

IL VELO DELL'AUTOCOSCIENZA: KANT, SCHILLER E NOVALIS*

Fabrizio Desideri

1. La ricerca di Iside percorre in maniera spesso sotterranea (occulta) tutta la storia della cultura europea. È però nell'ambito dell'Illuminismo che questa ricerca per così dire emerge, si rende maggiormente visibile nella preoccupazione, comune a quest'epoca del pensiero, di trovare la fonte di ogni sapienza e con essa di ogni mitologia. In questa preoccupazione possiamo distinguere due aspetti tra loro strettamente correlati. Anzitutto, interrogando la figura di Iside, la Dea egiziana sposa-sorella di Osiride, l'Illuminismo europeo è alla ricerca di un simbolo che possa ricondurre Cristianesimo (Maria Vergine come trasformazione-trasmigrazione dell'antico simbolo) ed Ebraismo ad una comune matrice e, proprio in virtù di questa riconduzione, permetta di "naturalizzare" il contenuto stesso della Rivelazione. Quindi, proprio come conseguenza di questa razionalistica naturalizzazione dell'idea di verità, la ricerca di Iside si trasforma nel problema di conoscere-intuire la verità della natura: il suo vero volto, il suo "in sé". Attraverso questo simbolo, si potrebbe dire (semplificando un po'), la *ratio* illuministica interroga la sua ombra, il suo lato nascosto: il fondo oscuro da cui sorge. È il tema radicale dell'abisso della ragione che percorre come domanda tutta l'opera kantiana per profilarsi con audacia nella famosa pagina della *Dialettica trascendentale* (KrV, B 641).

Bene, quanto detto fin qui può valere come una contestualizzazione del nostro tema. All'interno del complesso simbolico isiaco, l'immagine che interesserà il nostro discorso è quella, di origine plutarchea, della Dea velata nel tempio di Sais (non certo l'unica in circolazione nell'epoca di trapasso tra Illuminismo e Romanticismo). È con quest'immagine che si è messo in relazione il problema del rapporto tra coscienza e natura o, se si vuole, il problema della stessa autocoscienza. Rispetto a questo problema il velo di Iside rappresenta

una tropizzazione (una condensazione simbolica) del limite interno alla stessa autoriflessività del pensare. Il limite – come vedremo – qui riguarda il concetto stesso di coscienza e dunque si traduce nella linea problematica del suo confine naturale: del confinare del sapere stesso, implicito nella forma della coscienza, con una natura “in sé”. In relazione a questa linea confinaria, diversi, ovviamente, sono gli sviluppi nei tre autori implicati nel titolo della nostra relazione: Kant, Schiller e Novalis. Differente, insomma, il modo di pensare il limite del concetto significato nel velo di Iside e, quindi, differenti i modelli del rapporto tra coscienza e natura che ne risultano.

Andiamo con ordine, precisando che la trattazione del modello kantiano e di quello schilleriano sarà molto più circoscritta e abbreviata di quella del modello novalisiano (e in generale romantico).

2. Ad intendere la dea egizia come simbolo sublime dell’in sé della natura è – cosa talvolta trascurata – lo stesso Kant in una nota della *Critica del giudizio* che vale la pena di leggere: «Forse non è mai stato detto nulla di più sublime, non è mai stato espresso con maggiore sublimità un pensiero di quell’iscrizione sul tempio di Iside (la madre natura): “Io sono tutto ciò che è, che fu e che sarà, e nessun mortale ha sollevato il mio velo”. Segner – continua Kant – si servì di questa idea per un’illustrazione *densa di significato* sul frontespizio della sua *Teoria della natura*, per infondere nell’allievo, che egli si accingeva ad introdurre in questo tempio, quel sacro timore che deve disporre il suo spirito ad una solenne attenzione»¹. Se consideriamo il contesto in cui compare questa nota ovvero l’analisi del genio – incomprensibile senza presupporre l’atopica appendice (come la chiama lo stesso Kant) relativa al sublime e la “Nota generale sull’esposizione dei giudizi estetici riflettenti” – si vede subito come l’immagine di Iside velata stia ad indicare in Kant il carattere noumenico (di pensiero della ragione: idea) della Natura che entra in gioco nella creatività artistica: la natura insomma come un paradossale “substrato sovrasensibile”, come un *quid* – un principio vivificante: lo stesso termine che Kant usa per indicare lo spirito, il *Geist* – che trascende la sfera nomotetica dell’intelletto. La Natura che dà la regola all’arte del genio (o arte bella) – si potrebbe dire – è il correlato attivo della natura pre-intellettuale (l’immagine della natura come potenza caotica) di cui si fa

esperienza nel sublime (nel suo sentimento). Tra questi due poli – la natura meta-intellettuale presupposta nell'*operari* geniale e la natura pre-intellettuale immaginata-sentita nel sublime – si può mettere in tensione il concetto di coscienza estetica² che Kant lascia intravedere (senza sviluppare esplicitamente) nell'analitica del bello, ovvero quella coscienza che consiste immediatamente nel piacere come riflessione intenzionale dell'armonia tra immaginazione e intelletto occasionata da una forma sensibile. Il problema di un modello non intenzionale di coscienza (già implicito nell'irrisolto circolo di reciproche presupposizioni tra analiticità e sinteticità – identità logica e molteplicità empirica – che costituisce la struttura trascendentale dell'Io penso) ossia di quel modello costituito dalla percezione riflessa in cui consiste la coscienza estetica trova un limite nel suo sviluppo interno proprio nell'irrepresentabilità dell'idea di una natura in sé (o meglio nella sua rappresentazione puramente negativa e quindi sublime per il contrasto tra immaginazione e ragione che suscita). Il problema qui sta nel vedere se l'emancipazione della dissonanza che riguarda l'esperienza stessa del sublime – come pure quell'armonia produttiva (o produzione di armonia) propria dell'arte geniale – può essere estesa al rapporto tendenzialmente contrastivo tra coscienza estetica e coscienza trascendentale. La mia tesi, pur provvisoria, è che per rispondere positivamente ad un tale quesito è necessario oltrepassare la modalità puramente riflessiva del Giudizio. Mantenendosi all'interno della prospettiva del giudizio riflettente non ci si può, insomma, che arrestare ad un problematico limite, quasi ad un divieto o ad un enigma. Nei due poli rappresentati da una natura pre-intellettuale e da una natura meta-intellettuale si tocca in qualche modo il limite dell'estetico ovvero della dimensione estetica dell'esperienza. Sommamente problematico diviene a questo punto costruire un ponte (pensare un passaggio) tra il carattere empirico della coscienza estetica e quello *a priori* della coscienza logica. Ed è in virtù di questa problematicità che la struttura kantiana della coscienza può includere la natura in sé (il substrato sovrasensibile come substrato naturale) solo negativamente. Dal punto di vista della stessa coscienza l'opacità di una natura in sé è perfetta: Iside è immagine sublime appunto in quanto velata. Ma ciò espone la coscienza stessa al rischio di risolversi nel puro riflesso di una rappresentazione.

3. Analogamente a quanto avviene in Kant, anche in Schiller l'immagine della Dea velata compare sullo sfondo della tematica del sublime. Con qualche significativo spostamento d'accento e con una diversa direzione di sviluppo del problema del rapporto tra coscienza e natura. La prima volta che troviamo in Schiller il tema di Iside è nel breve saggio di carattere storico *Die Sendung Moses*³ (apparso su «Thalia» nel 1791; l'anno successivo, dunque, alla prima edizione della *Critica del Giudizio*). Qui l'autore appare del tutto in sintonia con l'interpretazione illuministico-massonica del simbolo isiaco; esplicitamente Schiller cita come fonte del suo saggio il breve scritto, *Die hebräischen Mysterien, oder die älteste religiöse Freymaurerey. In zwey Vorlesungen, gehalten in der — zu ¹⁷⁸⁸*, di un certo Br. Decius (in realtà il filosofo kantiano Reinhold). Il monoteismo ebraico e la legge che ne deriva (sulla cui sublimità aveva già richiamato l'attenzione Kant nella citata "Nota generale sull'esposizione dei giudizi estetici riflettenti") trarrebbero origine – secondo questa interpretazione – dall'aver Mosè attinto alla sapienza degli Egizi, dall'esser egli stesso un iniziato ai Misteri di Iside. Quella che per gli Ebrei potrà essere solo oggetto di una cieca fede, per gli "epopti egizi" era invece una verità conosciuta razionalmente. Qui resta però incerto se questa conoscenza razionale di "un'unica suprema causa di tutte le cose", di una "Urkraft der Natur" (di una forza originaria della natura), consista nella cognizione della sua inconoscibilità – e sia questo appunto l'ultimo velo (*die Decke*) che cade dagli occhi degli iniziati quando entrano nell'intimo del Santuario – o si tratti piuttosto di una intuizione diretta del volto stesso della dea: di quanto, insomma, è impossibile ad ogni mortale. Questa ambiguità si scioglie nel secondo testo schilleriano in cui compare il motivo isiaco: la più celebre poesia *Das verschleierte Bild zu Sais* (pubblicata su «Die Horen» nel 1795). Qui l'impossibilità teoretica di conoscere l'in sé della natura (la sua dimensione noumenica di substrato o sostanza sovrasensibile) si trasforma in un divieto etico. Il giovane impaziente di conoscere la verità celata dal velo di Iside è destinato ad una morte prematura: «Nessun mortale – intima la dea – rimuova il velo, finché io stessa non lo sollevi»⁴. L'impazienza del giovane ricercatore della verità è la sua stessa colpa.

La conseguenza da trarre da quest'ultima osservazione potrebbe



essere che, secondo Schiller, alla conoscenza della verità della natura si deve (e si può: si può in quanto si deve) essere educati. Ovvio che qui il rimando è proprio alle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*⁵ pubblicate nello stesso anno della poesia prima citata. È appunto in quest'opera (nei *Briefe*) che lo spazio estetico emerge non solo come uno spazio autonomo (cosa che già era avvenuta con la terza *Critica* kantiana) ma anche come uno spazio dinamico: uno spazio che proprio in virtù del suo esser svincolato sia dalla costrizione fisica sia dall'obbligazione morale può configurarsi come uno stato di "attiva e reale determinabilità" dove la contrapposizione tra sensazione e pensiero (tra sensibilità e ragione) può essere trasformata in dinamica consonanza (in libera *Stimmung*). Questa trasformazione è appunto possibile enfatizzando il carattere di medietà della *Stimmung* estetica ossia liberando e attivando il rapporto tra l'estetico e i suoi confini (per cui proprio la capacità della dimensione estetica di riflettere que-

st'ultimi diviene il suo punto di forza: lo stesso punto su cui faranno leva i romantici per sviluppare il concetto di "progressione infinita"). Ma questa attivazione dei confini dell'estetico suppone in Schiller una sorta di naturalizzazione della coscienza perfettamente speculare alla estetizzazione della libertà (ovvero all'operazione che conduce alla definizione di bellezza come "*Freiheit in der Erscheinung*": libertà nel fenomeno). È quanto avviene appunto nella diciannovesima lettera "sull'educazione estetica dell'uomo". Dinanzi al pericolo costituito da una paralizzante opposizione tra i due impulsi antropologici fondamentali: quello razionale "verso la forma o verso l'assoluto" e quello sensibile "verso la materia o verso i limiti" [*Briefe*, 78], Schiller risponde rinviando ad una doppia necessità che determina, da un lato, e cioè "*al di fuori di noi*", "la nostra esistenza nel tempo mediante la sensazione" e dall'altro, cioè "*in noi*", la nostra personalità (il nostro carattere morale). I due aspetti dell'in sé della natura che costituivano, in Kant, i confini della dimensione estetica dell'esperienza (e dunque della stessa "coscienza estetica") si traducono qui in due volti di una naturale necessità parimenti distanti rispetto all'autonomia della volontà. Quest'ultima può rapportarsi ai due impulsi fondamentali (al loro quasi metafisico opporsi senza aver potere l'uno sull'altro) come una potenza che ha il senso quasi schopenhaueriano di "fondamento della realtà" (*Grund der Wirklichkeit*) [*Briefe*, 79] solo presupponendo la duplice necessità da cui scaturiscono. «Così – scrive Schiller – sorgono sensazione e autocoscienza, senza alcun intervento del soggetto e l'origine di entrambe sta al di là della nostra volontà, così come essa è al di fuori dell'ambito della nostra conoscenza» [*Briefe*, 80]. Alla kantiana datità della sensazione si aggiunge qui la genesi non intenzionale dell'autocoscienza: la sua naturale necessità. È questa la condizione perché l'impulso ad «esteriorizzare tutto ciò che è interiore» e quello a «dar forma a tutto ciò che è esteriore» (e dunque: sensibilità e razionalità, contingenza e legge, vita e forma) possano interagire: giocare insieme nella "forma vivente" del bello, nella libertà dell'apparenza estetica.

4. Quella che in Schiller si presenta come una conciliazione apparente – nello *Spieltrieb* che produce l'unità estetica di sensibile e razionale – di due ambiti in reciproca opposizione (ma caratterizzati da una

comune eterogenesi rispetto alla struttura intenzionale della volontà umana), nei romantici diviene, almeno tendenzialmente, una vera e propria fusione (dove in reciproco scambio stanno le stesse categorie di realtà ed apparenza). Se, insomma, c'è un gesto che inaugura *more philosophico* il romanticismo, questo è il togliimento della differenza tra pratico e poetico: la *confusio* tra l'ordine performativo dell'agire morale e quello contemplativo della riflessione poetica già ipotizzata a chiare note nelle *Kant-Studien* novalisiane⁶. È a partire da questo gesto del pensiero che il rapporto tra *Frühromantik* e *Aufklärung* si può declinare anche come uno slittamento intermittente da una coscienza del Moderno come progetto incompiuto ad una appercezione dell'universo come *work in progress*. Raramente, però, ci si interroga sull'origine di questa proiezione verso l'esterno della funzione poetica (tanto in direzione di una poeticizzazione delle scienze che della stessa *Romantisierung* del mondo). Una risposta la si potrebbe cercare nel carattere imperfettivo che connota, per i romantici, il porsi della stessa figura della coscienza. Nella polarità di finito e infinito che lo costituisce come unità indecisa di sostanzialità e riflessione – al confine tra naturalità e artificio (l'Io come Finzione: *Kunstwerk*) – il soggetto romantico⁷ non conosce, in fondo, la possibilità di un immediato autoriferimento. Da questa impossibilità il soggetto emerge come una sorta di "residuo". Detto in altri termini: dal punto di vista dell'Io la coscienza non trapassa mai perfettamente in autocoscienza⁸. Questo passaggio, infatti, significherebbe il paradosso assoluto della sua immediata autonegazione: l'eliminazione della sua costituita temporalità in virtù di un atto perfettamente razionale (di un atto noumenico). Significherebbe, cioè, il raggiungimento di una «condizione *nella quale* non vi sarebbe progressione temporale»: «una condizione senza tempo – *permanente*, sempre eguale» (OF, II, 463), eppure caratterizzata da continua variabilità e mutamento. Si tradurrebbe, infine, in uno stato "estatico" (OF, II, 480): in quell'estasi della ragione nella quale l'Io, al culmine del suo autosprofondamento interiore, si rovescia nell'Uno-Tutto della Natura.

Proprio in quanto estatico rovesciamento dell'interiorità egoica nell'esteriorità del Sé, l'autocoscienza – come circolo perfetto (autoriflessione) – appare come un punto di vista paradossalmente esterno alla coscienza internamente soggettiva⁹ e, dunque, continua a rappre-

sentare un "compito" e un "ideale" (OF, II, 463) per l'Io; quello stesso compito che implica il progetto romantico di un'enciclopedia delle scienze come via all'unificazione di sé tramite l'esteriorizzarsi della soggettività (quella che Novalis chiama la produzione di un "organon scientifico vivente"). Unificare coscienza e autocoscienza: Io e Natura nell'assolutezza del Sé ha allora per i romantici lo stesso significato filosofico del pensare insieme Fichte, Spinoza e Plotino (in una fusione di motivi che converge nella nozione novalisiana di "empirismo attivo", punto di massima prossimità con la teoria goethiana della natura). Se dal punto di vista speculativo il compito e la problematicità di una tale unificazione (l'autocoscienza come "ideale") convergono nella peculiarità con cui i romantici intendono il rapporto tra pensiero e immagine¹⁰, ovvero come uno "schematismo originario", in questa stessa peculiarità è inscritta la necessità di una schematizzazione simbolica.

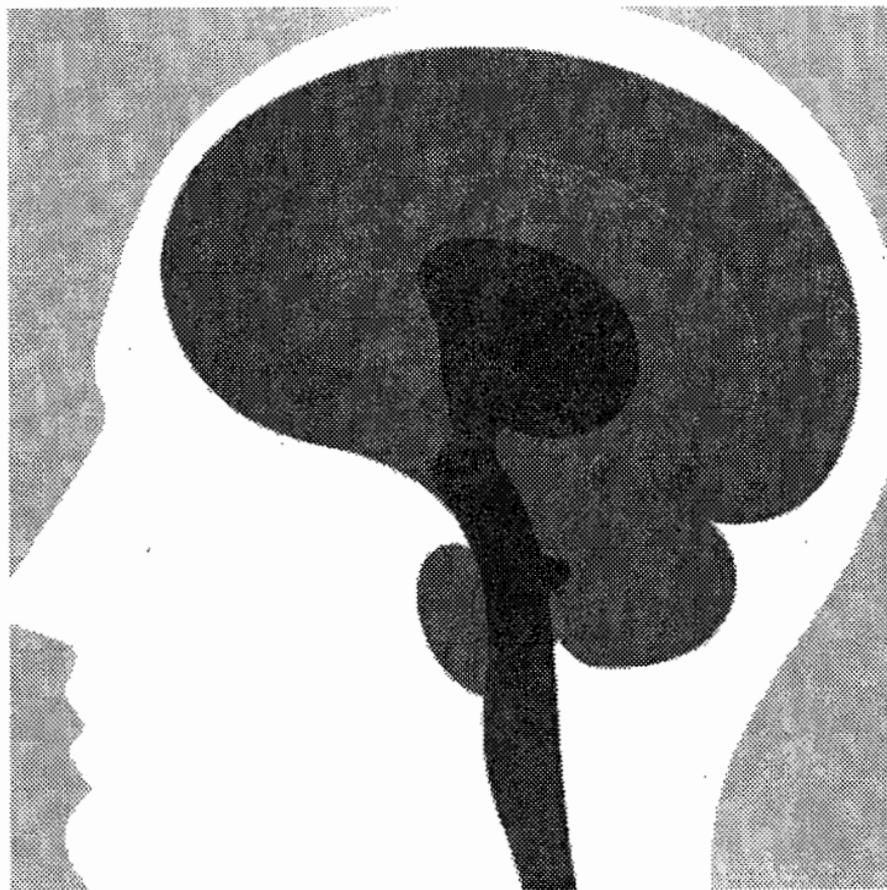
Nell'immagine di *Iside velata* il metaforizzare del pensiero romantico assume quasi i contorni di una metafora assoluta che sospinge nuovamente il Non Io fichtiano nell'ambigua autonomia di una "cosa" in sé: unità "eternamente ignota" ed "assimilata" nel medesimo tempo¹¹, oscuro presupposto e principio generativo: *archaeus faber*¹² di ogni cosa. Il fascino esercitato da tale immagine sul pensiero romantico testimonia a favore di una permanenza del momento egizio in filosofia. Quella differenza-tensione tra bello e sublime (tra percezione e sentimento) che i romantici sembravano aver espunto dalla loro filosofia dell'arte (e dalla loro estetica in generale) riaffiora nell'ambito teoretico del rapporto implicativo tra coscienza di sé e conoscenza della natura¹³. In tale ambito si attesta il persistere di un fondo opaco all'interno della forma simbolica, e dunque in quel *commercium dynamicum* tra Io ed Universo nel quale si costituisce la stessa figura romantica della coscienza¹⁴. Nell'*Iside velata* viene pensato l'in sé della natura: quell'in sé presupposto, appunto, come un'immagine negativa, come un *quid* irrepresentabile nell'esperienza kantiana del sublime¹⁵ (nel sentimento che la caratterizza). Pensare questo stesso sentimento – rifletterlo – è la mossa romantica. Una tale riflessione non può essere intesa, però, in un senso vuotamente soggettivo. Nel soggetto come artificio costruttivo si riverbera un'eco (una riflessione estrema) del *Grund* da cui emerge lo stesso spirito: il suo iniziare come

coscienza. Si ha qui come una commozione dell'in sé: il velo di Iside è smosso, non tolto in un gioco inconcluso tra *dynamis* immaginativa e pensiero del limite. In tale limite consiste il tempo in-finito tra la velatura e lo svelamento, quello stesso tempo in cui si dilata poeticamente la coscienza romantica. Né l'identificazione fiabesca del volto della dea con quello dell'amata (suggerita nella fiaba di Hyacinth e Rosenblüthchen inserita nei *Discepoli di Sais* né il (mortale ?)¹⁶ riconoscersi nell'effigie divina (l'estatica auto-intuizione – “miracolo dei miracoli” – contenuta in uno dei *Paralipomena* a quest'opera)¹⁷ possono, però, decidere la complessità di questo tempo e, dunque, rischiarare perfettamente l'opacità del simbolo¹⁸. Certo, quella che in Schiller appare come annientamento dell'Io nell'Infigurabile (*vedere* la verità significa morire), in Novalis si presenta piuttosto come quella *Selbsttödtung*: quella “uccisione del sé” – nella forma di un'eutanasia¹⁹ – che costituisce “il reale inizio di ogni filosofia” (OF, I, 345). Un tale inizio – leggiamo in un altro passo novalisiano – non è altro che “il primo bacio”²⁰. Qui le due prospettive sembrano convergere, come convergono in uno Io e Non Io²¹. Ma questa erotica convergenza non annulla la distanza, non svela la Natura: la rivela semmai come pulsante dialettica tra svelarsi ed invelarsi. Erotismo dell'intelletto (filo-sofia) ed immaginazione poetica convergono nella loro potenza simbolica, nella loro tensione a rappresentare l'Irrappresentabile – ma il simbolo presuppone, nel suo stesso rap-presentare, proprio l'assenza-distanza²² del simbolizzato e dunque mantiene la cosa nel suo in sé proprio mentre la include nel suo cerchio – salvando, così, il suo lato notturno, la sua opacità. Anche la “difficile” arte del “quieto intuire”, l'arte (di chiara ispirazione plotiniana) della “contemplazione creativa dell'Universo” – quella contemplazione che fa sorgere nel proprio intimo la Natura “nella sua intera sequenza” – mentre sprofonda per un istante nella “intuizione di questa *Urscheinung*” (di questo fenomeno originario) implica l'alterità-distanza tra la natura e la sua immagine: il suo velo. Nel “leggero velo sulla veste della Madre Iside”²³ Franz Baader – uno dei virtuali interlocutori (insieme a Schelling, Fichte, Goethe e Ritter) dei *Lehrlinge* novalisiani – aveva appunto identificato l'elemento fluido come aspetto intuibile del “principio vivificante” della natura: dimensione percepibile della sua origine dinamica. Ma fluido è anche il tempo. Per questo – intuita nel velo del

tempo – la Natura non può che fuggire²⁴; per questo, come osserva Novalis, “è nemica dei possessi eterni”.

L'inquieto Sé della natura, insomma, non è perfettamente svelato-identificato né nel Tu della relazione erotica né nella recettiva intuizione dell'Io poetico. Nell'estasi che accomuna entrambe le identificazioni, la sua stessa unità si rivela “una chiesa di infinite nature” (OF, II, 685). Allo stesso modo, quindi, che la coscienza suppone la pluralità dei sensi²⁵, così filosofia e poesia suppongono la pluralità delle scienze, dove – nella complementarità di osservazione e costruzione – si procede da un “compito determinato ad un altro” (OF, II, 685). Da questo punto di vista lo stesso “impulso di sapere” (“*der Wissentrieb*”) nasce direttamente dal “misticismo della natura” ossia dall'essere la natura, appunto, Iside: vergine velata (OF, II, 455). Proprio in quanto velata la natura esige di essere svelata, proprio nel suo incanto esige di essere disincantata. Il disoccultamento del segreto e il disincanto dell'incanto originario significano, però, il “dover essere” (*das Sollen*) della Natura. Se il segreto è cooriginariamente commisto allo stesso sapere, lo “Stato di natura” è *Res privata* e *Res publica* nel medesimo tempo²⁶. Ciò traduce l'impulso romantico allo svelamento di Iside in una dialettica interminabile tra fascino e defasciazione (tra privatezza e pubblicità) cui è correlato lo stesso divenire della natura, il suo non essere “immobile”. A tale dialettica, allora, non può essere nemmeno estranea la pluralità di descrizioni-narrazioni dell'essere stesso della natura²⁷. Se la natura può venire “spiegata” solo in quanto diviene, d'altra parte in questo divenire (nel quale è implicato non solo il rapporto tra sapere e mistero, ma lo stesso carattere attivo-creativo della “teoria”) la natura appare “*come in progressione – verso la moralità*” (OF, II, 686). In tale progressione – nel divenire sempre imperfetto del suo svelamento – la natura trapassa in altro – si trasforma in spirito e di nuovo si allontana come un “ideale” per chi la interroga di nuovo.

Questo ritrarsi in sé della Natura è forse un effetto della stessa domanda filosofica – un effetto della *vis imaginativa*, della *factio* di cui è capace il pensare che interrogando costruisce la sostanza della questione stessa²⁸. La relazione, tuttavia, può anche essere invertita e lo scambio reciproco (fin quasi all'indifferenza) tra costruzione e percezione può essere un modo per “rammemorare la potenza del Sé” (OF, II, 181): allegoria dell'autogenerarsi dell'“antica unità” e, insie-



me, simbolo effettuale di una (plotiniana) creatività dell'auto-teoria (Teoria di Sé!) della Natura stessa²⁹. Con il che si confermerebbe, piuttosto che smentire, la sentenza novalisiana secondo cui "l'ignoto, il misterioso è il *risultato* e l'*inizio* di tutto" (OF, II, 329)³⁰. Quanto sta tra questi due estremi – tra questo duplice riaffiorare dell'in sé come un "sacro nulla" per noi – ha la figura dell'incompiutezza. E perciò incompiuta per i romantici deve apparire la stessa natura: incompiuta in quanto velata, appunto. Solo nel suo rimanere velata Iside continua a significare l'unità di *epistème* e *kínesis*: di scienza e movimento³¹, di sapere e vita: l'unità dello "slancio" del pensiero e dell'esser (com)mosso dell'in sé.

* Con questo saggio continuo le ricerche contenute nel volume, *Il velo di Iside. Coscienza, natura e messianismo nella filosofia romantica*, Pendragon, Bologna, 1997.

¹ I. KANT, *Kritik der Urteilskraft*, trad. it. di A. Bosi, Utet, Torino, 1993 [d'ora in avanti abbreviato con KdU], pp. 289-290.

² Su questa decisiva figura della *Critica del Giudizio* si veda almeno il saggio di C. LA ROCCA, *Ästhetische Erfahrung und ästhetisches Bewußtsein: Das Lustgefühl in Kants Ästhetik in Proceedings of the eight international Kant congress*, Memphis, 1995, a cura di H. ROBINSON, Vol. I, part 2: Sections 3A - 3L, Marquette University Press, Milwaukee, pp. 757-775.

³ Cfr. F. SCHILLER, *Scritti storici*, a cura di L. MAZZUCCHETTI, Mondadori, Milano, 1959, pp. 99-124.

⁴ Cfr. F. SCHILLER, *Poesie filosofiche*, a cura di G. MORETTI, SE, Milano, 1990, p. 71.

⁵ F. SCHILLER, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, con una postfazione di K. HAMBURGER, Reclam, Stuttgart, 1981 [d'ora innanzi: *Briefe*].

⁶ Cfr. NOVALIS, *Opera filosofica*, 2 voll. a cura rispettivamente di G. MORETTI e F. DESIDERI, Einaudi, Torino, 1993 [d'ora innanzi abbreviato con OF], I, p. 340.

⁷ Come leggiamo in una osservazione novalisiana delle *Fichte-Studien*, la n. 219 (OF, I, 130).

⁸ Sulla peculiarità della concezione protoromantica dell'autocoscienza (in particolare di Novalis) insiste M. FRANK

nel suo importante saggio "Intellektuelle Anschauung". *Drei Stellungnahmen zu einem Deutungsversuch von Selbstbewußtsein: Kant, Ficht, Hölderlin/Novalis*, in E. BEHLER e J. HÖRISCH (a cura di), *Die Aktualität der Frühromantik*, cit., pp. 96-126. Questa peculiarità secondo Frank consiste nella presupposizione di un'unità pre-riflessiva (L'Assoluto o un Essere indistinto) cui il pensiero si può riferire solo negandosi in puro sentire (sentimento del proprio limite); un *quid* irrepresentabile, dunque, che può venir rappresentato soltanto in maniera estetico-artistica. Evidente come qui siamo di fronte ad una dialettica del sublime spostata in ambito puramente teoretico. Per uno studio di questo paradigma dell'autocoscienza in Hölderlin si veda il fondamentale lavoro di D. HENRICH, *Der Grund im Bewußtsein. Untersuchungen zu Hölderlins Denken (1794-1795)*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1992.

⁹ Per questo rimando alle osservazioni contenute nel saggio *La fuga in sé. Variazioni sul tema della coscienza*, in «Atque», n. 9 - maggio-ottobre 1994, pp. 47-67; intorno al tema della coscienza su questa rivista ho pubblicato anche i saggi: *Resonabilis echo. La coscienza come spazio metaforico*, in «Atque», n. 11 - maggio-ottobre 1995, pp. 93-113 e *Al limite del rappresentare. Nota su immaginazione e coscienza*, in «Atque», n. 12, novembre '95 - aprile '96, pp. 135-153.

¹⁰ E dunque il rapporto stesso tra immaginazione e ragione: quest'ultima, scrive Novalis, è in realtà «intelletto applicato ai rapporti originari - ovvero alla natura dell'immaginazione» (cfr. OF, I, 130).

¹¹ Cfr. OF, II, 480; ma per questo tema si veda tutto il capitolo III.

¹² È un'espressione contenuta nell'*Ortus medicinae id est initia physicae inaudita* di JOHANN BAPTIST VAN HELMONT; Novalis si era procurato una copia di quest'opera all'epoca della ripresa del progetto dei *Lehrlinge von Sais* (nel settembre 1798, cfr. OF, II, 784, nota 39).

¹³ A questo spostamento del sublime a tema immediato del rapporto tra pensiero e natura non dovrebbe essere estraneo l'infusso di Schiller. Sia con la poesia sull'"Immagine velata a Sais", sia (e forse soprattutto) attraverso il pure citato scritto *Die Sendung Moses*. Qui Schiller fa derivare lo stesso monoteismo ebraico (la sua sublime irrapresentabilità) dalla fonte della sapienza egizia. Solo in quanto esperto di quest'ultima – in quanto "iniziato da preti egiziani alla filosofia dei simboli e dei geroglifici" – Mosè può adempiere la sua missione e "restituire il senso di sé a un popolo oppresso". Lo stesso nome di *Jehovah* è ricondotto da Schiller al nome *Jao* o *J-ha-hò* che gli iniziati dovevano recare scritto sul petto per poter varcare il tempio di Serapide a Sais.

¹⁴ A questo proposito si può osservare che vale molto di più per la stessa filosofia romantica che per il primo Fichte questa osservazione novalisiana: «Per porre l'Io (con c[oscienza]) devo per così dire presupporre l'intero universo – così come, al contrario, l'assol[uta] posizione dell'Io non è altro che la posizione dell'universo» (OF, II, 505).

¹⁵ Si veda per questo la "Nota generale sull'esposizione dei giudizi estetici riflettenti" della *Critica del Giudizio* (cfr. in part. KdU, 242). Ad intendere la dea egizia come simbolo sublime dell'in sé della natura è lo stesso Kant in una nota di quest'opera: «Forse non è mai stato

detto nulla di più sublime, non è mai stato espresso con maggiore sublimità un pensiero di quell'iscrizione sul tempio di Iside (la madre *natura*): "Io sono tutto ciò che è, che fu e che sarà, e nessun mortale ha sollevato il mio velo". Segner – continua Kant – si servì di questa idea per un'illustrazione *densa di significato* sul frontespizio della sua *Teoria della natura*, per infondere nell'allievo, che egli si accingeva ad introdurre in questo tempio, quel sacro timore che deve disporre il suo spirito ad una solenne attenzione» (KdU, 289-290 in nota). L'immagine del tempio in relazione alla Teoria della natura sarà ripresa – come noto – da Novalis nella famosa lettera a Caroline Schlegel del 20 gennaio 1799 (ripresa integralmente come osservazione n. 1096 dell'*Allgemeines Brouillon*: cfr. OF, II, 502). Secondo le parole novalisiane, il primo ad entrare «con spirito autentico nel Santuario» fu Plotino «e ancora nessuno, dopo di lui, si è di nuovo spinto così lontano al suo interno». Non è del resto nell'*Iseion* di Roma che – come narra Porfirio – Plotino, sfidato da un anonimo egiziano, accettò evocare il proprio demone, sicché l'Egiziano poté dire: «O te beato, che hai per demone un dio e non un essere di grado inferiore». (PORFIRIO, *Vita di Plotino*, 10, 20-25 in PLOTINO, *Enneadi*, a cura di G. FAGGIN, Rusconi, Milano, 1992, pp.18-21). Su Novalis e Plotino il rimando d'obbligo è al fondamentale saggio di H.-J. MÄHL, *Novalis und Plotin* in «Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts», Niemeyer, Tübingen, 1963, pp. 139-250 e alle brevi ma penetranti pagine di W. BEIERWALTES, in *Platonismo e idealismo*, trad. it. di E. Marmioli, pp. 99-106; su questo tema si veda anche la nostra *Nota di lettura all'Allgemeines Brouillon* in OF, II, pp. 248-253 e *passim* nelle note al testo.

¹⁶ Nella poesia schilleriana non vi è alcuna sospensione interrogativa. La volontà di verità – lo svelamento della dea – condanna il giovane a perire ai piedi della statua: la sua colpa sembra proprio l'impazienza. Nessun mortale può sollevare il velo della Natura. A questo divieto il romantico risponde avventandosi contro il proprio limite: "Dio vuole dei" (OF, I, 524). Chi non vuole sollevare il velo non può dirsi un discepolo di Sais, per questo si deve "cercare di divenire immortali". NOVALIS, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, 5 voll. [d'ora innanzi abbreviato con: NS], a c. di P. KLUCKHON e R. SAMUEL in collaborazione con H.-J. MÄHL e G. SCHULZ, Kohlhammer, Stuttgart, 1960 e ss., vol. 1, p. 82.

¹⁷ Cfr. NS, 1, 91-95 e 110 e OF, I, 525 e 559-60.

¹⁸ Nel simbolo romantico è sempre implicita una nota di dolorosa malinconia: la consapevolezza della sua segnica autonomia, della distanza che lo abita. Per questo la fiaba di Hyacinth e Rosenblüthchen va letta in contrappunto con la tarda lirica *Das Gedicht*, dove Iside-Natura – qui nelle sembianze di una "Blumenfürstin" che contiene forse qualche tratto della figura di Sophie – fugge proprio mentre i veli cadono "dalla sua fonte splendente" e la scia nel pianto. Su questo contrappunto si veda l'acuto saggio di F. CAMBI, "La poesia è il reale, il reale veramente assoluto...". *Natura, spirito ed analogia nel percorso romantico di Novalis in La questione dell'esperienza*, a cura di V. E. RUSSO, Ponte alle Grazie, Firenze, 1991, pp. 51-60.

¹⁹ Cfr. OF, II, 483-84 ovvero l'osservazione n. 958 dell'*Allgemeines Brouillon* dove Novalis definisce in questi termini l'idea spinoziana di un sapere "bello e

perfetto" in quanto "soddisfacente in sé stesso" e dunque di un "sapere voluttuoso" che, come tale, sta a "fondamento di ogni mistica".

²⁰ Cfr. OF, I, 480.

²¹ Cfr. *ivi*, 481.

²² «Sulla confusione del simbolo con il simbolizzato – sulla sua identificazione – sulla fede in una vera, completa rappresentazione – e relazione tra l'immagine e l'originale – tra il fenomeno e la sostanza – [...] in breve sulla confusione tra sogg[etto] e ogg[etto] si fonda l'intera superstizione e l'errore di tutte le epoche, di tutti i popoli e di tutti gli individui» (OF, II, 428-29).

²³ Cfr. FR. BAADER, *Beyträge zur Elementar-physiologie*, Hamburg 1797, in *Franz von Baader's Sämmtliche Werke*, vol. III, a cura di F. HOFFMANN, Leipzig, 1850-1862, p. 226.

²⁴ Se in *Das Gedicht* a fuggire è la stessa "Blumenfürstin", la "Principessa dei fiori": metamorfosi mitologico-fiabesca della dea Iside: Venere-Primavera, a tale fugacità – alla fuga del tempo come velo stesso della Natura – deve allora corrispondere il carattere proteiforme della filosofia (cfr. OF, II, pp. 367 e 470).

²⁵ Cfr. per questo OF, II, 331, dove Novalis definisce la coscienza come «sostanza dei sensi», per cui «dove c'è un unico senso non c'è nemmeno una coscienza».

²⁶ Il "grande Zuggleich nella Natura" di cui parla il secondo adepto nella seconda sezione ("Die Natur") dei *Lehrlinge* riguarda anche la compresenza di queste due dimensioni in ogni fenomeno (cfr. NS, 1, 102).

²⁷ È proprio la diveniente pluralità dello svelamento di Iside, sia dal punto di vista delle teorie filosofiche drammatizzate nel testo sia dal punto di vista puramente poetico-letterario, a mettere al centro dei *Lehrlinge zu Sais* la questione «se alla base della dottrina della natura vi sia una vera unità» (NS, 1, 111). La stessa incompiutezza dell'opera, la molteplicità di generi che vi si tentano (dalla meditazione cosmogonica alla criptostoria delle interpretazioni della natura, dalla narrazione lirica all'invenzione fiabesca, dal monologo alla dialettica dialogica) testimonia della difficoltà novalisiana di venire a capo teoreticamente del problema. Nemmeno si può affermare, però, che la soluzione stia nella fiaba o nel sentimento poetico. Se ciò non vale dal punto di vista intratestuale, ancor meno può valere per la questione del rapporto tra autocoscienza e conoscenza della natura. La conclusione della fiaba di Hyacinth e Rosenblüthchen è appunto una simbolica promessa della soluzione del problema (rappresentazione della sua assenza); la stessa figura del poeta evocata dal "bel giovane" è una delle posizioni in dialogo, non quella sinteticamente risolutiva. Se lo è, lo è appunto solo poeticamente [...] Come la coscienza implica la molteplicità dei sensi e nello stesso tempo la oltrepassa (in quanto tensione unificante), così il "senso della Natura" di cui parla il Maestro alla fine dei *Lehrlinge* implica la pluralità delle posizioni messe in scena (le differenti immagini della natura!) e insieme se ne distacca. Chi possiede questo senso pare più avvicinarsi alla figura dell'artista-artefice che a quella del poeta o del filosofo o comunque ad una futura sintesi tra le due figure. Ma qui il discorso sfuma necessariamente, considerato che siamo di fronte ad un testo incompiuto.

²⁸ Cfr. per questo OF, II, 178-181 e la nostra *Nota di lettura* agli *Studi scientifico-naturali* di Freiberg in *ibidem*, pp. 13-16.

²⁹ Se simbolo effettivo della generatività dell'auto-teoria della Natura è la stessa coscienza come *Selbstempfängnis* (autoconcepimento), il suo correlato empirico-scientifico è il concetto di auto-contatto che Novalis riprende dalle ricerche ritteriane sul galvanismo (cfr. per questo R. AYRAULT, *La gènesis du romantisme allemande*, cit., vol. IV, pp. 131-133).

³⁰ In termini abbreviativamente metaforici: a Sais non è ricondotto solo Gesù (come suona un brevissimo appunto novalisiano contenuto nei *Paralipomena* ai *Lehrlinge* – su di esso cfr. M. FRANK, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie [Il Dio a venire. Lezioni sulla Nuova Mitologia]*, trad. it. di F. Cuniberto Prefazione di S. GIVONE, Einaudi, Torino, pp. 226-27) come al punto d'origine d'ogni possibile mitologia – a Sais, nel tempio di Iside, è ricondotta la stessa dialettica plotiniana (sul tema della dialettica in Plotino cfr. V. VERRA, *Dialettica e filosofia in Plotino*, Vita e pensiero, Milano, 1992 – prima ed. 1963).

³¹ Cfr. PLUTARCO, *De Iside et Osiride*, 60 (*Mor.* 375 C-D). Al di là delle fonti cui possono aver attinto, tanto in Schiller che in Novalis l'*Iside velata* sembra proprio quella plutarchea: "madre di tutte le cose" ed "eterna vergine" insieme; ma si può tranquillamente includere anche la presenza della Iside di Apuleio (Novalis aveva letto le *Metamorfosi* nella traduzione tedesca di August Rode (*Der Goldene Esel*, Dessau 1785 – II ed. 1790) – cfr. NS, IV, 692 e 1045. Si potrebbe quindi sostiene-

sau 1785 – II ed. 1790) – cfr. NS, IV, 692 e 1045. Si potrebbe quindi sostenere che l'Iside novalisiana attinge da entrambe le fonti (forse da quelle plutarchee in maniera soltanto indiretta). In Apuleio (nel libro XI, 5 del romanzo) la Dea non appare più col volto coperto da un drappo, ma «*talis ac tanta*» si ri-

vela *di notte*, al protagonista, come «*rerum naturae parens, elementorum omnia domina, saeculorum progenies initialis, summa numinum, regina manium, prima caelitum*» e soprattutto «*deorum dearumque facies uniformis*».