

«DU HAST DIE NACHT MIR ZUM LEBEN
VERKÜNDET». *HYMNEN AN DIE NACHT*:
UN'IPOTESI DI LETTURA
di Ute Weidenhiller

Sed omnes una manet nox / et calcando semel
via leti.

Horaz, *Carmina* (I, 28, 15)

Zum Leben gibt es zwei Wege: der eine ist der gewöhnliche, direkte und brave. Der andere ist schlimm, er führt über den Tod, und das ist der geniale Weg!

Th. Mann, *Der Zauberberg*

Il ciclo di poesie *Hymnen an die Nacht* – l'unica opera compiuta di Friedrich von Hardenberg, il poeta romantico più noto con lo pseudonimo Novalis – apparve nell'agosto del 1800 nel sesto volume della periodico "Athenäum" dei fratelli Schlegel¹ e rappresenta, scrive Giorgio Cusatelli (1998, p. XX), «l'evento di più alta rilevanza espressiva della rivista, anzi dell'intera *Frühromantik*». Gli *Inni*, inizialmente intitolati *La Notte*, appaiono intrinsecamente uniti dal simbolismo mistico-esoterico tipico di Novalis – in cui la metafora, con la sovrapposizione di molteplici livelli espressivi, assume una funzione centrale – e, proprio per le evidenti differenze stilistico-formali, costituiscono oggi come allora un *unicum*.

Le antitesi emergenti dal testo novalisiano hanno portato intere generazioni di studiosi ad indagare per esempio sul contrasto tra il giorno turbolento, colmo di luce e la notte oscura, presaga di calma, così come ci si è interrogati sul significato della mistica unione amore, morte, trascendenza. Studi sui possibili influssi e modelli letterari², la ricostruzione della cronologia portata avanti con acribia, l'analisi della genesi, i lavori ispirati all'antroposofia³ o orientati a C. G. Jung⁴ hanno permesso di raggiungere un'ampia varietà di risultati che, anche se non sempre del tutto attendibili sotto il profilo critico, testimoniano comunque la complessità interpretativa del testo⁵.

Alla base del pensiero di Novalis e in particolare dei suoi *Inni* emerge, con un dissidio interiore e uno sviluppo puntellato di contraddizioni, una straordinaria ricchezza di immagini: dalle scelte espressive al discorso contenutistico, dal rapporto tra cristianesimo e antichità, dalla religione alla filosofia, dalla lirica alla prosa, io e noi, euforia e malinconia, la non univocità del testo scaturisce sempre dalla metafora. La notte, per esempio, quale immagine dominante, si impone inizialmente in contrapposizione alla metafora "illuministica" della luce, nel secondo inno invece assume carattere metafisico e si manifesta nell'estasi e nell'amore ma solo a partire dal terzo diventa espressione della morte che su tutto si estende. I simboli universalmente validi, retaggio soprattutto dell'età del barocco, luce e ombra, giorno e notte cui corrispondono terra e cielo, vita/amore e morte sono costantemente posti

in contrapposizione nell'intero ciclo, mentre alla conclusione – e questo lo dimostra sia il titolo *Hymnen an die Nacht* che quello dell'ultimo inno *Sehnsucht nach dem Tod* – la notte o la morte diventano elementi affascinanti e, osserva Luciano Zagari, sfociano in una «sfumata pluralità di percorsi»:

Inizialmente il sistema di contrapposizioni (giorno-notte) e poi di implicazioni (amore-morte) viene semmai confermato, sia pure con contrassegni invertiti, o addirittura reso più rigido. Solo nel corpo del poema si andrà oltre il capovolgimento, mentre all'univocità si verrà sostituendo una sfumata pluralità di percorsi, collegamenti, risponderenze (Zagari, 1985, p. 132).

Il primo inno scritto prevalentemente in prosa, è suddiviso sia dal punto di vista grafico che contenutistico in tre parti e riflette la dialettica triadica di tesi, antitesi e sintesi di Johann Gottlieb Fichte. Secondo la tradizione del genere scelto, il testo si apre con un canto di lode al sorgere della luce, cui fa seguito una svolta repentina verso la notte – che diventa strumento di una più ampia conoscenza – e culmina, attraverso la mediazione di una terza forza, l'amore, con la fusione delle due sfere e l'unione tra l'io lirico e la notte:

zarte Geliebte – liebliche Sonne der Nacht, – nun wach ich – denn ich bin Dein und Mein – du hast die Nacht mir zum Leben verkündet – mich zum Menschen gemacht – zehre mit Geisterglut meinen Leib, daß ich luftig mit dir inniger mich mische und dann ewig die Brautnacht währt⁶.

La luce è rappresentata dapprima in tutta la sua funzione vitale, quale fenomeno che dà colore, che porta il giorno, solo essa consente il formarsi dell'ossigeno e quindi della vita: le pietre, le piante, gli animali e gli uomini respirano; emerge qui con chiarezza l'idea di un ordinamento piramidale dell'essere, caro all'epoca, un'idea rafforzata dal ricorso ad attributi che ne potenziano l'immagine: premessa per lo sviluppo dei sensi e chiave interpretativa del primo capoverso, in cui si parla dei viventi come esseri «dotat[i] di senso», di una «pianta sensitiva» con capacità conoscitive e degli occhi «colmi di sensi», del cosiddetto «intruso» («Fremdling»)⁷.

Nell'accostamento antitetico «annoda e scioglie», «celeste [...] terrestre» il poeta crea un ponte, interrompe l'uniformità della linea di pensiero e in un'unica frase conclusiva riassume la funzione della luce, elevata ormai a «sovrano della natura terrena»:

Wie ein König der irdischen Natur ruft es jede Kraft zu zahllosen Verwandlungen, knüpft und löst unendliche Bündnisse, hängt sein himmlisches Bild jedem irdischen Wesen um. – Seine Gegenwart allein offenbart die Wunderherrlichkeit der Reiche der Welt (*Hymnen*, p. 131)⁸.

Dopo un festoso canto alla luce raffigurata nella molteplicità delle sue manifestazione, *dunque*, dei suoi effetti benefici, nella seconda parte del componimento è introdotta la notte e con essa l'io lirico; su tutto ciò che è terreno, davanti agli occhi della fantasia del lettore, si libra la luce dell'immagine celeste e l'avverbio

«Abwärts» («in plaghe remote») (*ibid.*) segna una rapida svolta verso la notte che nella spazialità dell'inno si configura come il sotto. Questo motivo della notte sotterranea in seguito viene ulteriormente sviluppato, il mondo appare «sepolto nel baratro di una tomba» e l'io lirico vuole «inabissar[si]» nell'atmosfera del mondo notturno che non si manifesta più con il colore azzurro («flutto azzurro») sempre legato all'idea della luce e tanto importante per il poeta, bensì nel grigio già evocato dall'immagine della cenere:

In Thautropfen will ich hinuntersinken und mit der Asche mich vermischen. – Fernen der Erinnerung, Wünsche der Jugend, der Kindheit Träume, des ganzen langen Lebens kurze Freuden und vergebliche Hoffnungen kommen in grauen Kleidern, wie Abendnebel nach der Sonne Untergang (*ibid.*)⁹.

La notte simboleggia interiorizzazione, soggettività, ripiegamento sull'io; all'immagine dello spazio reale corrisponde quella del cosmo dei sentimenti; profondo non è più solo l'abisso in cui il mondo è sprofondato, «profonda» è anche «la malinconia» e più avanti, nella terza parte dell'inno, compare la profondità del sentimento d'amore («gli abissi di un'anima amante»): il mondo della notte è «lontano» e un allontanarsi del ricordo caratterizza il più recondito stato d'animo dell'io lirico. La seconda parte del primo inno termina con una disperata invocazione alla luce, ad essa si contrappone nel secondo un lamento per il giorno che sempre di nuovo ritorna e nel quarto la celebrazione del trionfo che il giorno non sarà mai più. La notte è apparsa finora come forza paralizzante e di distruzione, ma gli attributi che ad essa si riferiscono fanno presagire che alla «profonda malinconia» per la luce seguirà una maggiore conoscenza della notte definita «sacra, ineffabile, arcana», una conoscenza che si realizza pienamente con l'inizio della terza parte in cui l'esperienza della notte diventa positiva confermandosi come fenomeno prevalente. La comprensione della notte, il sentimento notturno, espressi con la metafora di una gravidanza – all'epoca del pietismo essa assumeva il significato di una nuova nascita mistica, di una iniziazione verso un'altra più elevata realtà¹⁰ – cedono il posto all'elogio della luce. L'io lirico si rivolge ora ad un primo «tu», personificazione della notte, apostrofandolo direttamente e quasi in tono implorante:

Was quillt auf einmal so ahnungsvoll unterm Herzen, und verschluckt der Wehmuth weiche Luft? Hast auch du ein Gefallen an uns, dunkle Nacht? Was hältst du unter deinem Mantel, das mir unsichtbar kräftig an die Seele geht? Köstlicher Balsam träuft aus deiner Hand, aus dem Bündel Mohn (*Hymnen*, p. 131)¹¹.

Il «papavero» si riferisce all'aspetto visionario e inebriante della notte, alla componente onirico-notturna che mette le ali all'anima, la eleva e in questa immagine di elevazione si ha una decisiva rivalutazione della notte. Affiorano visioni e agli «occhi colmi di sensi» dello «herrlicher Fremdling», lo «splendido intruso», intenti ad ammirare lo splendore terreno evidenziato dalla luce, si contrappongono ora «gli occhi infiniti che la notte dischiude in noi [...] senza bisogno di luce». Il secondo interlocutore dell'io lirico, l'amata, è il tramite verso il mistero della

notte, – strettamente legato alla dimensione del aldilà – e in esso egli si unisce in eterno con la sua sposa. Se fino a questo punto il regno della luce appariva totalmente in antitesi a quello della notte, ora questa scissione viene superata dalla metafora con cui ci si riferisce all'amata come «caro sole della notte». La notte si svela vera patria dell'uomo, è lei che lo ha «fatto uomo» quando nel regno della luce era ancora considerato *Fremdling*, un predominio che viene confermato dal famoso inizio del secondo inno:

Muß immer der Morgen wiederkommen? Endet nie des Irdischen Gewalt? unseelige Geschäftigkeit verzehrt den himmlischen Anflug der Nacht. Wird nie der Liebe geheimes Opfer ewig brennen? (*Hymnen*, p. 133)¹².

L'idea dell'eternità con cui si conclude il primo inno («la notte nuziale duri in eterno») diventa motivo centrale nel secondo («Eterna è la durata del sonno»); alla nostalgia per la fine della luce terrena, alla nostalgia per la finitezza, si contrappone l'esigenza dell'eterno e dell'infinito. La *Sehnsucht* romantica, il desiderio di eliminare ogni barriera, di superare i limiti di spazio e tempo, si realizza nell'impaziente attesa della notte. La luce vittima del tempo rappresenta l'elemento dissacrante del giorno. Il «nefasto affaccendarsi» della vita terrena appare «agli iniziati della notte» una sgradevole interruzione. L'ebbrezza dei sensi – provocata dal vino, dall'acqua di mandorle e dall'oppio – l'amore fisico e le «antiche leggende» sono esperienze della notte, del sonno, costituiscono il presupposto per entrare in contatto con i «misteri infiniti».

Argomenti dei primi due inni sono le esperienze dell'uomo, da qui il continuo alternarsi tra io e noi, nel terzo invece si affronta un evento personale, la morte dell'amata, un evento di molto tempo prima («Un giorno») che per il dolore ha paralizzato l'io lirico («non potevo proseguire né arretrare»). Solitudine, paura e impotenza dominano fino a dissolversi nell'esperienza della trascendenza che introduce la svolta:

– da kam aus blauen Fernen – von den Höhen meiner alten Seligkeit ein Dämmerungsschauer – und mit einemale riß das Band der Geburt – des Lichtes Fessel (*Hymnen*, p. 135)¹³.

La tematica della morte cui già si alludeva nel primo inno («sepolto nel baratro di un tomba», «ardore spettrale»), qui viene esplicitamente menzionata con il riferimento alla perdita di una persona amata. Quasi in uno stato di *trance* l'io lirico fugge dal mondo; il frequente ricorso a termini quali «versavo», «dissolta», «dileguava», «sfuggente», «spenta», «dileguò», «conflui», svela come il tema della parte iniziale dell'inno sia quello del dissolvimento. L'immagine del dissolvimento ritorna con grande frequenza nell'opera di Novalis, il poeta la usa soprattutto nel suo significato chimico, a indicare uno stato transitorio, il passaggio di una sostanza dallo stato solido a quello liquido, nel quale può mescolarsi con altre sostanze¹⁴. Soltanto il dissolvimento permette – così Novalis negli *Adepti di Sais* – che «la Natura [...] con innato piacere creativo, in intima e molteplice parentela con tutti i corpi e col mezzo della sensazione si mescol[i] con tutti gli esseri naturali e, come dire, in essi s'incorpora» (Novalis, 1982a, p. 123). Solo la totale dissoluzione dell'io

lirico porta a una rinascita dello spirito che si realizza e si acquieta quando ritrova l'immagine dell'amata: «attraverso la nube vidi i tratti trasfigurati dell'amata. Nei suoi occhi era adagiata l'eternità» (*Inni*, p. 79).

Ciò che prima era sfuggente ora si consolida e la figura dell'amata si concretizza, diventa afferrabile («io afferrai le sue mani»); spezzato tramite l'esperienza trascendentale il «vincolo della luce», le lacrime creano un nuovo «legame scintillante non lacerabile». In corrispondenza con il primo inno, all'oscurità sotterranea («io stavo solitario vicino all'arido tumulo, che nascondeva in angusto oscuro spazio la forma della mia vita») si contrappone un movimento verso l'alto:

– die Gegend hob sich sacht empor; über der Gegend schwebte mein entbundner, neugeborner Geist (*Hymnen*, p. 135)¹⁵.

Il terzo inno, comunemente ritenuto di carattere autobiografico, inno primordiale (“Urhymne”) all'interno dei sei, riflette un'esperienza del poeta, la visita del 13 maggio 1797 alla tomba dell'amata Sophie von Kühn¹⁶. Nel diario di Novalis si legge:

Abends gieng ich zu Sophieen. Dort war ich unbeschreiblich freudig – aufblitzende Enthusiasmus-Momente – Das Grab blies ich wie Staub, vor mich hin. – Jahrhunderte waren wie Momente – ihre Nähe war fühlbar – ich glaubte, sie solle immer vortreten [...]¹⁷ (*Hymnen*, p. 158, *Paralipomena, zu den Hymnen an die Nacht*).

Questo aspetto, cui molto spesso si è riferita la letteratura novalisiana, è alla base del così detto mito di Sophie; un aspetto sconosciuto ai lettori dell'“Athenäum”, non così l'affiorare delle immagini scaturite dal pensiero o il concetto di mistico dissolvimento dello spazio e del tempo o il motivo della morte dell'amata, le apparizioni visionarie e il legame eterno con lei, tutti elementi della poetica protoromantica¹⁸.

Con l'inizio del quarto inno vi è un cambio di registro. All'ignoranza dei non iniziati alla notte si contrappongono un profondo sentire e una recuperata consapevolezza del poeta. L'io lirico non pone più domande piuttosto fornisce risposte, da tale prospettiva il terzo inno costituisce una svolta:

Nun weiß ich, wenn der letzte Morgen seyn wird – wenn das Licht nicht mehr die Nacht und die Liebe scheucht – wenn der Schlummer ewig und nur Ein unerschöpflicher Traum seyn wird (*Hymnen*, p. 135)¹⁹.

Se il terzo inno non presentava alcuna esperienza d'interiorità, nel quarto al contrario il discorso si sviluppa in tale direzione nella misura in cui si fonde con il simbolismo cristiano e passa dalla tomba di Sophie alla tomba di Cristo. Come luogo di iniziazione all'esperienza mistica la tomba diventa per l'io lirico un segno liberatorio dalla temporalità. La dimensione religiosa del quarto inno trova conferma anche nel ricorso a un linguaggio biblico che ricalca le parole di Cristo: «In verità io ero prima che tu fossi» (*Giovanni* 8, 589). Il tumulo è zona di confine tra la frenesia del mondo, la « terra dove in perenne inquietudine la luce dimora» e la «nuova terra [...] sede della notte». Di nuovo vi è contrapposizione tra il ter-

reno, l'effimero che non crea nulla di definitivo («vi galleggiano le scorie terrestri, vengono risospinte da tempeste») e «l'aldilà» dove «ciò che viene sacro per il tocco dell'amore [...] si amalgama con gli amori assopiti». Unico possibile punto d'incontro tra le due sfere è quindi l'amore, raffigurato con il simbolo dell'acqua, poiché «l'acqua, questa primogenita figlia di aeree fusioni, non può negare la sua origine voluttuosa e, come elemento dell'amore e della miscela, appare con celeste onnipotenza sopra la terra» (Novalis, 1982a, p. 122)²⁰. Alla nuova esistenza corrisponde anche un potenziamento dei sensi: si sperimentano fenomeni «impercettibil[i] ai sensi comuni» come «l'onda cristallina», un ossimoro che unisce il liquido con il solido e rende visibile il paese della notte. Solo chi è capace di queste percezioni, libera i sensi anche per il più sublime dei sentimenti: «si strugge di nostalgia e ama».

La consapevolezza di un mondo superiore, recuperata dall'io lirico, gli consente di attribuire alla luce, che egli evoca direttamente, nuove qualità positive: «lieta vita infondi in me». L'avverbio iniziale «Ancora» della prima frase indica però di nuovo il limite temporale del regno della luce. Alla contemporaneità ancora problematica tra «sacro sonno» e «terrestre diurna fatica» presente nel secondo inno, si sostituisce ora un rapporto costruttivo con il lavoro, con l'arte e la scienza:

Gern will ich die fleißigen Hände rühren, überall umschaun, wo du mich brauchst – rühmen deines Glanzes volle Pracht – unverdroßen verfolgen deines künstlichen Werks schönen Zusammenhang – gern betrachten deiner gewaltigen, leuchtenden Uhr sinnvollen Gang – ergründen des Kräfte Ebenmaß und die Regeln des Wunderspiels unzähliger Räume und ihrer Zeiten. Aber getreu der Nacht bleibt mein geheimes Herz, und der schaffenden Liebe, ihrer Tochter (*Hymnen*, p. 137)²¹.

Dopo ripetute domande retoriche rivolte al giorno, il messaggio assume contorni più precisi: «Trägt nicht alles, was uns begeistert, die Farbe der Nacht?» (*Hymnen*, pp. 137, 139)²².

L'entusiasmo per la notte risulta strettamente legato alla rinnovata attenzione per il mondo: «la madre mi ha inviato con i miei fratelli ad abitare il tuo mondo, a santificarlo con l'amore così che divenga un monumento contemplato in eterno». In analogia con l'antica cosmogonia la notte viene descritta come onnicomprensiva, come la Grande Madre che genera la luce per ritornare in sé.

Una «scrittura cifrata» («Chiffrenschrift») (Novalis, 1982a, p. 99) di grande afflato lirico che con innumerevoli connessioni lascia intravedere velati rapporti, costituisce l'elemento unitario dei primi quattro inni; una netta cesura li separa invece dagli ultimi due. Nel quinto, all'incirca della stessa ampiezza dei primi quattro, Novalis abbandona l'ambito di esperienze soggettive e offre in una sintesi poetico-prophetica tra storia e mito, un panorama storico-religioso della storia dell'Occidente dall'antichità fino al presente. L'improvviso cambio prospettico e la comparsa di un cantore costituiscono uno dei problemi più controversi con cui ha dovuto confrontarsi la critica novalisiana²³. Novalis evoca ora il mondo leggendario dell'antica Grecia con la sua componente mitologica; ogni essere vi appare spiritualizzato, in un certo senso divinizzato. La morte e, di conseguenza, l'esperienza del finito, non fanno parte della concezione antica. La rappresentazione

greca del giovane con una fiaccola rivolta verso il basso è un semplice eufemismo. Con la nascita di Cristo si apre una nuova era, la morte non appare più definitiva e il vero significato del quinto inno si comprende se lo si riconduce al dibattito contemporaneo, se lo si legge come sviluppo di una religiosità tipicamente protoromantica. Il componimento è stato interpretato come risposta alla poesia di Friedrich Schiller apparsa nel 1788, *Die Götter Griechenlands*, di cui Novalis si era occupato nel 1790 (cfr. *Apologie von Friedrich Schiller*): l'antico mondo greco è descritto come incontaminato, un mondo che celebra un rapporto festoso tra dèi, uomini e natura destinato a dissolversi poi con il cristianesimo. Diversamente da Novalis, Schiller interpreta in modo positivo l'idea della morte sostenuta dagli antichi, rappresenta negativamente il cristianesimo e questo a suo avviso giustifica lo scarso interesse per il divino nella modernità:

Alle jene Blüten sind gefallen
 Von des Nordes schauerlichem Wehn,
 Einen zu bereichern unter allen,
 Musste diese Götterwelt vergehn.
 (Schiller, 1990, p. 16)²⁴

Il poeta-cantore nel suo ruolo di vate ha il compito di mediare attraverso la poesia ciò che contingente e necessario, una mediazione che egli attua attraverso il "Romantisieren", elevando il quotidiano a divino e rendendo visibile il divino nel quotidiano. La forza intuitiva del poeta mediatore è determinante, è lui che può modificare completamente il testo («Mit den Menschen ändert die Welt sich»), la realtà perde la sua univocità, appare il riflesso di molteplici visioni e il mondo si configura come il processo di trasformazione del pensiero umano. Per Novalis il poeta è colui che con la magia della parola può mostrare il mondo in una luce diversa, lo si vede nel quinto inno dove il poeta annunzia una nuova interpretazione del mondo dopo la venuta di Cristo.

Il sesto e ultimo inno *Sehnsucht nach dem Tode* si differenzia dagli altri oltre che per la presenza del titolo per la forma strofica e le variazioni linguistico-metaforiche. Come già il finale del quinto, anch'esso si configura più come un *Geistliches Lied*, in cui alcuni elementi dell'antica mitologia si fondono con quelli della concezione cristiana: Il "noi" dell'umanità del quinto inno si è trasformato in un coro di defunti in cammino verso la patria celeste: il paradiso però è posto sotto la terra, una spiaggia al di là di un fiume sotterraneo da superare con una barca. Il "viaggio" verso il «grembo della terra», simbolo della circolarità della vita, viene inteso come ritorno all'origine, da cui tutto si è formato e a cui tutto ritornerà grazie alla mediazione del sogno, che elimina il confine tra mondo esteriore ed interiore, tra io e mondo:

Ein Traum bricht unsre Banden los
 Und senkt uns in des Vaters Schoß
 (*Hymnen*, p. 157)²⁵

Ritornano le immagini che attraversano l'intero ciclo con la metafora dell'acqua e del fuoco, gli stessi geroglifici che uniscono dall'interno i singoli componimenti e

permettono di giungere a formulare ipotesi interpretative, ipotesi tuttavia che data l'estrema complessità del testo e della struttura arricchita spesso da immagini esoteriche si riducono a supposizioni, in linea anche con il presupposto di non univocità, esigenza fondamentale del primo romanticismo:

Ein Alcahest scheint über die Sinne der Menschen ausgegossen zu seyn. Nur augenblicklich scheinen ihre Wünsche, ihre Gedanken sich zu verdichten. So entstehen ihre Ahnungen, aber nach kurzen Zeiten schwimmt alles wieder, wie vorher, vor ihren Blicken²⁶ (Novalis, 1977b³, p. 79)

In passato si è ritenuto l'inno non conforme all'intero ciclo²⁷; gli studi degli ultimi decenni invece, con un processo di contestualizzazione, hanno tentato una rivalutazione di questa poesia con cui si conclude a conclusione degli *Inni*, definita da Pikulik²⁸ «l'opera più compiuta dell'intero testo», che egli considera anticipatore della modernità per la sua nuova concezione della morte:

Vollkommen soll heißen, daß, was in den vorhergehenden Hymnen zum Teil noch in Prosa ausgesprochen wird, hier gänzlich in Gesang aufgelöst ist. [...] Betitelt *Sehnsucht nach dem Tode*, ist das Gedicht Lobgesang und "Aufruf" [...], Summe und Abschluß, Essenz und Vermächtnis, novum testamentum eines Dichters, der sich und seiner Zeit etwas Tröstliches zu sagen versucht und mit seiner Botschaft zweifellos einen Schlüsseltext der Moderne geschrieben hat (Pikulik, 1998, p. 35).

Note

1. Gli *Inni* ci sono pervenuti in una duplice redazione: quella manoscritta in versi liberi, scritta probabilmente tra la fine del 1799 e l'inizio del secolo e la redazione a stampa, prevalentemente in prosa ritmica; da quest'ultima sono tratte le citazioni cui si fa riferimento nel testo.

2. Cfr. tra gli altri Rehder (1948) e Unger (1966).

3. Cfr. Ritter (1958); Ritter interpreta dalla prospettiva di Rudolf Steiner. Il suo lavoro emerge dalla sua qualità filologica da altri lavori ispirato all'antroposofia.

4. Cfr. Knapp (1981).

5. Per una bibliografia aggiornata fino al 2007, curata da Herbert Uerlings, cfr. <http://www.novalis-stiftung.de/cgi-bin/vm/vio.matrix?kd=5adf318f9102713&or=194897970>.

6. Novalis (1977³, p. 133), da ora in avanti *Hymnen*, seguito dal numero di pagina («Amata soave – caro sole della notte, – ora veglio – perché sono Tuo e Mio – tu mi hai rivelato che la notte è vita», Novalis, 1982b, p. 69, da ora in avanti *Inni*, seguito dal numero di pagina).

7. Con il termine «Fremdling» riferito all'uomo, Novalis si ricollega alla poesia omonima del 1798 che affronta il tema dello straniamento dell'uomo dal mondo.

8. «La sua sola presenza rivela l'incanto dei reami del mondo» (*Inni*, p. 67).

9. «In gocce di rugiada voglio inabissarmi e mescolarmi alla cenere. Lontananze della memoria, desideri della giovinezza, sogni dell'infanzia, brevi gioie e vane speranze dell'intera e lunga esistenza vengono in grigie vesti, come nebbie vespertine dopo il tramonto del sole» (*ibid.*).

10. Cfr. Kommerell (1986², p. 180).

11. «Che cosa d'improvviso sgorga così carico di presagi sotto il cuore e inghiotte l'Isaura tenue della malinconia? Anche tu trovi piacere in noi, oscura notte? Che cosa tieni sotto il tuo manto, che con forza invisibile mi tocca l'anima? Delizioso balsamo stilla dalla tua mano, dal fascio di papaveri» (*Inni*, pp. 67, 69).

12. «Deve sempre ritornare il mattino? Mai non finirà la violenza di ciò che è terrestre? Un nefasto affacciarsi divora il volo celeste della notte. Non brucerà mai in eterno il segreto olocausto dell'amore?» (*Inni*, p. 71).

13. « – allora venne dalle azzurre lontananze: – dalle alture della mia antica beatitudine un brivido crepuscolare – e d'un tratto si spezzò il cordone della nascita, il vincolo della luce» (*Inni*, p. 73).

14. Cfr. Kapitza (1968, pp. 94 ss., 103).

15. «la contrada si sollevò poco poco; sopra la contrada aleggiava il mio spirito sgravato e rigenerato.» (*Inni*, p. 73).

16. A proposito della componente autobiografica presenta negli *Inni* cfr. Petersdorff (2004).

17. «La sera andai da Sophie. Qui mi sentii indescrivibilmente lieto / lampeggianti momenti di entusiasmo / soffiai via la tomba avanti a me, come polvere / secoli e momenti erano la stessa cosa / la sua vicinanza era sensibile / io credevo che dovesse da un momento all'altro apparirmi.»

18. Probabilmente il richiamo all'io superiore del terzo inno derivava al poeta, oltre che dal suo intenso studio di Fichte, dalla tradizione pietistica familiare.

19. «Ora so quando sarà l'ultimo mattino – quando la luce non fugherà più la notte e l'amore – quando il sonno sarà eterno e un unico sogno inesauribile» (*Inni*, p. 75).

20. «das Wasser, dieses erstgeborene Kind luftiger Verschmelzungen, kann seinen wollüstigen Ursprung nicht verleugnen und zeigt sich als Element der Liebe und der Mischung mit himmlischer Allgewalt auf Erden».

21. «Volentieri voglio agitare le mani operose, guardarmi intorno dovunque avrai bisogno di me – esaltare il fasto perfetto del tuo splendore – seguire assiduo la bella struttura della tua opera d'artista – osservare volentieri il corso sagace del tuo potente, luminoso orgoglio – scrutare la simmetria delle forze e le norme del gioco magico di innumerevoli spazi e dei loro tempi. Ma fedele alla notte resta il mio cuore segreto e all'amore che crea, suo figlio» (*Inni*, pp. 75, 77).

22. «Tutto quanto ci esalta non porta i colori della notte?» (*Inni*, p. 77).

23. Per un'analisi del quinto inno cfr. Schulz (1984, pp. 196-215).

24. «Tutti quei fiori giacciono riversi / sotto il terribile vento del Nord: / per favorirne uno solo fra tutti / dovè svanire questo mondo divino» (Schiller, 1990, p. 17).

25. «Un sogno rompe ogni nostro legame / e ci immerge nel grembo del Padre» (*Inni*, p. 95).

26. «Si direbbe che suoi sensi degli uomini sia stato versato un alcahest. I loro desideri, i loro pensieri si condensano soltanto a momenti. Di qui hanno origine le loro supposizioni, ma dopo brevi intervalli tutto, ai loro occhi, riprende a galoppare come prima» (Novalis, 1982a, p. 99).

27. Cfr. H. Ritter (1974², pp. 187 ss.): «Die 5. Hymne vor dem Schlußgesang hatte damit geendigt, daß das Christusreich errichtet ist, daß die Durchdringung des diesseitigen Lebens im Lichtreich mit dem jenseitigen Leben der ewigen Nacht begonnen hat und wächst. [...] Die Überwindung des Zyklus war prinzipiell vollzogen. Hymne 6 sehen wir wieder mitten in jenem Zwiespalt darin. Es ist, als ob die Erlösungstat Christi vergeblich gewesen sei. [...] die 6. Hymne annulliert den Gehalt der 5. Sie kam also nicht in einer Folge mit ihr geschrieben worden sein.»

28. Cfr. soprattutto Gumpel (1980) e Pikulik (1998).

Bibliografia

CUSATELLI G. (1998), *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Athenaeum (1798-1800)*, La Nuova Italia, Firenze, pp. IX-XXXIII.

GUMPEL P. E. (1980), *The Structural Integrity of the Sixth of Novalis "Hymnen an die Nacht"*, in "The Germanic Review", 55, pp. 41-54.

KAPITZA P. (1968), *Die frühromantische Theorie der Mischung. Über den Zusammenhang von romantischer Dichtungstheorie und zeitgenössischer Chemie*, Hueber, München.

KNAPP B. (1981), *A Jungian Reading of Novalis: "Hymns to the Night"*. *A Regressus ad Uterum*, in "Research Studies", 49, pp. 204-20.

- KOMMERELL M. (1986²), *Novalis: «Hymnen an die Nacht»*, in G. Schulz (hrsg.), *Novalis. Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs*, 2. erweiterte Aufl., Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, pp. 174-202.
- NOVALIS (1977a³), *Hymnen an die Nacht*, in *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, herausgegeben von P. Kluckhohn und R. Samuel, Bd. I, *Das dichterische Werk*, herausgegeben von P. Kluckhohn und R. Samuel unter Mitarbeit von H. Ritter und G. Schulz, revidiert von R. Samuel, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, pp. 130-57.
- ID. (1977b³), *Die Lehrlinge zu Sais*, in *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, herausgegeben von P. Kluckhohn und R. Samuel, Bd. I, *Das dichterische Werk*, herausgegeben von P. Kluckhohn und R. Samuel unter Mitarbeit von H. Ritter und G. Schulz, revidiert von R. Samuel, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, pp. 79-112.
- ID. (1982a), *Gli adepti di Sais*, in Id., *Opere*, a cura di G. Cusatelli, Guanda, Milano, pp. 98-128.
- ID. (1982b), *Inni alla notte. Canti spirituali*, con testo a fronte, a cura di V. Cisotti, traduzione di R. Fertonani, Mondadori, Milano.
- PETERSDORFF D. VON (2004), *Die Auferstehung Sophie von Kühns in den "Hymnen an die Nacht"*, in H. Uerlings (hrsg.), *Novalis. Poesie und Poetik*, Niemeyer, Tübingen, pp. 125-39.
- PIKULIK L. (1998), *"Sehnsucht nach dem Tode". Novalis' sechste, Hymne an die Nacht' im kontextuellen Zusammenhang*, in "Aurora", 58, pp. 35-47.
- REHDER H. (1948), *Novalis und Shakespeare*, in "Publications of the Modern Language Association of America", 63, pp. 604-24.
- RITTER H. (1958), *Die Datierung der "Hymnen an die Nacht"*, in "Euphorion", 52, pp. 14-41.
- ID. (1974²), *Novalis' Hymnen an die Nacht. Ihre Deutung nach Inhalt und Aufbau auf textkritischer Grundlage. Ihre Entstehung*, Winter, Heidelberg.
- SCHILLER F., *Poesie filosofiche*, con testo a fronte, a cura di G. Moretti, L'Altra Biblioteca, Milano 1990.
- SCHULZ G. (1984), *"Mit den Menschen ändert die Welt sich". Zu Friedrich von Hardenbergs 5. Hymne an die Nacht*, in W. Segebrecht (hrsg.), *Gedichte und Interpretationen*, Bd III, Reclam, Stuttgart, pp. 196-215.
- UNGER R. (1929), *Das Visionserlebnis der 3. Hymne an die Nacht und Jean Paul*, in "Euphorion", 30, pp. 246-9 (ristampato in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd II, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1966², pp. 112-21).
- ZAGARI L. (1985), *"Quando sarà l'ultimo mattino". Gli "Inni alla notte" di Novalis e la strutturazione romantica del nulla*, in Id., *Mitologia del segno vivente. Una lettura del romanticismo tedesco*, il Mulino, Bologna, pp. 127-85.