



laboratorio dell'immaginario  
issn 1826-6118

rivista elettronica  
[http://cav.unibg.it/elephant\\_castle](http://cav.unibg.it/elephant_castle)

**IL FRAMMENTO**  
a cura di Michela Gardini  
ottobre 2012

RAUL CALZONI

## **Geroglifico e frammento. L'Egitto e la *Frühromantik* di Novalis**

Per le sue caratteristiche formali, l'intera opera di Friedrich von Hardenberg, l'autore romantico della Cerchia di Jena universalmente noto con lo pseudonimo di Novalis, si offre con particolare efficacia a una riflessione attorno al frammento: i suoi unici due romanzi, *Die Lehrlinge zu Sais* (I discepoli di Sais) e *Heinrich von Ofterdingen* (Enrico di Ofterdingen), apparvero entrambi postumi e incompiuti nel 1802, mentre in vere e proprie raccolte di frammenti è giunto sino a noi il pensiero filosofico dell'autore.

Nell'opera di Novalis il frammento rappresenta una "prefigurazione della sua poetica" (Striedter 1985) e si innalza a strumento gnoseologico e a tramite verso l'infinito che trova, inoltre, un'espressione visuale nel geroglifico di tradizione egizia e nell'arabesco di discendenza orientale. Noto è di per sé quell'interesse del Romanticismo tedesco per l'Oriente *tout court* che, già nei primi decenni dell'Ottocento, fu sprezzantemente definito "indomania". Con questo termine si alludeva all'inclinazione romantica a falsificare l'immagine dell'Oriente con l'intento di trovarvi, da un lato, quanto serviva a criticare il presente e, dall'altro, la totalità e l'unità primigenia alla quale nostalgicamente tendevano già gli adepti della *Frühromantik*. Nell'Oriente, infatti, i romantici della cerchia di Jena ricercavano un immaginario misticheggiante atto a promuovere una rigenerazione dell'Europa.

A tale proposito, l'interesse di Friedrich e August Wilhelm Schlegel per le culture orientali è paradigmatico del comune sentire dei romantici radunatisi dal 1796 attorno ai due fratelli nella cittadina della Turingia. Nel *symphilosophieren* – "filosofare insieme" – del

primo romanticismo tedesco, la riflessione attorno all'Oriente rappresentava un passaggio obbligato, non solo perché il suo studio rientrava negli obblighi di ciascun dotto del tempo. A occupare lo studio degli eruditi dell'epoca erano in particolare le lingue e le mitologie orientali, per le quali l'attenzione di August Wilhelm Schlegel non si esaurì mai. Infatti, ancora nel 1823, quando si era conclusa da oltre un ventennio la temperie preromantica, egli diede alle stampe il primo numero della rivista *Indische Bibliothek* (Biblioteca indiana), non lasciandosi sfuggire l'occasione per ribadire in un contributo intitolato *Indische Sphinx* (Sfinge indiana) il proprio interesse per il mondo egizio e i suoi misteri:

il celebre padre Kircher ha curato un Edipo egizio; in un senso simile è inteso il presente titolo, solo che non mi impegno a risolvere enigmi, ma intendo accontentarmi di averli sollevati. Anche l'aggettivo, sfinge indiana, non è da intendere come se gli indiani stessi ci avessero dato degli enigmi al pari degli egizi coi loro geroglifici: ma deve solo indicare che attraverso la conoscenza della lingua, dei monumenti scritti e in pietra dell'India, si presentano molti nuovi compiti da risolvere. Finché appare impossibile estendere le nostre conoscenze storiche da un lato o dall'altro, dobbiamo quietarci nella nostra ignoranza. Ma non appena un qualche raggio, anche solo unico e disperso, irrompe nell'oscurità del mondo primitivo, si desta la speranza e con essa sorge proporzionalmente l'obbligo di indagare almeno l'indagine dei fatti finora occulti. (Schlegel 1823: 232)

La *Indische Bibliothek* usciva in un momento di particolare importanza per lo studio della cultura egizia. Nella chiusa del passo citato, A. W. Schlegel si riferisce, infatti, implicitamente a un evento fondamentale per la comprensione del mondo dei faraoni verificatosi solo un anno prima della pubblicazione della rivista. Nel 1822, Jean François Champollion aveva, infatti, decifrato i geroglifici grazie alla stele di Rosetta e aveva sostenuto che la scrittura egizia era una combinazione tra fonetica e ideogrammi, aprendo con ciò la strada alle considerazioni che, nella *Philosophie der Geschichte* (Filosofia della storia, 1828), Friedrich Schlegel avrebbe espresso paragonando gli ideogrammi cinesi e i geroglifici egiziani:

Nei geroglifici il respiro simbolico che ancora li avvolge, assieme al nudo significato della parola, è come una veste animatrice della vita, come l'essenza d'uno spirito superiore che abita all'interno ed è di una importanza profondamente più sentimentale della bella dote di ogni scrittura od iscrizione destinata ad uno scopo superiore che ancora sopraggiunge alla mera lettera che designa il nome o il fatto. (Schlegel 1971: 71).

Se i fratelli Schlegel maturarono queste convinzioni dopo la decodificazione dei geroglifici, per comprendere il significato che il primo Romanticismo attribuì all'Oriente, è fondamentale rivolgersi ai contributi che apparvero fra il 1798 e il 1800 su *Athenaeum*. Il triennio di pubblicazione della principale rivista della Cerchia di Jena delimita cronologicamente l'esistenza stessa della *Frühromantik*, mentre i testi in esso ospitati restituiscono ad ampio spettro l'immagine preromantica dell'Oriente. Per comprendere quest'ultima, ci si può richiamare a quanto è stato recentemente sostenuto a proposito di Friedrich Schlegel, che “nel 1800 [...] scrive in un articolo intitolato “Discorso sulla poesia”: “è in Oriente che dobbiamo cercare il supremo romanticismo” (Droit 1989: 124). In una lettera indirizzata a Ludwig Tieck nel 1803, Schlegel avrebbe poi riconosciuto nell'India la

madre della totalità. Ma [...] non è di un'altra Grecia che Schlegel ha bisogno, bensì d'una madre della Grecia, d'una madre assoluta. La scoperta di un'antichità differente non gli basta. Ha bisogno di qualcosa di più dell'antico: del primitivo, dell'originario, della prima nascita. Non si accontenta del fatto che l'India esista, che all'improvviso un continente intellettuale, spirituale, letterario si offra all'esplorazione, con la sua possibile diversità e le prevedibili sorprese della sua inquietante estraneità. A Schlegel è necessario che questa terra madre sia la procreatrice originaria, [...] che tutto l'umano sia suo discendente. [...] L'India è primitiva piuttosto che indiana. Primitiva, dunque perfetta. (Droit 1989: 126)

Già nella raccolta di frammenti *Blüthenstaub* (Polline, 1797-1798), che programmaticamente enuncia i temi e i motivi della riflessione novalisiana attorno all'uomo e alla natura che si sarebbe in seguito

svilupata attorno all'indagine del rapporto fra l'uno e il tutto, non solo il poeta si mette, al pari di Schlegel, alla ricerca "del primitivo, dell'originario, della prima nascita", ma il frammento rappresenta lo strumento privilegiato di questa ricerca. Novalis gli attribuisce, infatti, la capacità di essere "polline" per il futuro, come inequivocabile veicolano il titolo della raccolta e il frammento che chiude il manifesto romantico dello scrittore:

III. L'arte di scrivere libri non è stata inventata. È però sul punto di esserlo. Frammenti come questo sono semenzai letterari. Potrebbe esserci naturalmente tra essi qualche granello sterile; cionondimeno, che almeno ne germogli qualcuno! (Novalis 2008: 68)

Benché *Polline* si apra con l'incitazione "Amici, il suolo è povero: dobbiamo spargere copiosi semi, che tuttavia ci daranno soltanto un magro raccolto!" (Novalis 2008: 49), Novalis nutrì e coltivò la speranza che i frammenti sparsi a Jena potessero germogliare in una lingua cifrata capace di portare a sintesi gli opposti del creato. Egli sperava, insomma, di riportare in vita la "lingua perduta in cui individuo e universo coincidono" (Leusing 1993: 3) parlata nei tempi delle origini dell'umanità. La riscoperta di questa leggendaria lingua avrebbe reso possibile inventare "l'arte di scrivere libri" e, come si legge nel secondo frammento di *Polline*, essa sarebbe stata costituita di "suoni e di linee", avrebbe reso "facile l'amministrazione dell'universo" ed "evidente la concentricità del mondo degli spiriti" (Novalis 2008: 49). In altre parole, grazie a questa lingua fatta di "suoni e di linee", sarebbe stato possibile superare già il maggiore ostacolo che l'autore scorgeva sulla via della realizzazione del proprio programma romantico. Il primo frammento di *Blüthestaub* constata, infatti, la situazione di stallo nella quale si trovava l'uomo alla fine del Settecento: "Cerchiamo dappertutto l'incondizionato e troviamo sempre soltanto cose" (49). Questo frammento rende con efficacia lo statuto ontologico dell'individuo all'inizio della *Frühromantik*, mentre è dalla constatazione di un'impossibilità gnoseologica capace di andare oltre la fatticità del reale che Novalis muove alla ricerca dell'incondizionato oltre le cose.

Non a caso, una celebre lirica novalisiana del 1800 destinata a trovare posto nell'*Enrico di Ofterdingen* recita:

Quando numeri e figure  
non saranno più la chiave di tutte le creature,  
quando quelli che cantano e baciano  
sapranno più degli eruditi,  
quando il mondo tornerà a essere  
vita libera e vero mondo,  
quando poi luce e ombra  
si ricongiungeranno in un genuino chiarore,  
e quando in fiabe e in poesie  
si riconosceranno le storie eterne del mondo,  
allora di fronte a un'unica parola magica  
si dileguerà ogni falsità.  
(Novalis 1978: 188).

Questa poesia coagula in pochi versi gran parte dell'immaginario poetico di Novalis, invocando l'alba di una nuova età dell'oro dell'umanità, in cui la frammentarietà è superata grazie a un'elevazione dello spirito e a una sintesi degli opposti capace di (ri)condurre l'uomo alle radici di una totalità e di una completezza ormai perdute. Sogno costantemente vagheggiato dai romantici tedeschi, quest'ultima assume nell'intera produzione di Novalis i tratti di un'utopia, che innerva lo *Enrico di Ofterdingen*, trovando il proprio precipitato visuale più esplicito nel "fiore azzurro": esso si impone nel romanzo come un poliedrico simbolo di perfezione, poesia e totalità irraggiungibili. Perciò, tutta la prosa e la lirica di Novalis anela all'infinito e alla totalità attraverso il "frammento", allineandosi perfettamente all'ideale della "poesia romantica universale e progressiva", il cui "scopo non è solo quello di unificare nuovamente tutti i generi separati della poesia e di porre in contatto la poesia con la filosofia e la retorica" (Schlegel 2008a: 167), come recita il programmatico frammento I 16 di *Athenaeum*. Avalendosi del frammento, che inoltre "deve essere completamente separato dal mondo circostante come una piccola opera d'arte e deve essere compiuto in se stesso, come un riccio"

(Schlegel 2008a: 180), Novalis si impegnò nel progetto di “romanticizzazione del mondo” e “poeticizzazione delle scienze” (HeGENER 1975) a cui la canzone citata dallo *Enrico di Ofterdingen* fa riferimento. Nel *Lied* non viene, infatti, solo affermata la supremazia del sentimento sulla ragione (“quando quelli che cantano e baciano sapranno più degli eruditi”), ma è pure annunciato l'avvento di un “mondo vero”, nel quale gli opposti saranno portati a sintesi (“luce e ombra si ricongiungeranno in un genuino chiarore”). Per rendere, però, possibile un ritorno all'antichità, in cui l'uomo conduceva una “vita libera”, è necessario ricercare quella “parola magica” che appartiene a un mondo ormai sommerso e dimenticato dalla memoria. Da qui, l'interesse di Novalis per il passato remoto della storia dell'umanità e per i luoghi in cui esso si svolse e nei quali è ancora possibile scorgere l'unità fra l'uomo e la natura. Novalis si mise alla ricerca del “vero mondo” attraverso la poesia che l'autore, dopo averla cercata come un “rabbdomante” (Novalis 1960: 297), utilizzò per pervenire alla “parola magica” capace di dischiudere i segreti del creato e “ritrovare il senso originario” (Novalis 1968: 38). Come si legge nei *Discepoli di Sais*, “la poesia è stata lo strumento preferito dei veri amici della natura” (Novalis 2001: 127), perciò essa è stata la fine e il mezzo dell'arte novalisiana del frammento. Non a caso, l'autore si avvale della parola poetica per penetrare nelle maglie del tempo e tornare alle origini del mondo, quando scienza e mitologia erano una sola cosa:

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 e necessario ed hanno ridotto in frammenti quella natura incommensurabile formando numerose nature piccole e gradevoli (Novalis 2001: 127).

Lungo l'opera filosofica, lirica e narrativa dell'autore, la ricerca della “unica lingua” parlata un tempo dagli scienziati e dai poeti si è svolta attraverso mondi reali e fantastici. Nello *Enrico di Ofterdingen*

gen il luogo in cui il poeta ricerca la parola magica e illuminante, capace di diventare “accordo fra segni e [...] figure ” (Novalis 1978: 138) del creato, è il regno di Arturo: una sorta di fantasmagorica Atlantide dove si svolge il *Märchen*, la fiaba che racconta la vittoria simbolica della poesia sulla ragione narrata da Klingsohr in occasione del fidanzamento di sua figlia con Enrico. Con questi versi si chiude la fiaba incastonata nell'opera come un diaframma fra la prima parte – intitolata *Die Erwartung* (L'attesa) – e la seconda – *Die Erfüllung* (Il compimento) rimasta inconclusa – del romanzo:

Fondato è il regno dell'eternità  
In amore e in pace finisce la battaglia,  
Passato è il lungo sogno di dolore,  
Sofia è per l'eterno sacerdotessa dei cuori.  
(Novalis 1978: 162).

Grazie al sentimento è possibile nella fiaba la fondazione del “regno dell'eternità”, in cui la frammentarietà è ricomposta in una totalità originaria. Nello *Enrico di Ofterdingen* il regno della ritrovata armonia e dell'unità è, quindi, un prodotto della fantasia del poeta. Nei *Discepoli di Sais*, invece, il luogo dell'unione fra uomo e natura è, sin dal titolo dell'opera, delimitato da coordinate spazio-temporali precise che rimandano all'antico Egitto. Fu, infatti, nei misteri egizi che Novalis, prima di ricercare la sintesi fra uno e tutto nel regno della poesia pura di cui il *Märchen* è rappresentativo, cercò di individuare “la grammatica” della “scrittura straordinaria” della totalità (Novalis 2001: 105). Con quest'ultima formulazione, l'autore intendeva riferirsi anche all'arte egizia del geroglifico, le cui forme e figure non erano allora state ancora decifrate e, perciò, si offrivano come possibile raffigurazione del frammento romantico. Il geroglifico e il frammento, entrambi inesauriti e tendenti all'infinito, si trovano in stretta connessione nell'opera novalisiana; ciò dipende dal fatto che, anche prima di unirsi al cenacolo dei fratelli Schlegel, l'autore fu stimolato a intraprendere lo studio della tradizione egizia da una serie di fatti contingenti.

Nota è di per sé l'attenzione riservata dalla Germania dell'epoca per il luogo, definito "terra delle meraviglie, dei misteri e delle fiabe" (Mor 1999) in un trattato anonimo del 1786: le *Aegyptische Merkwürdigkeiten aus alter und neuer Zeit. Ein raisonniertes Auszug aus Herodots, Diodors, Strabo's, Plutarchs und anderer alten Schriftsteller Werken und aus den neuern Reisenachrichten Shaws, Pockets, Nordens, Niebuhrs und Savarys*. Attraverso quest'opera, Novalis derivò un'immagine del regno dei faraoni mediata dalla tradizione di Erodoto, Diodoro, Strabone e Plutarco che lo indusse a confrontarsi con una mitologia e con una ritualità misteriosa retta dall'unità fra l'uomo e la natura. Accanto a questo trattato, un'altra fonte novalisiana furono *Die Hebräischen Mysterien oder die Älteste religiöse Freymaurerey* (1788) di Karl Leonhard Reinhold, in cui l'autore, come si legge in quarta di copertina della traduzione italiana dell'opera,

filosofo, massone e Illuminato, si propone di dimostrare come Mosè fosse in realtà devoto al principio panteistico – e spinoziano – dell'Uno-Tutto, ovvero alla religione naturale che egli ricavò dalla frequentazione dei misteri egizi e che decise di porre al centro del monoteismo giudaico-cristiano. Mosè si vide cioè costretto a tradurre quella verità filosofica nella più accessibile immagine di una divinità tutelare antropomorfa, al fine di dare al suo popolo un'identità nazionale. (Reinhold 2011)

L'attenzione di Novalis per i misteri egizi si rivolgeva, in particolare, a una ritualità funeraria che preludeva alla vita oltre la morte. Nei misteri egizi l'individuo poteva guadagnarsi l'immortalità attraverso alcune prove, in seguito alle quali, se ritenuto degno, poteva ricongiungersi con una natura le cui diverse manifestazioni erano esse stesse divinità nella religione del Nilo. Basti pensare al mito egizio della creazione, secondo il quale dal Caos (Nun) primordiale spuntò all'improvviso Atum, sino a quel momento rimasto nascosto in un bocciolo di loto, che sotto la specie di Ra (sole) creò due figli divini, Sciù (dio dell'aria) e Tefnet (dea dell'umidità), dai quali sarebbero nati Gheb (dio della terra) e Nut (dea del cielo), genitori a loro volta di due maschi, Osiride [Fig. 1] e Seth, e di due femmine, Iside e Neftis [Fig. 2].



Fig. 1: Pokocke 606.



Fig. 2: Pokocke 604.

I misteri dell'antico Egitto, trasmessi non solo dai geroglifici delle piramidi ma anche dall'oscuro libro dei morti, sembravano promettere a Novalis quell'immortalità che andava cercando da tempo dal 1794, quando Sophie von Kühn morì di tisi, lasciando il poeta nello sconforto. La scomparsa dell'amata determinò una svolta nella vita e nella produzione novalisiana, che dal quel momento sarebbe stata caratterizzata dalla volontà di ricercare l'unione oltre la morte con Sophie attraverso la poesia, come emblematicamente testimoniano le *Hymen an die Nacht* (Inni alla notte, 1800). Anche perciò, nei *Discepoli di Sais*,

l'iniziazione ai misteri egiziani diventa il canale di accesso a piani della realtà banditi dalla ragione, alle sfere sovrasensibili. L'Egitto iniziatico di Novalis e l'evoluzione dell'uomo da essere mortale a essere «immortale», in quanto individuo che ha ricomposto la sua interiorità e, riappropriatosi dell'antica facoltà cognitiva dell'uomo, l'intuito, e in grado di accedere ad un grado superiore di conoscenza. (MOR 2002: 183)

Questa concezione dell'Antico Egitto attraversa, d'altronde, la seconda metà del Settecento, riemergendo dai romanzi *Aylo und*

*Dschadina oder die Pyramiden, eine ägyptische Geschichte* di Friedrich Eberhard Rambach, *Geschichte des ägyptischen Königs Sethos* di Jean Terrasson, *Sesostris, Pharao von Mizraim. Eine Geschichte der Urwelt* di Johann Christoph Röhling e *Die Geheimnisse der alten Ägyptier. Eine wahre Zauber- und Geistergeschichte des achtzehnten Jahrhunderts* di Christian Heinrich Spieß, ma anche dalle fiabe, come *Der Stein der Weisen* e *Die Salamandrin und die Bildsäule* di Christoph Martin Wieland e *Alme oder ägyptische Märchen* di Christiane Benedikte Naubert.

Al di là di questa tradizione letteraria, esiste però un momento preciso in cui è possibile collocare l'insorgenza dell'attenzione di Novalis per la cultura egizia. Essa ha un mediatore di eccezione, ovvero Friedrich Schiller, del quale Novalis nel semestre invernale del 1789 seguì le lezioni all'Università di Jena. Durante quell'anno accademico, Schiller tenne la lezione *Die Sendung Moses* (*La missione di Mosè*), in cui riflettendo su cosa significhi essere "umano", il dioscuoro del Classicismo di Weimar rappresentò Mosè come un filosofo, un politico e poeta (cfr. Schiller 1970: 391-396) che unì il suo popolo in quel monoteismo dal quale discese la nascita della civiltà occidentale. Figura di svolta dell'Antico Testamento e della storia dell'umanità, Mosè avrebbe quindi rivelato l'esistenza di un solo Dio, confutando il pantheon divino dell'antica tradizione egizia. In questo contesto, una volta estintesi le dinastie dei faraoni, i geroglifici sarebbero stati utilizzati, secondo Schiller, come un linguaggio segreto per custodire la rivelazione del monoteismo. In altri termini, la pluralità semantica dei geroglifici avrebbe custodito un segreto indicibile e, anche perciò, essi esercitarono un certo fascino su Novalis che, fra i misteri dell'antichità, cercava la chiave per accedere ai segreti della natura, della vita e della morte.

Sempre a Schiller si deve, inoltre, una ballata che in quegli stessi anni corroborò la percezione che i geroglifici contenessero un mistero non rivelato e fossero la lingua cifrata di una comunità di adepti e iniziati ai segreti della natura. In *Das verschleierte Bild zu Sais* (*L'immagine velata di Sais*, 1795), Schiller si avvale del topos antico secondo il quale, nel tempio della città del Delta che oggi si chiama Sa el Hagar, sarebbe stata custodita una statua velata di Isi-

de. Richiamandosi alla tradizione della Dea di Sais, che era una personificazione della natura (Assmann 2000), il poeta ricordava, inoltre, che sul basamento della statua si trovava un'iscrizione che custodiva il segreto più profondo del creato. Il riferimento a questo mito era, d'altronde, già presente nella *Missione di Mosè*, dove Schiller scriveva che "sotto un'antica statua di Iside si leggono le parole: 'Io sono, ciò che è' e su una piramide nei pressi di Sais si trova la primordiale e degna di nota incisione 'Io sono tutto ciò che è, che fu e che sarà, nessun essere mortale ha sollevato il mio velo'" (Schiller 1970: 385). Già nel trattato *Vom Erhabenen* (*Sul sublime*, 1793), Schiller si era avvalso dell'immagine della dea velata (Hadot 2006) per sostenere che

tutto ciò che è velato, tutto ciò che è misterioso, contribuisce all'orribile ed è perciò capace di generare il sublime. Di questo tipo è l'iscrizione che si leggeva a Sais in Egitto sul tempio di Iside. 'Io sono tutto ciò che è, che è stato e che sarà. Nessun essere mortale ha sollevato il mio velo'. (Schiller 1962: 191)

Con le stesse caratteristiche, la misteriosa iscrizione riemerge nella ballata di Schiller dedicata all'*Immagine velata di Sais*, dove l'attenzione del poeta si concentra sul disvelamento del suo significato. In linea con la tradizione egizia e greca di questo topos dell'antichità (Assmann 1999), la ballata schilleriana narra dell'arrivo di un giovane a Sais, mosso dalla sete di apprendere i segreti del sapere dei sacerdoti del tempio della città. Giunto alla meta, egli si trova al cospetto della statua di Iside custodita nella rotonda dell'edificio sacro e viene a sapere che sotto il velo della dea si cela la verità; al contempo, però, il sacerdote che lo accompagna informa il giovane che solamente la dea può alzare il velo. Trasgredendo il divieto, il discepolo si reca di notte nella rotonda e solleva il velo, scoprendovi qualcosa che non potrà mai diffondere, perché verrà trovato senza sensi il giorno seguente ai piedi della statua. Privato della serenità da ciò che ha visto e caduto nel più profondo sconforto, il giovane morirà prematuramente senza svelare ciò che vide, così come rivela la chiusa di intonazione gnomica della ballata:

“Guai a chi,” con queste parole egli ammoniva,  
 se domande impazienti lo pressavano,  
 “guai a chi alla verità si accosta nella colpa,  
 piacevole per lui non sarà mai”.  
 (Schiller 2005: 57)

Il distico finale della ballata richiama alla necessità di un'iniziazione alla verità tramite un apprendistato nel tempio di Iside, grazie al quale avvicinarsi senza colpa al segreto custodito della statua della dea. In questa direzione si muove Giacinto ne *I discepoli di Sais*, il protagonista della fiaba che, posta da Novalis al centro del romanzo, si richiama esplicitamente al mito della statua di Iside. Sotto il velo di quest'ultima, il giovane protagonista della breve prosa novalisiana non scopre, però, alcuna verità orribile o sublime, ma trova l'immagine della propria amata.

Se, da un lato, Novalis propone così un'apoteosi dell'amore inteso come unica forza universale, dall'altro lato, i suoi *Discepoli di Sais* si offrono agli insegnamenti del maestro del tempio, ricordando il monito espresso nella ballata di Schiller. Gli adepti del maestro novalisiano compiono, infatti, nel romanzo un percorso di iniziazione ai misteri della natura attraverso “cifre e figure” dell'antico Egitto, avvertendo la necessità di una guida per comprendere la

grande scrittura cifrata che si scorge dappertutto: sulle ali, sui gusci d'uovo, nelle nuvole, nella neve, nei cristalli e nelle formazioni rocciose, sulle acque che ghiacciano, nella struttura interna e nell'aspetto esteriore delle montagne, delle piante, degli animali, degli uomini, negli astri del cielo, sulle lastre di pece e di vetro che vengono toccate e colpite, nella limatura intorno a una calamita e nelle singolari congiunzioni del caso (Novalis 2001: 105).

Alla ricerca di ri-velazioni (Prezzo 2008) attraverso l'immagine velata di Sais, Schiller trasmise a Novalis non solo il proprio interesse per i misteri dell'Antico Egitto, ma pure un bagaglio di fonti che questi utilizzò per costruire la propria immagine misterica del regno dei faraoni. Grazie alle *Aegyptische Merkwürdigkeiten*, Novalis poteva trovare conferma dell'esistenza dell'iscrizione della statua

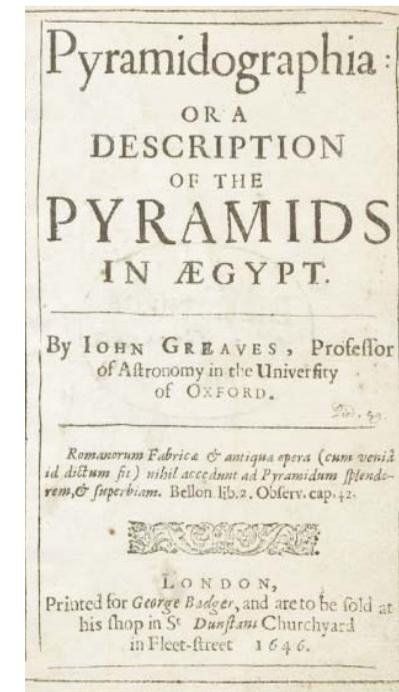
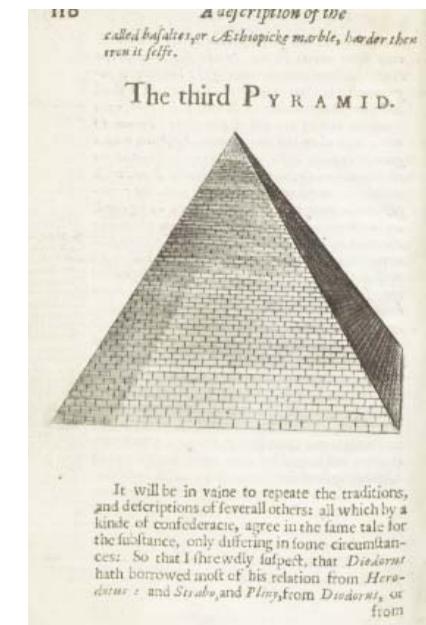
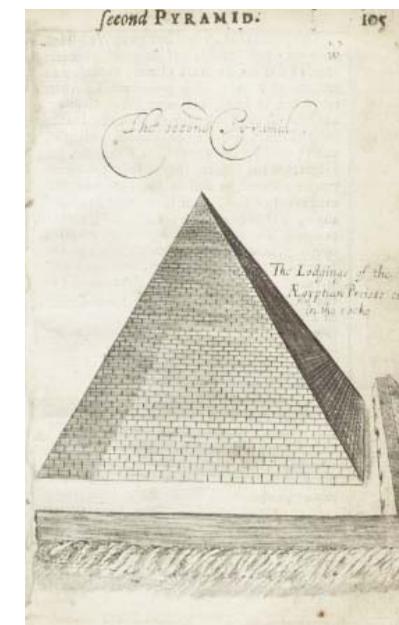


Fig. 3: Greaves I.

Fig. 4: Greaves 105.

Fig. 5: Greaves I 10.



di Iside, e attraverso i trattati odeoporici *Pyramidographia, or A Discourse of the Pyramids in Egypt* (1646) di John Greaves [Figg. 3-4-5], *Description de l'Égypte, contenant plusieurs remarques curieuses sur la géographie ancienne et moderne de ce pais. Composée sur les mémoires de M. De Maillet* (1735) di Jean-Baptiste Le Mascrier, *A Description of the East and Some other Countries* (1743-1745) di Richard Pokocke, *Voyage d'Égypte et de Nubie* (1755) di Frederic Louis Norden e *Reisebeschreibung nach Arabien und andern umliegenden Ländern* (1774-1778) di Carsten Niebuhr, il poeta era messo nella condizione di visualizzare l'antico Egitto e cercare di penetrarne i misteri. Questi scritti, corredati nella maggior parte dei casi da apparati iconografici, contribuirono all'elaborazione del canovaccio dei *Discepoli di Sais*, che Novalis in *Fragmente und Studien 1799-1800* (Frammenti e studi, 1799-1800) riassume come segue, al quale è possibile sovrapporre alcune tavole contenute nel trattato di Pokocke [Fig. 6]:



Fig. 6: Pokocke 482.



Fig. 7: Pokocke 604.

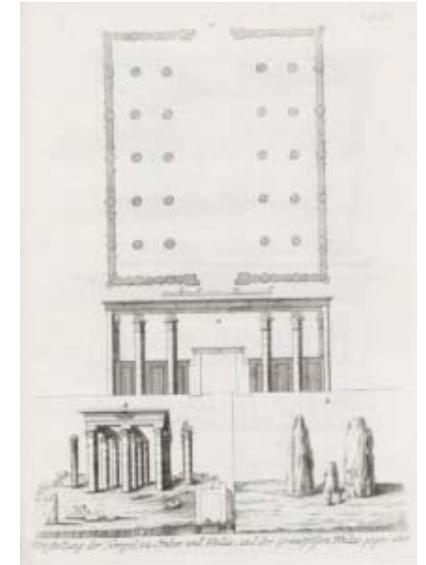


Fig. 8: Pokocke 572.



Fig. 9: Pokocke 574.

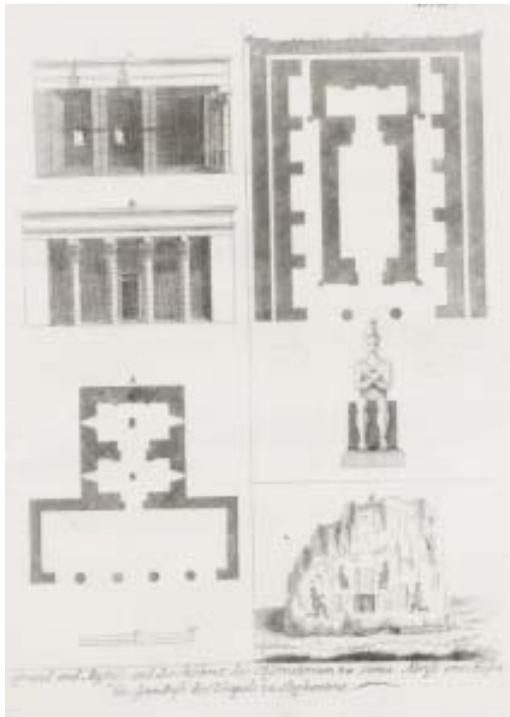


Fig. 10: Pokocke 576.



Fig. 11: Pokocke 552.



Fig. 12: Pokocke 554.

233. *Trasformazione del tempio di Sais*

Apparizione di Iside. [Fig. 7 e rimando a Fig. 2]

Morte del Maestro.

Sogni nel tempio. [Figg. 8-9-10]

Avvento degli dei greci.

Sta[tua] di Memnone. [Figg. 11-12-13]

Viaggio alle Piramidi. [Fig. 14]

Il fanciullo e il suo Giovanni. Il Messia della natura. *Nuovo testamento* – e nuova natura – come una *nuova Gerusalemme*. (Novalis 1993, vol. II: 674).

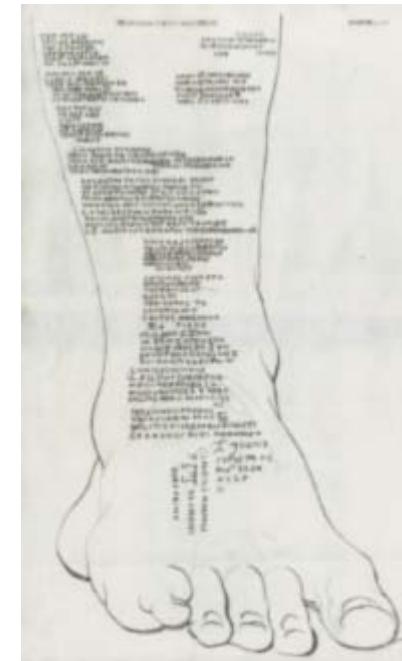
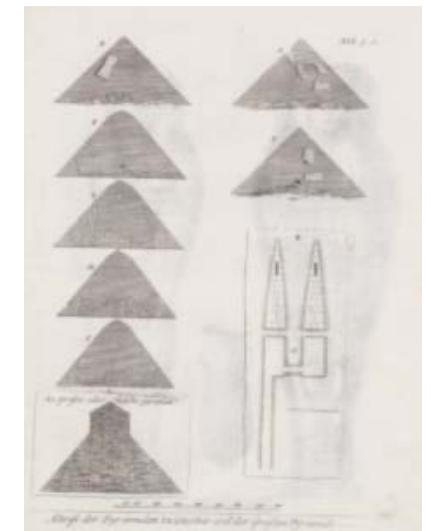


Fig. 13: Pokocke 556.

Fig. 14: Pokocke 520.



Le opere di egiptologia ricordate testimoniano la vera e propria "febbre per i misteri egizi" che coinvolse la cultura tedesca del secondo Settecento, ma "se gettiamo uno sguardo in questi scritti, ci rendiamo presto conto che gli antichi non sono studiati per amore nei loro confronti. Si trattava allora di trovare modelli per il proprio tempo e per i suoi problemi. Negli antichi misteri si rico-

noscevano le società segrete del tardo XVIII Secolo” (Assmann 2005: 13). Se è vero che le società segrete massoniche si impossessarono dell’immagine dell’Egitto accogliendo nei propri riti una simbologia e un’iconografia ancora oggi facilmente individuabile, è anche vero che l’attenzione per l’Antico Egitto era sollecitata nella Cerchia romantica di Jena dagli stessi fratelli Schlegel, che per dare forma visiva al frammento romantico ricorsero alle immagini dell’arabesco e del geroglifico. Ad esempio, per definire il fine della poesia romantica Friedrich Schlegel si servì esplicitamente della metafora del geroglifico:

Secondo le mie opinioni e il mio uso linguistico, è romantico, appunto, ciò che ci rappresenta un argomento sentimentale in una forma fantastica. [...] Ma cos’è questo sentimentale adesso? Ciò che ci parla, ciò in cui domina il sentimento, non dei sensi bensì spirituale. La fonte e l’anima di tutta questa commozione è l’amore e nella poesia romantica lo spirito dell’amore deve aleggiare ovunque, visibile invisibile: ecco la definizione della poesia romantica [...] È un essere infinito, né è pensabile che il suo interesse si fissi e aderisca solo alle persone, ai fatti, alle situazioni e opinioni personali: per il vero poeta, tutto questo, per quanto intimamente lo possa racchiudere la sua anima, è solo un accennare al sommo, infinito, geroglifico dell’unico, eterno amore e della sacra pienezza vitale della natura creatrice. Solo la fantasia può comprendere l’enigma di questo amore e rappresentarlo come tale; e quest’elemento è la fonte del fantastico nella forma di tutte le rappresentazioni poetiche. (Schlegel 2008b: 684-685)

Qui, nel *Brief über den Roman (Lettera sul romanzo)* contenuto nel *Gespräch über die Poesie (Dialogo sulla poesia, 1800)*, Friedrich Schlegel si avvale dell’espressione “sommo, infinito, geroglifico dell’unico, eterno amore” per dare forma visuale agli obiettivi della poesia sentimentale romantica. Essi sono, da un lato, il raggiungimento dell’eterno amore e, dall’altro, la scoperta della pienezza di una natura che plasma l’esistente.

Nell’*Enrico di Ofterdingen*, la tradizione mediata da Schiller della statua velata di Sais e la concezione schlegeliana della poesia senti-

mentale mossa dall’eterno mistero dell’amore convergono nei quesiti che la sfinge pone a Favola:

La sfinge domandò: – Che cosa viene più improvviso della folgore? – La vendetta – rispose Favola. Qual è la cosa più passeggera? – Possesso ingiusto. – Chi conosce il mondo? – Chi conosce se stesso. – Qual è l’eterno mistero? – L’amore. (Novalis 1978: 154)

La riflessione di Novalis sulla lingua dei geroglifici, intesa come *medium* fra anima e mondo, si manifesta, infatti, anche nelle valenze simboliche che l’Egitto assume nel *Märchen* con cui si conclude la prima parte dell’*Enrico di Ofterdingen*, in cui Favola entra nel mondo dell’oscurità, così come se entrasse in una piramide. L’episodio è strutturalmente e tematicamente centrale nel romanzo, perché rappresenta allegoricamente i misteri del contatto e dell’unione del corpo e dell’anima, della poesia e della scienza, dell’uno e del tutto. L’esperienza misterica della totalità avviene attraverso la catabasi in una stanza oscura, del tutto simile alle sale del sarcofago delle piramidi, e la successiva anabasi alla vita, dopo avere visitato il mondo sotterraneo dei defunti. Nel *Märchen*, Favola fugge, infatti, a uno scrivano che complotta per impossessarsi del regno di suo padre, entrando nel regno delle immagini in negativo attraverso una porta segreta:

la piccola Favola scese un bel tratto. Uscì infine su uno spiazzo libero, adorno in giro d’un sontuoso colonnato e chiuso da una grande porta. Tutte le forme erano qui oscure. L’aria era come un’immensa ombra; in cielo stava un corpo nero raggianti. Si poteva però distinguere ogni cosa perfettamente, giacché ciascuna forma mostrava un diverso tono di nero, e proiettava dietro di sé una chiara luce: luce ed ombra pareva si fossero qui scambiate le parti. Favola si rallegrava d’essere in un nuovo mondo. (Novalis 1978: 147)

Qui, a sbarrarle la strada, Favola trova ancora la Sfinge, che posata su un piedistallo le pone nuovi quesiti:

– Che cerchi? – disse la Sfinge. – Ciò che mi appartiene, – rispose Favola. Di dove vieni? – Da antichi tempi. – Sei ancora una bimba. – E

in eterno sarò una bimba. – Chi ti assisterà? – lo mi assisto da me. Dove sono le sorelle? – chiese Favola. – Ovunque e in nessun luogo, – fu la risposta della Sfinge. – Mi conosci? – Non ancora. – Dov'è amore? Nell'immaginazione. – E Sofia? – La Sfinge mormorò fra sé qualcosa di inintelligibile, e rumoreggiò colle ali. – Sofia e amore, – esclamò trionfante Favola, e oltrepassò la soglia. (Novalis 1978: 147)

Così, nell'*Enrico di Ofterdingen* è una sfinge a sbarrare la strada di Favola dinanzi al regno dell'oscurità, mentre in quest'ultimo è certamente possibile ravvisare la struttura interna di una piramide e, in particolare, della sua stanza centrale in cui era conservato il sarcofago del faraone [Fig. 15]. I disegni in sezione della piramide di Cheope contenuti in particolare nei resoconti di Norden [Fig. 16] e Pokocke [Fig. 17], sono in questo senso espliciti: essi rappresentano il sistema di sale e corridoi interni alla piramide del faraone che sollecitarono la fantasia di Novalis nel momento in cui il poeta descrisse il mondo sotterraneo.

In altri termini, la discesa di Favola nel regno dell'oscurità può essere interpretata come una discesa nella "camera segreta" di una piramide, nella quale Favola può invocare l'unione dell'uno e del tutto e, al pari di un sacerdote egizio, recitare formule segrete per resuscitare i morti. Favola, che fuor di metafora è la poesia, intona non a caso nel buio del luogo un *Lied* che rende perspicua la volontà novalisiana di accedere ai misteri dell'antico Egitto con l'intento di risvegliare i morti per conoscerne la lingua segreta capace di ricomporre la limitatezza e la frammentarietà in una totalità primigenia:

Destatevi nelle vostre celle,  
Voi figli dell'antico tempo;  
Lasciate i vostri luoghi di riposo,  
il mattino non è lontano.

Io filo i vostri stami  
In un unico filo;  
È finito il tempo delle lotte,  
Una sola vita dovete essere.



Fig. 15: Pokocke 522.

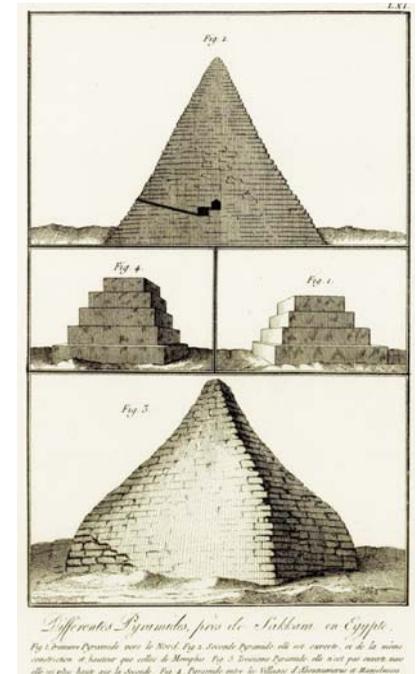


Fig. 16: Norden 264.



Fig. 17: Pokocke 516.



Fig. 18: Norden 362.



Fig. 19: Norden 366.

Ognuno vive nel tutto,  
 E anche il tutto in ognuno.  
 Un unico cuore palpitierà in voi  
 Da un unico soffio vitale.

Ancora non siete altro che anima,  
 Sogno e incantamento.  
 Venite in spaventoso aspetto nella spelunca,  
 E fatevi beffe del sacro trio.  
 (Novalis 1978: 149).

Il Märchen dell'*Enrico di Ofterdingen* rappresenta l'"apoteosi della poesia", come Novalis stesso lo definì in una lettera inviata a Tieck il 23 febbraio 1800. Essa è, quindi, la celebrazione della "poesia che è come la luce del mattino che fa risuonare la statua di Memnone" (Novalis 1840: 319), per citare un'ulteriore immagine ispirata all'autore dai trattati di Norden [Figg. 18-19] e di Pokocke (rimando a Figg. 8-9-10). Il Märchen può essere così letto come uno spazio narrativo di verifica della concezione novalisiana dell'Egitto dei Faraoni, inteso come luogo che prometteva all'individuo l'immortalità, poiché in esso anima e mondo erano una sola cosa. Il segre-



Fig. 20: Norden 364.

to di tale totalità era custodito dai geroglifici posti alla base della statua di Memnone [Fig. 20], che diventa simbolo dei misteri della poesia, sovrapponendosi nell'immaginario dell'autore alla statua velata di Iside. Che i geroglifici potessero rappresentare la "lingua delle immagini" della sapienza e della totalità, era stato d'altronde alluso da Johann Joachim Winckelmann nel *Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst* (1766), quando aveva sottolineato che la loro commistione di fonetica e ideogrammi svolse un compito preciso: "alla maniera degli Egizi, presso i Greci la scienza fu vestita dai più sapienti antichi con la lingua delle immagini" (Winckelmann 2004: 41). Così è anche per Novalis, la cui lingua visuale del frammento è stata elaborata, attraverso la cultura egizia, con l'intento di "trovare un principio comune tra poesia, analisi filosofica e ricerca scientifica [...] con il proposito di far confluire in una *Encyclopaedia* le sue riflessioni su una Dottrina universale delle scienze, in cui un posto rilevante occupa uno dei problemi più dibattuti del suo tempo: il rapporto fra corpo ed anima" (Cottone 2003: 250).

## Bibliografia

- ANONIMO (1786), *Aegyptische Merkwürdigkeiten aus alter und neuer Zeit. Ein raisonnierter Auszug aus Herodots, Diodors, Strabo's, Plutarchs und anderer alten Schriftsteller Werken und aus den neuern Reisenachrichten Shaws, Pococks, Nordens, Niebuhrs und Savarys*, in der Weygandschen Buchhandlung, Leipzig.
- ASSMANN J. (2005), "Schiller, Mozart und die Suche nach neuen Mysterien. Festvortrag zur Öffentlichen Jahressitzung", in *Jahrbuch der Bayerischen Akademie der schönen Künste in München*, 19, 2005, pp. 13-25.
- ASSMANN J. (2000), *Mosè l'egizio*, trad. it. di E. Bacchetta, Adelphi, Milano.
- ASSMANN J. (1999), *Das verschleierte Bild zu Sais. Schillers Ballade und ihre griechischen und ägyptischen Hintergründe*, Teubner, Stuttgart.

- COTTONE M. (2003), "Antropofagia magica nei frammenti di Novalis", in M. Cometa - L. Crescenzi (a cura di), *Cultura e rappresentazione nell'età di Goethe*, Carocci, Roma, pp. 247-274.
- DROIT R. P. (1989), *L'oubli de l'Inde*, PUF, Paris.
- GREAVES J. (1646), *Pyramidographia, or A Discourse of the Pyramids in Egypt*, George Budger, London.
- HEGENER J. (1975), *Die Poetisierung der Wissenschaften bei Novalis dargestellt am Prozess der Entwicklung von Welt und Menschheit. Studien zum Problem enzyklopädischen Welterfahrens*, Bouvier, Bonn.
- LUESING R. (1993), *Die stimme als Erkenntnisform. Zu Novalis' Roman „Die Lehrlinge zu Sais“*. M und P, Verlag für Wissenschaft und Forschung, Stuttgart.
- MOR L. (1999), "Das Land der Wunder, der Geheimnisse und der Fabel". *Studi sulla ricezione dell'antico Egitto nella letteratura tedesca del Settecento*, ISU, Milano.
- MOR L. (2002), "L'iniziazione all'immortalità. La lettura novalisiana dell'Egitto misterico", in *Studia theodisca*, 9, pp. 165-187.
- NORDEN F. (1755), *Voyage d'Egypte et de Nubie*, vol. I, Imprimerie de la Maison Royale des Orphelins, Copenhagen.
- NOVALIS (1840), *Schriften*, a cura di L. Tieck e F. Schlegel, Paris, Baudry's europäische Buchhandlung.
- NOVALIS (1960), *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, vol. I, a cura di P. Kluckhohn and R. Samuel, Stuttgart, Kohlhammer.
- NOVALIS (1968), *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, vol. III, a cura di P. Kluckhohn and R. Samuel, Stuttgart, Kohlhammer.
- NOVALIS (1978), *Enrico di Ofterdingen*, trad. it. di Landolfi, introduzione di G. Cusatelli, Guanda, Milano.
- NOVALIS (1993), *Opera filosofica*, a cura di G. Moretti, 2 voll., Einaudi, Torino.
- NOVALIS (2008), *Polline*, in *Athenaeum (1798-1800). Tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*, a cura

- di G. Cusatelli, trad. it. di E. Agazzi e D. Mazza, introduzione di A. Reale, Bompiani, Milano.
- HADOT P. (2006), *Il velo di Iside. Storia dell'idea di natura*, Einaudi, Torino.
- POKOCKE R. (1771), *Beschreibung des Morgenlandes und einiger andern Länder*, vol. I, Walther, Erlangen.
- Poggi S. (2000), *Il genio e l'unità della natura. La scienza romantica (1790-1830)*, il Mulino, Bologna.
- PREZZO R. (2008), *Veli d'Occidente. Temi, metafore simboli*, Bruno Mondadori, Milano.
- REINHOLD K. L. (2011), *I misteri ebraici. ovvero la più antica massoneria religiosa*, introduzione di J. Assmann, a cura e con un saggio di G. Paolucci, Quodlibet, Macerata.
- SCHILLER F. (1970), *Die Sendung Moses*, in *Schillers Werke, Nationalausgabe*, vol. XVII (*Historische Schriften*), Parte prima, a cura di K.-H. Hahn, Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1970, pp. 377-397.
- SCHILLER F. (2005), *Poesie filosofiche*, a cura e trad. di G. Pinna, Feltrinelli, Milano.
- SCHILLER F. (1962), *Vom Erhabenen*, in *Schillers Werke, Nationalausgabe*. Vol. XX (*Philosophische Schriften*), parte prima, a cura di B. von Wiese con la collaborazione di H. Koopmann, Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, pp. 171-195.
- SCHLEGEL A. W. (1823), "Indische Sphynx", in *Indische Bibliothek*, I, pp. 232-257
- SCHLEGEL F. (2008a), *Frammenti*, in *Athenaeum (1798-1800). Tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*, a cura di G. Cusatelli, trad. it. di E. Agazzi e D. Mazza, introduzione di A. Reale, Bompiani, Milano.
- SCHLEGEL F. (2008b), *Lettera sul romanzo*, in *Dialogo sulla poesia*, in *Athenaeum (1798-1800). Tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*, a cura di G. Cusatelli, trad. it. di E. Agazzi e D. Mazza, introduzione di A. Reale, Bompiani, Milano.

- SCHLEGEL F. (1971), *Philosophie der Geschichte. In achtzehn Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1828*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. IX, parte prima, a cura e con un'introduzione di J.-J. Anstett, Ferdinand Schöningh, München-Paderborn-Wien-Zürich.
- STRIEDTER J. (1985), *Die Fragmente des Novalis als "Präfigurationen" seiner Dichtung*, Wilhelm Fink, München.
- WINCKELMANN J. J. (2004), *Saggio sull'allegoria specialmente per l'arte*, Introduzione, traduzione e note a cura di E. Agazzi, Minerva, Bologna.

## Legenda

- GREAVES: John Greaves, *Pyramidographia, or A Discourse of the Pyramids in Egypt*, George Budger, London, 1646.
- NORDEN = Frederic Louis Norden, *Voyage d'Egypte et de Nubie*, vol. I, Imprimerie de la Maison Royale des Orphelins, Copenhagen, 1755).
- POKOCKE = Richard Pokocke, *Beschreibung des Morgenlandes und einiger andern Länder*, vol. I, Walther, Erlangen, 1771.
- NB: Il numero che segue la fonte si riferisce alla pagina dell'opera citata.