Del poeta regno sia il mondo*, Bologna 2005.

MENNINGHAUS W., *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Francoforte sul Meno 1987.

MORETTI Giampiero, *Heidelberg romantica. Romanticismo tedesco e nichilismo europeo*, Napoli 2002.

ID., *L'estetica di Novalis. Analogia e principio poetico nella profezia romantica*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1991

MITTNER L., *Storia della letteratura tedesca 1700-1820*, Torino 1964.

MUNDT-ESPIN C. (cur.), *Blick auf Orpheus. 2500 Jahre europäischer Rezeptionsgeschichte eines antiken Mythos*, Tübinga 2003.

Bibliographie zum Nachleben des antiken Mythos, a cura di Bernhard Kreuz, Petra Eigner, Christine Harrauer. Austrian Academy of Sciences

O' BREIN W.A., *Signs of revolution*, Durham 1995.

ONG W., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, trad. it. Bologna 1982.

Orfeo e l'Orfismo: Atti del Seminario Nazionale (Roma-Perugia 1985-91), a cura di A. Massaracchia, Roma 1993.

Orfici. Testimonianze e frammenti nell'edizione di Otto Kern, traduzione di Elena Verzura, premessa e introduzione di Giovanni reale, Milano 2011.

OTTO W.F., *Le Muse e l'origine divina della parola e del canto*, trad. it., a cura di S. Mati, postfazione di F. Rella, premessa di G. Moretti, Roma 2005 (Darmstadt 1954).

PFOTENHAUER H., *Aspekte der Modernität bei Novalis*, in "Zur Modernität der Romantik", a cura di Dieter Bänsch, Stoccarda 1977.

PÖGGELER O., *Dichtungstheorie und Toposforschung*, in *Toposforschung*, a cura di M. L. Baeumer, Darmstadt 1973, pp. 23-135.

POTT S., *Poetiken. Poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke*, Berlino - New York 2004.

PROFETI Maria Grazia (cur.), *Il viaggio della traduzione. Atti del convegno (Firenze 13-16 giugno 2006)*, Firenze 2007.

PROPP V., *Morfologia della fiaba*, trad. it., Roma 1992 (San Pietroburgo 1928/ Torino 1966).

REHM W., *Orpheus. Der Dichter und die Toten: Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis, Hölderlin, Rilke*, Düsseldorf 1950.

RELLA F., *L'estetica del Romanticismo*, Roma 1997.

Antike-Rezeptionen in der deutschen Literatur, a cura di Olaf Hildebrand e Thomas Pittrof (curr.), Friburgo 2004, in «Studi Germanici», XLIV (2006).

Romanticismo e musica: l'estetica musicale da Kant a Nietzsche, antologia e saggio introduttivo di G. Guanti, Torino 1981.

ROMMEL G., *Imagination in the Transcendental Poetics of Novalis*, in "The Romantic Imagination: Literature and Art in England and Germany", a cura di F. Burwick e J. Klein, Amsterdam - Atlanta 1996, p.95 e sgg.

RUPRECHT E., *Novalis als Kunder eines poetischen Christentums*, in "Novalis. Hymnen und Geistliche Lieder", Friburgo 1948, pp. 65-98.

SEPPILLI A., *Poesia e Magia*, Torino 1971, pp.181 - 206.

SCHULZ G., *Novalis. Leben und Werk Friedrich von Hardenbergs*, Monaco 2011.

SCHLESIER R. (cur.), *Faszination des Mythos - Studien zu Antiken und modernen Interpretationen*, Basel -Frankfurt/Main 1991

SIMONIS A., *Mythos*, in "Metzler Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie", a cura di A. Nünning, Stoccarda e Weimar 2001 (Stoccarda 1998).

STORCH W., *Mythos Orpheus. Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann*, Lipsia 2006⁴ (Lipsia 1997).

STRAUSS W. A., *Descent and return: The Orphic theme in modern literature*. Cambridge, Massachusetts 1971.

UERLINGS H. (cur.), *Theorie der Romantik*, Stoccarda 2000 (Tubinga 1970).

VALK T., *Der Dichter als Erlöser poetischer Messianismus in einem späten Gedicht des Novalis*, in „Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein“, a cura di Olaf Hildebrand, Böhlau, Köln, Weimar, Wien, 2003, pp.70-81. Nuova pubblicazione sul Goethezeitportal, 06.02.2005.

URL:

http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/novalis/valk_messianismus.pdf

VELARDI R., *Enthousiasmòs: possessione rituale e teoria della comunicazione poetica in Platone*, Roma 1989.

VERSARI M., *Novalis. Iniziazione e poetica*, Bologna 2011.

WALKER D.P., *Spiritual magic and Demonic magic. From Ficino to Campanella*, USA e Canada 2003² (Londra 1958).

WALZEL O., *Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*, Berlino 1800.

WENDERS W., *L'atto di vedere*, trad. it., Milano 1992.

WILPERT G.v., *Sachwörterbuch der Literatur. Deutsche Autoren. Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch nach Autoren A-Z*, Stoccarda 2004⁴ (Stoccarda 1964).

WOOD D. (cur.), *Notes for a Romantic Encyclopedia: Das Allgemeine Brouillon*, Cambridge 2003.

YATES F.A., *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, vol.2, Londra 1964.

ZIEGLER K., *Orpheus in Renaissance und Neuzeit*, in "Form und Inhalt: Kunstgeschichtliche Studien", Festschrift Otto Schmitt zum 60. Geburtstag, a cura di H. Wentzel, Stoccarda 1950, pp. 239-256.

ZIMMERMANN H.D., *Die Götter des Griechenlands. Zu Friedrich Schiller und Friedrich Hölderlin*, in "Schiller und die Antike", a cura di P. Chiarini e W. Hinderer, Würzburg 2008, pp.75-89.

ZIPES J., *Who's Afraid of the Brothers Grimm?*, in "Fairy Tales and the Art of Subversion", Londra - New York 2012 (Londra 1983).